

Geometrias barrocas no romance Lavoura arcaica, de Raduan Nassar

Jonatas Aparecido Guimarães
UFMG/IFTM

ABSTRACT

This work aims to analyze the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, starting from the triadic relationship house-body-text, taking the baroque as a reading key. Thus, based on the formal construction of the work, it intends to reflect on the possible implications that baroque traits can bring to its textuality. So, this study seeks to demonstrate that the triad mentioned, from the perspective of baroque writing, leads to look at man's relationship with himself and with the society, opening up in a wider spectrum of human existential reflections.

Keywords: Raduan Nassar; *Lavoura arcaica*; Baroque; Body; Home.

Este trabalho se propõe a analisar o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a partir da relação triádica casa-corpo-texto, tomando o barroco como operador de leitura. Assim, tem-se em vista observação da construção formal da obra, refletindo sobre as possíveis implicações que os traços barrocos podem trazer à sua textualidade. Então, procura-se demonstrar que o tripé casa-corpo-texto, na ótica da escrita barroca, conduz a um olhar sobre a relação do homem consigo mesmo e com a sociedade, abrindo para o leque mais amplo da reflexão existencial humana.

Palavras-chave: Raduan Nassar; *Lavoura arcaica*; Barroco; Corpo; Casa.

Introdução

Como ler uma vertigem? Para a leitura do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, tal pergunta se faz presente desde os primeiros passos do desenvolvimento deste trabalho crítico. Como ler uma obra que lhe arrebatava com uma densidade temática e com uma profusão de imagens sufocantes sem se perder nessa escrita labiríntica? Estes questionamentos talvez possam traduzir a perplexidade causada pela leitura dessa obra que encanta pela sua beleza, mas que por seu “excesso” narrativo causa a sensação de tontura em quem lê. E esse questionamento poderia se desdobrar profusamente em outras perguntas: Quais são as formas de uma vertigem? Como observar a elaboração formal do romance *Lavoura arcaica* tendo em vista o tom vertiginoso dessa escrita? Tais indagações, obviamente, não possuem respostas fáceis. Primeiro, porque levariam à interrogação sobre se a vertigem estaria na esfera de uma organização formal da ordem do informe e/ou de formas múltiplas e movediças. Segundo, porque envolvem a própria reflexão sobre a mediação entre sujeito e objeto analítico.

A própria obra, entretanto, parece oferecer uma lente de leitura que permite a observação desses aspectos. André, em fervoroso discurso através do qual tenta persuadir a irmã Ana da legitimidade do amor incestuoso que os envolve, declara: “[...] se as flores vicejam nos charcos, dispenseemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino [...]” (Nassar 2009, 134). Não seria exatamente essa “geometria barroca” declarada pelo personagem o modo de organização formal vertiginoso que se revela em diversos níveis da narrativa? Isso porque figuras como a da vertigem são recorrentemente associadas ao conceito de barroco. Dessa forma, tal conceito, como uma lente posicionada sobre elaborações formais do romance, poderia ser utilizado como mediador na atividade de sua leitura interpretativa, com a observação de elementos como a sua linguagem profusa e tensional, o conflito entre desejos e valores socioculturais, a sensação angustiante diante do transcorrer temporal inexorável ou o entrecruzamento de campos discursivos diversos.

Sob tal perspectiva, o presente trabalho parte da ideia de que seria produtivo considerar a potencialidade analítica contida nas questões levantadas anteriormente de forma a explorar o uso da noção conceitual de barroco na leitura interpretativa da obra. Caberia, então, definir como uma análise do romance à luz do barroco poderia ser empreendida para revelar aspectos de sua elaboração textual em diversos níveis. Nessa proposição, considera-se que tal noção possibilitaria a observação de determinados aspectos de sua composição textual, fugindo ao objetivo de fixar um rótulo historiográfico no romance e evitando encaixá-lo em uma série literária pretensamente homogênea. Por um caminho distinto, tal reflexão se desenvolve com vistas a discutir as possíveis

implicações que os traços barrocos poderiam trazer à análise interpretativa da obra, possibilitando a observação do caráter movediço e fragmentário de sua construção narrativa que dissolvem formas e fórmulas socioculturais cristalizadas. Dessa forma, considera-se que o excesso, a fragmentação, o diálogo com diferentes textos, o êxtase sensorial, etc. constroem um olhar sobre a história e sobre a cultura, o que, de resto, promove uma reflexão existencial sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade. Logo, na avaliação da viabilidade dessa proposição, faz-se necessário, entretanto, delimitar de modo mais preciso a acepção de barroco com que se irá trabalhar.

Conceitos de barroco

Desde sua utilização por Heinrich Wölfflin, o termo tem motivado diversas polêmicas quanto à validade histórica de sua aplicação. Uma das principais críticas realizadas na esteira dessa discussão seria o uso de um conceito generalista formalizado por esse autor *a posteriori*, por volta de 1888, para se referir a obras de arte correntes no século XVII. Além disso, alguns usos posteriores dessa noção historiográfica seriam demasiadamente amplos, englobando sem nenhuma relativização sócio-histórica produções de localidades diversas, como Alemanha, Holanda, Itália, países ibéricos e latino-americanos. No Brasil, João Adolfo Hansen é o principal nome entre os que contestam tais usos. O autor defende que:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como “barrocas” são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas como específicas de “barroco”, quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias [...] (Hansen 2008, 171).

Dessa forma, conforme assevera Hansen, o termo barroco tem diferentes aplicações em diversos autores, como o próprio Wölfflin, Helmut Hatzfeld, Eugene D’Ors, René Wellek, Arnold Hauser, Lucien Goldmann. Tamanha seria a controvérsia de sua acepção que de “uma oposição ao estilo clássico” o conceito chegou a ser entendido como uma “Constante Universal do Espírito Humano” para Eugene D’Ors. Além disso, Hansen declara que: “Em países da América Espanhola, como Cuba, México, Peru, intelectuais e artistas usam o termo ‘barroco’ programaticamente, de modo afirmativo, para conceituar uma cultura

criolla miscigenada.” (Hansen 2008, 174). Desse modo, para o teórico em pauta, tais usos seriam generalizações apriorísticas que incorreriam em anacronismos ao introduzir categorias pós-românticas na análise das artes dos seiscentos. Tornando ainda mais complexa essa discussão, além dessa controvérsia de usos, surgiram os termos Maneirismo e Neobarroco, como complementares ao Barroco. O primeiro designando as artes que estariam entre o Classicismo e o Barroco; o segundo designando manifestações barrocas no século XX.

Todavia, o mesmo autor, citando Deleuze, afirma que “[...] é estranho negar a existência de ‘barroco’, como se negam unicórnios e elefantes rosa” (Hansen 2008, 171). Efetivamente, essa noção conceitual esteve presente de forma marcante ao longo de todo o século XX, sendo declaradamente incorporada em projetos estéticos de cineastas como Peter Greenaway, Ridley Scott, Derek Jarman, Raul Ruiz, e de escritores como Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Melo e Castro, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Virgílio de Lemos etc. Com isso, não se pretende afirmar que haveria um “retorno” do Barroco tal qual a suposta estética do século XVII, nem mesmo que na atualidade ocorreriam manifestações contemporâneas homogêneas desse estilo. Não se poderia desprezar o hiato temporal de quatro séculos e simplesmente transplantar a estética daquele período, que, como demonstrado, por si só já é bastante questionada, para o século XX. Além disso, seria algo bastante delicado considerar neste estudo uma pretensa homogeneidade, uma vez que a presença de traços do barroco em *Lavoura arcaica* seria bastante singular em relação a outras obras, inclusive em relação aos dois outros livros de Raduan Nassar, *Copo de cólera* (2007) e *Menina a caminho* (1997).

Em vez disso, considera-se que, com a crescente revalorização do Barroco no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, este passou a permear de modo processual todo um imaginário do período, estando presente em projetos artísticos de feições variadas que retomaram traços do Barroco Histórico. Dessa maneira, para fugir a hipóteses uniformizadoras, essa afirmação leva a duas outras questões que devem ser observadas cuidadosamente no trabalho de análise literária. A primeira refere-se ao modo como a obra considerada em sua particularidade se relaciona com essa gama discursiva que envolve o barroco. A segunda refere-se a como se configura a relação entre presente e passado que seria inevitável nesse trânsito de discursos. Consequentemente, e de modo significativo, tal questão envolve a visão de História entrelaçada a esse emaranhado discursivo, pois, nesse contexto, seria um importante fator na relação processual literatura-história-sociedade.

Sintetizando, ao se ouvir esse murmúrio barroco, entende-se que ele poderia ser trazido à cena do discurso literário em um trabalho de elaboração estética através do qual a literatura reescreve o mundo em que se inscreve. Então,

o uso do conceito como uma lente de leitura tem por objetivo a análise da forma como o romance, em sua especificidade, operaria esse agenciamento textual e de como essa operação poderia ser significativa no estudo da relação casa-corpo-texto. Por isso, tendo em mente a diversidade de discursos sobre o assunto que se incorporaram a diferentes esferas no século XX, seria profícuo estabelecer um breve histórico das acepções dos conceitos de Barroco e Neobarroco, de modo que se possa utilizá-los na análise da obra em questão sob um ponto de vista operacional.

Barroco Histórico

É consenso que as artes hoje designadas como barrocas teriam sido vistas à época do século XVII com uma valoração negativa, sendo classificadas como uma degenerescência do estilo clássico, o que permaneceria até o final do século XIX. Mais especificamente por volta de 1888, Heinrich Wölfflin teria lançado um novo olhar sobre a estética daquele período com seu extenso estudo *Renascimento e Barroco*, originado de sua tese de doutoramento (Cf. Gantner 2000), o qual foi revisto e aprofundado após vinte e sete anos em sua obra *Conceitos fundamentais de história da arte*. Nesse trabalho, Wölfflin teria sido o primeiro a tratar o conceito de barroco de modo sistêmico através de uma série de comparações entre este e o estilo clássico. Para o historiador da arte, aquilo que ele considera como a passagem de um estilo para o outro não seria mais visto de uma perspectiva valorativa, mas como uma mudança natural proveniente do transcorrer temporal.

Nessas considerações, o autor focaliza as artes plásticas sem abordar a produção literária do período. Dessa forma, ao estabelecer sua definição de estilo de época, ele irá formular os conceitos de Classicismo e Barroco a partir das características formais que lhes seriam peculiares em cada um dos domínios artísticos analisados, a pintura, a escultura e a arquitetura. Tais características formais resultam na conhecida apresentação de cinco pares de oposições morfológicas que marcariam a transição entre os períodos, por ordem temporal: linear x pictórico, plano x profundo, forma fechada x forma aberta, pluralidade x unidade, clareza absoluta x clareza relativa do objeto. Essas características seriam o resultado de uma mudança histórica na forma de se conceber o mundo, como declara o historiador de arte ao comparar a arquitetura dos dois momentos:

O barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento. A arquitetura deixa de ser o que fora no

renascimento, uma arte da articulação, e a composição do edifício, que antes dava a impressão da mais sublime liberdade, cede lugar a um conglomerado de partes sem qualquer autonomia (Wölfflin 2000, 12).

Mesmo com as críticas correntes que acusam Wölfflin de conclusões generalizantes, apriorísticas e anacrônicas, formuladas por observações demasiado formalistas, é inegável, mesmo entre os opositores mais fervorosos, a importância de toda sua teorização sobre o Barroco. Ao positivar o uso do termo e reconhecê-lo como categoria autêntica no âmbito da história da arte, ele trouxe, como se nota na citação anterior, ideias como “massas acumuladas”, “movimento”, “ação”, ausência de limites, as quais permanecem sendo abordadas mesmo em trabalhos teóricos atuais, inclusive sobre o Neobarroco.

A partir de seus estudos, as discussões sobre o Barroco ganharam força no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, assumindo diversas variantes teórico-metodológicas. A partir de seus estudos, as discussões sobre o Barroco ganharam força no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, assumindo diversas variantes teórico-metodológicas. Frente à grande variabilidade de usos decorrente do crescente interesse sobre o Barroco, os estudiosos concordam em dividir duas vertentes teóricas predominantes. A primeira procuraria observá-lo por suas características intrínsecas, e a segunda relacionaria sua origem a questões socioculturais. Menezes (2008) visualiza esse aspecto afirmando que os estudos são separados “em dois grupos principais, segundo se reportem à sua gênese formal e de seus valores estilísticos intrínsecos, ou à origem de seus condicionamentos socioculturais.” (Menezes 2008, 52). Além disso, quanto ao pertencimento histórico do estilo, ainda haveria outra divisão. De um lado, estariam aqueles que encaram o Barroco como uma categoria transistórica, a qual estaria presente em todas as artes ao longo do tempo, inclusive anteriores ao século XVII. De outro, aqueles que o classificariam como um fenômeno cultural pertencente a uma configuração histórica específica. Schøllhammer (2007), comparando concepções de Barroco e Neobarroco, afirma que o grupo de estudiosos que empreende essa discussão:

é internamente dividido entre quem vê o período *barroco* como reflexo de um condicionamento histórico específico (Hertzfeld (sic), Maravall) e quem vê no *barroco* a expressão de um impulso transistórico de criatividade artística (D’Ors, Carpentier). (Schøllhammer 2007, 56, grifos do autor).

Como evidenciado por Schøllhammer, Eugenio D’Ors, em sua obra *O Barroco* (s/d), cuja primeira publicação foi realizada em 1943, é um dos nomes que se destacam entre os transistoricistas. O filósofo entende o barroco como um *eón*, uma categoria metafísica abstrata. Esse *eón*, conforme afirma Menezes, seria um

termo grego neoplatônico empregado principalmente pela Escola de Alexandria, de forma que “entre os neoplatônicos e gnósticos, era concebido como o conjunto de potências eternas emanadas de um ser supremo e que tornam possível sua ação sobre o mundo e as coisas.” (Menezes 2008, 66). Nessa acepção, o barroco seria uma constante universal do espírito humano cuja manifestação se alternaria com o *eón* clássico desde a pré-história, mantendo-se a oposição wölfliana dos dois momentos. O estabelecimento dessa dicotomia atribuiria ao clássico o sentido de ordem, e ao barroco o sentido de desordem dionisíaca, o que se aproximaria, segundo Menezes, das reflexões de Nietzsche sobre a origem da tragédia grega. Nessa linha, o dionisíaco barroco buscaria a quebra de limites, crendo que o excesso e o sentimento de embriaguez conduziriam à sabedoria; já o apolíneo clássico seguiria sempre o caminho da placidez e da retidão (Cf. Menezes 2008, 61).

Questionando essa visão, os que se vinculam à linha historicista procuram delimitar a presença do Barroco ao período que iria do início do século XVII a meados do século XVIII. Assim, com a ampliação dos usos de barroco para a música, o teatro e a literatura, essa linha procura vinculá-lo a aspectos sociopolíticos vigentes na época. Werner Weisbach em sua obra *El Barroco: arte de la contrarreforma* (1948), originalmente publicada em 1921, associa, como se vê desde o título, a estética ao contexto da Contrarreforma. Com a realização do Concílio de Trento (1545-1563) como uma reação à Reforma luterana, o Barroco seria uma espécie de arte propaganda de cunho persuasivo, na medida em que seria a expressão dos ideais fixados pela Igreja. Sob esse aspecto, ele se caracterizaria pelo alto grau apelativo cuja expressividade sedutora atingiria a todos os sentidos a um só tempo.

Também voltado ao contexto sócio-histórico, Maravall (1997), originalmente publicado em 1975, amplia o olhar sobre o Barroco, associando-o ao absolutismo monárquico, além da Contrarreforma. Para ele, o homem do século XVII viveria em um período de repressão política e religiosa que lhe lançaria em um profundo pessimismo. Tal época, nesse sentido, seria marcada por uma “consciência social de crise”, nos termos do autor, cuja visão do mundo suscitaria uma desordem íntima. Consequentemente, “essa visão do mundo, que insistimos em considerar vinculada à consciência de crise, produziria, todavia, outra imagem – ou, pelo menos, a difusão e o agravamento da mesma – utilizada pelos escritores do Barroco: o mundo como confuso labirinto” (Maravall 1997, 253). Ao ser concebido a partir de suas relações com o contexto sócio-histórico, o estilo barroco não se encontraria mais restrito ao domínio das artes, mas seria entendido como um modo de se ver o mundo estruturado pela sociedade do período, o que leva à designação de um “homem barroco”.

No Brasil, Affonso Ávila, na década de 1970, traz à cena a questão do jogo lúdico barroco. Suas ideias tiveram grande repercussão entre teóricos e mesmo entre escritores, sendo incorporadas declaradamente ao projeto da vanguarda barroco-experimental portuguesa liderado por Melo e Castro e Ana Hatherly. Em seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, Ávila (1971), ao mesmo tempo em que sintetiza de forma crítica a vasta produção sobre o barroco até o período, trabalha com a noção de lúdico como um fenômeno cultural, em apropriação à teorização desenvolvida pelo antropólogo Johan Huizinga. Como tal, o autor faz referência a um “mundo barroco”, no qual as diversas atividades culturais do século XVII seriam perpassadas por uma ludicidade inerente ao estilo. Assim, o jogo lúdico não seria um “jogo-entretenimento” ou um “jogo-comprazimento”, e sim uma estrutura social impregnada da dimensão existencial do homem barroco. Os jogos verbais presentes na poesia barroca revelariam, então, a tensão existencial frente aos valores sociais daquele tempo: “o barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico e o seu homem, o seu artista, a sua arte impregnam-se da agonia do instante, estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo *estremecimento metafísico*” (Ávila 1971, 33, grifo do autor). Dessa maneira, a linguagem da poesia barroca primaria pelo caráter lúdico de suas construções, o que tem relação com as reflexões elaboradas quase simultaneamente por Umberto Eco e Haroldo de Campos, ao caracterizarem tal estética por sua abertura. Logo, o acúmulo, a fulguração sensorial, o entrecruzar de divindades cristãs e pagãs, o multiplicar de metáforas, recobririam o “núcleo da mensagem” de forma a escapar “ao compromisso declarado de objetividade com o real” (Ávila 1971, 34). Em vez de tal compromisso, haveria sempre uma tonalidade lúdica nos jogos textuais, na qual, como um fenômeno cultural, estaria presente o conflito entre os desejos terrenos e a pressão cerceadora da fé: “o grande artista do barroco jamais esquece a sua condição de homem, acossado que se encontra pelo embate da fé e da razão, alma agoniada pelo seu exílio no mundo e carne dilacerada pela paixão reprimida dos sentidos” (Ávila 1971, 36).

É curioso notar que esse embate entre os valores religiosos e as pulsões corporais, citado frequentemente na teorização sobre o barroco, tem sido muitas vezes associado à esfera da psicanálise. Lacan, nesse sentido, afirma que “o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal” (Lacan 1985, 158). Nessa relação entre corpo e alma, portanto, o Barroco seria uma arte do *páthos*, ou seja, seria perpassado por uma passionalidade intrínseca. A sensorialidade volátil emanante de suas obras é, então, vista como significante da tensão entre o homem e o mundo. Como observa Ávila, essa tensão estaria associada à dimensão existencial trabalhada pela ludicidade barroca:

voltada menos para as formas reflexivas do que para a plasmação sensorial das emoções, esta desinência da linguagem do barroco atendeu, na policromia

fulgurante das imagens e na tessitura sonora do verso, ao apelo daquele lado terreno e sensual do homem dilemático, aquele seu lado irredento atraído permanentemente para a vertigem do instante fugidio, para a miragem de deter ainda que ilusoriamente o espetáculo que passa (Ávila 1971, 57).

Outro nome que possui grande destaque entre os teóricos do Barroco é o de Walter Benjamin, sobretudo com o seu trabalho *Origem do drama barroco alemão* (1984). Escrita entre 1924 e 1925 com vista à sua apresentação como trabalho de pós-doutoramento, mas publicada como livro apenas em 1928, essa obra tem sido largamente utilizada em trabalhos interpretativos tanto sobre o Barroco Histórico, quanto sobre manifestações barrocas contemporâneas. No entanto, é necessário fazer a ressalva de que é necessária certa cautela ao aplicar suas reflexões principalmente em análises de obras dos séculos XX e XXI, pois nesse trabalho o autor se refere especificamente ao drama barroco alemão seiscentista. Com isso, suas reflexões têm um enfoque bem delimitado histórica e geograficamente. Não se quer dizer, todavia, que não seja possível visualizar sua teoria em trabalhos artísticos mais atuais, mas deve-se ter o cuidado de evitar a delicada transposição sem qualquer relativização sócio-histórica com base unicamente em elementos formais abstratos e genéricos. Isso porque, para que se possa operacionalizar uma leitura a partir de determinados conceitos propostos pelo autor, é necessário conhecer seu pensamento sem perder de vista o objeto analítico historicamente situado ao qual originalmente se aplica. Somente a partir de então será possível realocá-lo em um contexto mais contemporâneo.

Em sua obra, Benjamin inicia suas considerações a partir de uma diferenciação entre símbolo e alegoria. Para ele, o símbolo estaria ligado ao domínio da teologia, uma vez que, no entendimento romântico, seria a manifestação da essência divina na natureza. Como a unidade absoluta e perpétua, trata-se, nas palavras do filósofo, de uma fusão do belo com o divino que concorreria para a “imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo” (Benjamin 1984, 182). Já a alegoria barroca, ao contrário, se caracterizaria pela fragmentação, de forma que, em vez de permanência, traria a inscrição da história e da transitoriedade em sua arte:

quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário (Benjamin 1984, 199-200, grifo do autor).

Marcada pela consciência da finitude, pela perda da unidade divina e pela ausência de uma teleologia em sentido hegeliano, concebe-se como uma história que se nega como uma progressão linear e se apresenta sob a forma de ruínas, de estilhaços e de fragmentos. Desse modo, entendendo a própria matéria artística como ruínas que se acumulam na arte barroca, “o estoque dos seus instrumentos imagísticos é ilimitado. A expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas” (Benjamin 1984, 195). Como resultado, a linguagem alegórica toma para si a tarefa artesã de remoldar elementos díspares disponíveis no infundo estoque das estéticas do passado, concorrendo para um acúmulo que reúne, por exemplo, formas religiosas cristãs e divindades pagãs provindas do Classicismo. Em Benjamin, tal trabalho de acumulação de fragmentos é visto como um olhar sobre a história como “história mundial do sofrimento”. Isso quer dizer que, com a perda da totalidade do símbolo e com entrada da transitoriedade no drama barroco, a visão alegórica evidencia os episódios de declínio, na história geral da exposição da existência humana à morte. Assim, a expressão “história mundial do sofrimento” não indicaria uma propensão para a percepção totalizadora da existência humana, pois isso estaria mais na esfera do símbolo que da alegoria. Ao contrário, segundo a concepção de história sugerida pelo filósofo, seria mais um olhar multifacetado sobre os estilhaços espalhados pelas ruínas do tempo. Consequentemente, a arte barroca não teria a pretensão da univocidade significativa, mas seria dotada de uma multivocidade resultante do acúmulo de fragmentos.

Como seria de se esperar, a observação panorâmica – sem a menor intenção de exaustão – de algumas das principais correntes interpretativas do barroco pode confirmar acepções bastante diversificadas do conceito. Todavia, não obstante a variedade de entendimentos, ainda parece haver uma confluência de determinados pontos no estabelecimento dos discursos sobre essa estética. De modo geral, as artes barrocas são vistas sempre sob a perspectiva do movimento e da abertura, o que leva à ideia de uma instabilidade que lhes seria característica. Essa instabilidade estaria relacionada a aspectos formais – excesso, jogos retóricos, saturação metafórica, fragmentação etc. – ou a aspectos sócio-histórico-políticos. Dessa maneira, mesmo considerando as divergências de abordagem, os diferentes discursos levam ao pensamento de uma atitude existencial barroca que se funda na tensão entre os desejos humanos e os valores do seu tempo, os quais compreendem a religiosidade e a coercitividade sociopolítica. Portanto, em uma visão mais ampla, o barroco poderia ser visto como um olhar sobre a relação do homem e seus desejos, com a história, a sociedade e a cultura, a qual será sempre marcada pelos signos da passionalidade e da perplexidade.

Neobarroco

Com a efervescência dos estudos sobre o Barroco desde Wölfflin, a ideia da presença de um barroco ou neobarroco no século XX se desenvolveu quase paralelamente à revalorização da arte seiscentista, como ressalta Vincenzo Russo (2009). Observando-se o histórico de tais reflexões, embora o termo neobarroco já estivesse presente em determinados meios artísticos, principalmente nas artes visuais – além do emprego por Haroldo de Campos no artigo *Obra de arte aberta*, publicado em 1955 –, normalmente se atribui a Severo Sarduy e a Omar Calabrese, cujas atuações se concentraram nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente, seus primeiros usos como conceito sistematizado. Entretanto, mesmo que não se tratasse especificamente desse vocábulo, o pensamento de uma ressurgência barroca já estava presente em alguns autores como Lezama Lima ou Alejo Carpentier, os quais desde a década de 1950 já defendiam o caráter barroco da cultura latino-americana. De forma geral, seja por um viés transcultural, semiótico, ou transmidiático, esse reviver estético está associado à concepção benjaminiana de história, que a considera não como a tentativa de retorno a uma origem, um momento de gênese visto do passado em uma progressividade linear rumo ao presente. Em outra direção, a história seria vista pela ideia de trânsito, de modo que se apresentaria enquanto ruínas cuja significação se realizaria a partir do presente. Em termos estéticos, o Barroco visualizado no século XX se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em seu lugar e em seu tempo.

Lezama Lima, autor da obra *A expressão americana* (1988), publicada originalmente em 1957, foi um dos primeiros e mais representativos nomes entre os intelectuais que se debruçaram sobre essa nova possibilidade, não só em suas reflexões teóricas como em suas produções literárias. Ele compreende o barroco como traço distintivo de uma cultura mestiça latino-americana cujas raízes remontariam ao período da colonização, associando-o à contraconquista sociocultural promovida por esse povo. Em moldes antropofágicos, o homem desse continente, o “Senhor Barroco”, se apropriaria de elementos provindos da cultura europeia, reterritorializando-os no contato com elementos de culturas indígenas e negras na paisagem do Novo Mundo. Desse modo, conforme propõe o ensaísta, o conceito se instauraria em uma relação cultural híbrida, na qual fábulas, lendas e mitos europeus conviveriam com cosmogonias indígenas, por exemplo. Como efeito, na relação entre homem e espaço, esse hibridismo estaria ligado também à rica paisagem americana, o que concorreria para uma expressão magnificente em imagens e sensações. Assim, a expressão barroca proposta por Lezama seria constituída de três elementos, os quais são nomeados pelo autor como “tensão”, “plutonismo” (unificação de elementos culturais) e plenitude do estilo:

Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências. Repetindo a frase de Weisbach, adaptando-a ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista (Lima 1988, 79-80)

Em síntese, com uma visada transistórica, essa expressão ao mesmo tempo tensional e lúdica positivaria a cultura mestiça, ou seja, seria a expressão da alteridade, que se perpetuaria ainda no século XX. Essa linha de pensamento transcultural e transistórica também foi adotada por outros importantes nomes como Irlemar Chiampi, Alejo Carpentier, Octavio Paz e Haroldo de Campos, sendo que os três últimos, assim como Lezama Lima, a conceberam tanto em suas considerações teóricas, como em seus projetos literários. Cite-se uma afirmação de Haroldo de Campos, que sintetiza as conjeturas desses intelectuais: “se há *uma constante formal* que pode caracterizar a produção simbólica em nossa América, esta se encontrará no fundo cultista-conceitista do Barroco gongorino (e também quevediano) “transculturado” em nossas literaturas excêntricas [...]” (Campos 2001, 163, grifo do autor).

Nesse contexto, Severo Sarduy foi outra significativa personalidade a tratar do Neobarroco. Mesmo que ele também tenha abordado especificamente o cenário cultural latino-americano, suas principais contribuições se concentraram em relacionar o conceito a uma ruptura epistemológica. Em tal enfoque, observando-se comparativamente os séculos XVII e XX, entende-se que haveria uma forma análoga nas teorias científicas e produções artísticas do mesmo período e também dos dois séculos distintos. Russo (2009), comentando as ideias do autor, destaca que, assim como seria possível atribuir às ideias keplerianas da elipse transformações estéticas no Barroco seiscentista, teorias como a do *Big Bang* implicariam, no plano da prática literária, “o caráter descentrado de textos em expansão” (Russo 2009, 57). Dessa relação entre ciência e arte, vista a partir da *epistème* de determinado período, advém o termo “recaída”, conforme sustenta Schøllhammer:

Sarduy entende o imaginário como um potencial criativo que pertence aos axiomas intuitivos de uma determinada época, como uma universalidade histórica que participa na formação de um *epistème* determinado. A influência mútua entre ciência e arte, Sarduy denomina *retombée*, a “recaída” [...] (Schøllhammer 2007, 57).

A recaída em manifestações artísticas barrocas do século XVII estaria associada, então, à ruptura epistêmica promovida pela elipse descentralizadora de Kepler. Já o Neobarroco, como ainda afirma Schøllhammer, não reviveria propriamente a crise da cosmologia ocorrida no passado, mas teria conexões com a nova instabilidade da expansão indefinida de um universo sem forma e sem limites. Isso acarretaria a perda da confiança newtoniana e kantiana das forças estáveis e equilibradas apreensíveis por uma racionalidade ordenadora. Schøllhammer continua afirmando que, para Sarduy, o Neobarroco envolve uma problematização do ser contínuo no tempo manifesta em “obras não centradas, cujo emissor não é reconhecível e por trás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos.” (Schøllhammer 2007, 59). Tais sensualidade e erotismo se entrelaçariam com elementos culturais em um jogo de superabundância, no qual, considerando a perda do objeto, não haveria a finalidade da transmissão de uma mensagem: “no erotismo a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem [...] e sim seu desperdício em função do gozo¹” (Sarduy 2000, 182, tradução livre).

Essa característica de descentramento proposta por Sarduy também será observada por Omar Calabrese, principalmente em sua obra *A idade neobarroca* (1988), publicada originalmente no ano de 1987. Em análise às suas considerações, consensualmente os teóricos do barroco comparam o trabalho de Calabrese ao de Wölfflin pela identificação de elementos formais neobarrocos em diversas manifestações culturais. Aluno de Umberto Eco, o semiólogo procura identificar a “existência de códigos superiores do gosto” no século XX em campos como a literatura, o cinema, a televisão, a fotografia, a música. Ele não considera o Neobarroco como um retorno do Barroco Histórico, mas simplesmente como “‘um ar do tempo’ que se alastra nos muitos fenômenos culturais” (Calabrese 1988, 10). Considerando tal definição, o prefixo “neo” presente no termo indicaria menos uma fórmula de retorno que a possibilidade de estabelecimento de parentescos formais entre os dois momentos. Segundo Schøllhammer, essa aplicabilidade do procedimento analógico dever-se-ia “à possibilidade de detectar certas figuras formais definidas como barrocas, cuja semelhança com as obras barrocas do século XVII não as faz, entretanto, perder o fundamento histórico da contemporaneidade” (Schøllhammer 2007, 57). A partir do trânsito significativo ensejado pelo reconhecimento de semelhanças, Calabrese

¹ En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en si mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje [...] sino su desperdicio en función del placer.

propõe que haveria no Neobarroco a perda da integridade e da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade e da mutabilidade. Em termos formais, tais características resultariam nas noções complementares de fronteira e excesso, detalhe e fragmento, desordem e caos, instabilidade e metamorfose, nó e labirinto, entre outros.

Como mencionado, os aspectos citados se apresentariam no seio de um sistema cultural descentrado e sem eixo fixo de orientação. Para o autor, a intensificação nos modos de produção e de consumo culturais promovida por veículos como o rádio, a televisão e o cinema traria a sensação de que já está tudo dito, já está tudo escrito. Por isso, teria ocorrido um deslocamento nos atos de produção em que, no lugar da inovação criativa, o objetivo passaria à reorganização do que já existe, de modo que nas produções do século XX conviveriam elementos de lugares e de épocas diferentes. Consequentemente, tal reorganização misturaria ideologias e valores culturais díspares de maneira não hierárquica, como se se quebrassem limites espaciais ou mesmo limites entre o passado e o presente, sendo tudo “perfeitamente sincrônico. O passado já não existe, a não ser como forma de discurso” (Calabrese 1988, 194). Como uma possível explicação filosófica para os efeitos desse quadro sociocultural, Calabrese afirma:

O excesso de histórias, o excesso do já dito, o excesso de regularidade só podem produzir o estilhaçamento. Disse-o, no fundo, Nietzsche, ao observar que a ideia de Eterno Retorno depende do caráter repetitivo da história. O tédio, observava o filósofo, depende frequentemente do fato de estarmos saturados de história. A saturação destrói a ideia de harmonia e sequencialidade e leva-nos, como notou Bachelard, não só a reconhecer, como também a desejar o caráter corpuscular e granular tanto nas seqüências dos eventos como nas dos produtos de ficção (Calabrese 1988, 60).

Contemporaneamente, Walter Moser também irá abordar a existência de traços neobarrocos em trânsito nos meios de comunicação do presente sistema cultural. Em suas reflexões, o pesquisador suíço-canadense parte de determinadas características comumente atribuídas ao Barroco do século XVII para explicitar seu movimento até os tempos atuais. Nesse caminho, o Barroco Histórico é visto como uma estética da qual teriam se apropriado poderes contrapostos aos ideais da Modernidade, tais quais a Igreja, a Monarquia e a aristocracia: “De fato, há uma grande narrativa da história cultural que identifica o barroco como o outro lado da Modernidade, uma alteridade estética explorada no século XVII por forças

opostas à Modernidade (a aristocracia, a Contrarreforma, a monarquia)²” (Moser 2006, 98, tradução livre).

Nessa perspectiva, tal como Weisbach ou Maravall, entre outros, o Barroco estaria vinculado a um projeto político reacionário e, conseqüentemente, atrelado a “um desejo de retotalização política”, embora sempre caracterizado pela heterogeneidade e instabilidade. Com isso, um de seus principais aspectos seria a capacidade de afetar o público, de produzir o *páthos*, motivo pelo qual se utilizaria de todos os recursos disponíveis e promoveria a exacerbação dos materiais utilizados pelo artista: verbais, musicais ou visuais.

Esse retorno empreendido por Moser tem como objetivo o estabelecimento da ideia de “potência barroca”, a qual, relacionada ao conceito de *aisthesis*, refere-se à vigorosa capacidade de atingir o sujeito-receptor pela excitação dos sentidos. Para o autor, essa potência teria sido suprimida na Modernidade por ir contra seus ideais de racionalidade, mas seus códigos, alocados subterraneamente por longo tempo, teriam encontrado campo propício para sua manifestação nos tempos atuais:

O século XVII deu origem [...] a uma “potência do barroco” que, entretanto, não encontrou plena concretização histórica na sua contemporaneidade, e que por muito tempo permaneceu como encriptada no curso da história. Hoje, parece que essa concretização tornou-se possível [...]³ (Moser 2000, 42-43, tradução livre).

Essa plena concretização da “potência barroca” em sua retomada nos tempos atuais deve-se, para o autor, a dois fatores. Em primeiro lugar, os tempos atuais disporiam de novas tecnologias que possibilitariam a intensificação do trabalho estésico, tecnologias estas não disponíveis nos tempos do Barroco Histórico. Com a entrada dos novos recursos técnicos, a arte ganharia uma potência intermediária que permitiria o trabalho simultâneo com imagem e som. Em segundo lugar, porque as produções recentes, envolvidas em movimentos de abertura, pluralização e intensificação, não estão associadas aos projetos de retotalização política impostos à arte no passado.

É preciso ressaltar que o raio de aplicação teórica pretendido por Moser, embora a princípio pareça se restringir apenas aos meios audiovisuais, estende-

² In fact, there is a major narrative of cultural history that identifies the baroque as the other side of modernity, an aesthetic otherness exploited in the seventeenth century by forces opposed to modernity (the aristocracy, the Counter-Reformation, the monarchy).

³ Le XVII^e siècle a ainsi donné naissance [...] à une “puissance du baroque” qui n’a cependant pas trouvé sa pleine concrétisation historique dans sa contemporanéité, et qui est longtemps restée comme encriptée dans le cours de l’histoire. Aujourd’hui, il semblerait que cette concrétisation soit devenue possible [...]

se também à literatura. O regresso do Barroco, por esse prisma, estaria presente “simultaneamente em diversos setores e em diferentes níveis da vida literária e cultural⁴” (Moser 1996, 406, tradução livre). Assim, no ambiente cultural dinamizado e com o novo olhar sobre os procedimentos artísticos do período lançado durante o século XX, a “potência” referida pelo teórico suíço-canadense constitui-se de modo processual. Nesse paradigma, a própria matéria artística – *topoi* retóricos, metáforas, pinturas etc. – torna-se objeto de manipulação estética. Tal proposta se assemelha até certo ponto à apropriação dos materiais artísticos disponíveis em “estoques” apontada por Benjamin. No caso de Moser, no entanto, ela seria dinamizada pelos recursos disponíveis com as novas tecnologias, as quais possibilitariam a intensa mobilidade dos artefatos culturais.

A partir da observação da apropriação de materiais provenientes de outros períodos, Vincenzo Russo afirma que ali estaria presente uma relação fragmentária entre presente e passado, negando a história como progressão linear ou um modelo “*in absentia Historiae*, produto de eternos retornos” (Russo 2009, 73). A concepção de história presente em Moser seria, pois, também “concebível como um processo de ‘diversas histórias’, de ‘estratos’, de ‘heterogeneidades temporais’, de ‘efeitos de retroação’, de ‘coisas feitas’, de ‘um universo onde se foge ao tempo’” (Russo 2009, 73). Nessa abordagem, sem a pretensão de qualquer totalidade, haveria uma anamnese estética em que as produções artísticas atuais não se vinculariam, *stricto sensu*, historicamente ao Barroco do século XVII, mas lhe lançariam um olhar a partir do presente. No tocante a essa questão, Moser (2000), afirma que a memória com que se relaciona essa ressurgência barroca está envolvida com o duplo movimento de lembrar o passado e, simultaneamente, de um esquecimento ativo, demonstrando que o “gesto paradoxal de um esquecimento ativo [...] aparece como a condição mesma da reativação e da reatualização de um material cultural historicamente dado⁵” (Moser 2000, 46, tradução livre). Nesse raciocínio, Russo afirma que para Moser: “A memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística.” (Russo 2009, 73). Ao versar sobre tal aspecto, Moser retoma o conceito de alegoria presente em Benjamin, defendendo que tanto o Barroco quanto o Neobarroco fogem às utopias da Modernidade – a ideia de progresso, de emancipação, de domínio cognitivo e técnico sobre o mundo. Isso quer dizer que o sujeito se encontra em um mundo decaído, fragmentado, arruinado, do qual ele quer “se desfazer atribuindo

⁴ Simultanément dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et culturelle.

⁵ Geste paradoxal d’un oubli actif [...] apparaît comme la condition même de la réactivation et de la réactualisation d’un matériau culturel historiquement donné.

arbitrariamente às coisas significações que remetem para além de sua materialidade, mas que significarão sempre a temporalidade de estar ‘jogado no mundo’.” (Moser 1994, 44). Portanto, embora o autor mencione a similitude entre os dois momentos históricos pela ausência dos ideais utópicos modernos, o retorno do Barroco seria significado a partir do presente.

Sob tal aspecto, a partir do final do século XIX e início do século XX teria ocorrido um movimento de volta ao Barroco Histórico com a sua revalorização, o que consistiria em um “retorno ao Barroco”. Com o crescente interesse por essa estética, teria ocorrido também um “retorno do Barroco”, que passaria a permear de modo processual o imaginário desse último século na dinâmica dos dois movimentos, integrando, na influência mútua entre a arte e seu contexto sócio-histórico, o projeto artístico de obras que atualizam traços barrocos no contexto mais atual. Como ressalta Moser, esses dois movimentos (“retorno a” e “retorno de”) seriam interdependentes na nova manifestação do Barroco: “o Barroco não poderia ‘retornar’ se não tivesse sido precedido por um retorno ao Barroco. Todo trabalho da redescoberta do Barroco pelos historiadores é uma condição para o retorno do Barroco a que assistimos hoje.” (Moser 1994, 45). Um dos motivos ressaltados pelo teórico para que o Barroco assuma uma posição de destaque nos movimentos de retorno atuais seria certa analogia entre a época pós-moderna e o período Barroco. Nesse sentido, ele destaca que a modernidade teria duas faces, um “lado sol”, marcado pelas grandes narrativas utópicas, e um “lado sombra”, marcado pelo sentimento melancólico e fragmentário. Assim, o Barroco Histórico estaria atrelado a essa segunda face da modernidade pelo sentimento de desengano do homem no mundo. Desse modo, a pós-modernidade, entendida como suspensão dos ideais utópicos da modernidade⁶, teria uma similitude com esse lado sombra que marcaria o Barroco Histórico, o que seria um dos motivos pela força com que o estilo tem retornado. Por esse motivo, “o fim desta modernidade se articula, entre outras coisas, como um retorno do barroco acuado.” (Moser 1994, 44). Com isso, sem cair em um causalismo sócio-histórico, o barroco seria incorporado de modo processual em produções artísticas do presente como uma potencialidade expressiva de seus dilemas específicos, ou seja, seria possível notar certo liame entre Barroco e Neobarroco, mas não uma relação de dependência ou de causa.

⁶ Ressalte-se que o conceito de pós-modernidade, em toda a discussão contemporânea, possui uma complexidade muito maior que a ausência dos ideais utópicos referida por Moser, o que o próprio autor reconhece. Contudo, ciente da amplitude da abordagem de temas da envergadura do barroco e da pós-modernidade, o teórico optou por tal recorte com o intuito de vislumbrar a relação das manifestações barrocas e o fim do período designado moderno no que tange à fragmentação e ao sentimento de desengano.

Em suma, de um modo ou de outro, a recorrência discursiva do Barroco em variadas esferas sociais no século XX não pode ser negada. Panoramicamente, as abordagens teóricas sobre o Neobarroco, que se desenvolveram quase paralelamente às do Barroco, atualizam seus traços dilemáticos existenciais, sua pulsionalidade corpórea, o dilaceramento do sujeito etc. sob a efígie de um tempo também em crise. Nesse sentido, na literatura predominariam as linhas formais do excesso, da fragmentação, do ornamento, da linguagem pulsional etc., além de figuras como as do labirinto, do espelho, do abismo e do caos, o que em muitos momentos repetiria características do Barroco Histórico. Em tais correntes interpretativas, como mencionado, a concepção benjaminiana de história é sempre muito significativa. Todavia, além da relação fragmentária do homem com o tempo, esta poderia ser estendida a um olhar sobre a cultura e a sociedade, as quais seriam igualmente vistas como ruínas e estilhaços a circular em incessantemente na constituição de uma arte híbrida. Evidentemente, ao relacionar o Barroco e o Neobarroco com a sociedade e a cultura, não se intenta afirmar que nisso residiriam críticas a fatos sociais ou culturais específicos. Mais abrangente, tal característica se constituiria como um olhar sobre a relação existencial angustiante entre homem, espaço, tempo e, conseqüentemente, sociedade e cultura. Como recorrentemente mencionam os estudiosos do assunto, tanto o Barroco, quanto o Neobarroco são artes associadas a períodos de instabilidade e descentramento, o que parece remeter à conhecida ideia de Buci-Glucksmann, também trabalhada por Walter Moser, quando relaciona o barroco a uma “instabilidade ontológica”.

O barroco como operador de leitura

O caminho trilhado até esse momento abre um horizonte ao mesmo tempo vasto e obscuro. Durante esse percurso, demonstrou-se como os diferentes discursos sobre o Barroco e o Neobarroco ganharam força e se entranharam em variadas esferas sociais durante o século XX, de modo que, conseqüentemente, estiveram presentes em muitos projetos estéticos. Além disso, mesmo com a diversidade de acepções dos dois conceitos, notou-se em ambos certa unidade quanto a determinados traços formais, sociais e existenciais. Quanto ao último, verificou-se a possibilidade de trânsito de valores atribuídos ao Barroco Histórico, viabilizada em um quadro no qual a história e a cultura são concebidas como fragmentárias. Por esses aspectos se abre o amplo e rico horizonte de caminhos possíveis.

Tal obscuridade, no entanto, reside no fato de que tais caminhos podem oferecer alguns riscos na visualização específica do romance *Lavoura arcaica*. Como visto, grande parte das referências feitas a autores neobarrocos – muitos deles sendo os próprios teóricos – remetem a sujeitos sociais que atuam

ativamente em movimentos estéticos alvitados em um panorama ideológico específico. Quanto a isso, são abundantes os nomes de escritores-ensaístas-vanguardistas, como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Haroldo de Campos ou, em exemplo não tão evidente, mas igualmente expressivo, Melo e Castro. Por essa perspectiva, parece difícil situar o escritor Raduan Nassar nesse contexto, uma personalidade reclusa que não se apraz em conceder entrevistas e nega qualquer envolvimento com projetos literários determinados. Sobre tal questão, quando questionado sobre qual seria seu projeto literário, o autor declara aos *Cadernos de literatura brasileira*, em uma das poucas entrevistas concedidas: “o projeto era escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava das palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava.” (Nassar 1996, 24). Evidentemente, não se trata aqui de reduzir a obra literária ao domínio de uma intencionalidade autoral, mas de situar o lugar social do escritor no processo dinâmico de produção do texto, entendendo que nisso estaria uma potência do devir escritural. Dessa forma, se desconsiderado esse lugar, haveria o risco de se aplicar na leitura do romance em questão um conceito descontextualizado normalmente empregado para se referir aos trabalhos de autores que, pelo intenso envolvimento em pesquisas teóricas, teriam o ensejo programático de reposicioná-lo em seus projetos sob novos paradigmas ideológicos. Uma resposta a isso poderia ser que esse ressurgir barroco não estaria ligado exclusivamente a retomadas vanguardistas, mas seria possível principalmente devido a um “ar do tempo” ou uma configuração sócio-histórica. Efetivamente, essa hipótese seria a mais aceita entre os vários teóricos que se dedicam, cada qual à sua forma, ao estudo do Neobarroco. Porém, tais ideias, como acautelam Calabrese e Walter Moser, poderiam esconder outro risco, se não observadas cuidadosamente. Nesse sentido, o entendimento do barroco como um fator ligado a um contexto de crise poderia levar ao julgamento de que o conceito, com seus fatores condicionantes, é anterior à obra literária e de que a determina, numa visão causalista a qual poderia repetir o modelo apriorístico criticado por teóricos atuais.

Por conseguinte, a questão que se coloca, de fato, é a de como operar a variada rede de significações atribuídas ao conceito sem perder de vista o objeto analítico e suas especificidades. Refletindo sobre essa problemática, Schøllhammer traz a possibilidade de visualização do barroco como figura heurística. Como tal, ele possibilitaria a operação de determinadas noções conceituais sobre o barroco na exploração de traços da literatura atual. Esse método aproximativo se estabelece em conjunto com a atividade crítica como uma forma de se revelarem constelações significativas, sem o julgamento do conceito como algo que antecede a obra. Sobre isso, o autor declara que: “É importante ressaltar que o neobarroco, lido nesta perspectiva, não exige uma

existência prévia à sua noção, mas surge, antes, e sob a ótica teórica que a figuração oferece” (Schøllhammer 2007, 61). Logo, essa visada tem como foco a análise literária mediada por esse procedimento de modo que não se perca de vista a especificidade histórica das obras contemporâneas e a particularidade das obras observadas individualmente:

Por esse motivo, discutir o barroco na literatura atual significa explorar os traços barrocos na literatura menos em termos de semelhança com o barroco literário histórico, e mais como uma busca por figuras suscetíveis de inaugurar novas analogias e constelações, ricas de significação, entre a sensibilidade estética do estilo barroco e as tendências da literatura contemporânea. [...] Deste modo, torna-se possível explorar a potência analítica da sensibilidade barroca sem perder de vista o caráter específico do objeto analisado (Schøllhammer 2007, 62).

Somando-se às proposições de Schøllhammer, na tentativa de elaboração de um modo operatório de leitura a partir da rede conceitual relacionada ao barroco, não se pode deixar de mencionar ainda as sugestões em âmbito filosófico de Gilles Deleuze. Nos estudos contemporâneos sobre o tema, a sua definição de barroco tem se mostrado bastante produtiva, sendo largamente citada para alicerçar essa noção de pluralidade: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.” (Deleuze 2007, 13). O enunciado trabalha a construção do conceito tomando a dobra como critério operatório, posto que teria a extensão adequada para designar o modelo filosófico a ele relacionado: “Para nós, com efeito, o critério ou conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra.” (Deleuze 2007, 64). Para se ter uma noção mais consistente da ideia de dobra recorrentemente citada, é válido evidenciar que Deleuze não a emprega com foco específico no domínio estético, mas em uma postura filosófica que entrecruza várias esferas, a partir da leitura das conjecturas de Leibniz. A dobra, conforme abordada, seria um modelo amplo de pensamento relacionado à “coextensividade do dentro e do fora”, ou, nas palavras de Silva (2004), um modo de subjetivação:

A dobra exprime tanto um território subjetivo quanto o processo de produção desse território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constitui assim tanto a subjetividade enquanto território existencial, quanto a subjetivação, entendida como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica (Silva 2004, 2).

Considerando os apontamentos presentes no excerto, a dobra faria indissociáveis o interno e o externo no processo de produção de territórios existenciais, assim como o anel de Moebius. O objetivo de Deleuze ao trabalhar

esse conceito operacional não é encontrar a essência, a origem do ser, mas focar o processo, enquanto tal, existente em uma configuração histórica determinada, como aponta Nancy: “Ele não quer nada anterior a essa dobra. De fato, não há nada antes. Em certo sentido a dobra é o próprio ser. [...] Mais uma vez, ele afasta a gênese, a origem e o fim.” (Nancy 2000, 116). Como é consenso entre os comentadores de Deleuze, a ideia de dobra se insere em um projeto filosófico que enuncia insistentemente a não fixidez de limites, a processualidade, a multiplicidade, a relacionalidade, por meio de termos como ritornelo, agenciamento, simulacro, ou, no que parece ser a sua expressão mais radical, o rizoma. Desse modo, encarando o pensamento do filósofo como um todo, seria viável estabelecer um paralelo entre a sua definição de barroco, “dobra que vai ao infinito”, com o conceito de rizoma, pelo menos seguindo a sugestão visual deste modelo: “qualquer ponto do rizoma deve ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (Deleuze e Guattari 2007, 15).

Pode-se dizer, por extensão, que o barroco literário seria uma escrita de textura rizomática. Com essa definição, não se trata de substituir o critério operacional de dobra pelo de rizoma. Trata-se, sim, de somar ao primeiro toda a sistematicidade de movimento almejada pelo filósofo ao longo de sua trajetória, a qual foi trabalhada conjuntamente com Guattari neste novo “devir-nome-próprio”, em termo empregado por Nancy. O “ir ao infinito” seria o movimento incessante do rizoma, em que se criam dobras sobre dobras interminavelmente. Mas, sob essa dimensão caracteristicamente processual, o que está sendo colocado em jogo nesse trânsito ininterrupto?

Tal pergunta envolve diretamente o aspecto operatório aqui sugerido para o barroco. A fluidez rizomática impressa sobre a dobra, enquanto produtora de territórios existenciais, permite que se visualizem simultaneamente elementos históricos, culturais e sociais em sua constituição. Trazendo essa afirmação ao domínio da discussão até agora empreendida, o critério operacional proposto possibilita que se trabalhe tanto com noções de barroco, como de neobarroco na constituição do texto literário. Com o volume adquirido pelos discursos sobre o Barroco no contexto do século XX, haveria o entrecruzamento de códigos diversos relacionados a essa noção, como na perspectiva de Moser (2000), que compreenderiam: pulsões sexuais, dilematicidade religiosa, agonia existencial, tensão entre desejos e coerção social, fragmentação histórica e cultural, ludicidade, excesso e artifício de linguagem. Dessa maneira, tal operacionalização do conceito de barroco permite visualizar conjuntamente aspectos formais recorrentemente destacados entre os teóricos, a concepção fragmentária de história presente em Benjamin, Calabrese, Moser, entre outros, e a produção de subjetividade e de territórios existenciais proposta por Deleuze e por Guattari. Assim, essa atividade pressupõe tanto deslocamentos conceituais

do termo do campo da historiografia para a análise crítica de obras recentes, como mobilidades textuais presentes nos entrecruzamentos discursivos literários. Daí que, associando a concepção benjaminiana de história presente nas teorizações sobre o Neobarroco à fragmentação cultural (sem considerar necessariamente o discurso de afirmação identitária latino-americano), pode-se vislumbrar nessa textualidade barroca o acúmulo e a sobreposição de elementos de temporalidades e localidades variadas. Em outras palavras, nessa textualidade rizomática haveria o intercurso de territórios existenciais diversos no choque de diferentes visões históricas, culturais e sociais. O caráter heterotópico e heterotemporal observado em obras barrocas do século XX, assim, poderia ser associado ao contexto descrito, em que, pela circulação de informações e de valores díspares de forma não hierarquizada, tudo parece já estar dito. Em tais circunstâncias, o sujeito, não mais cartesiano, constitui-se processualmente nesse trânsito.

Pode-se objetar que a avaliação do caráter barroco pelo desígnio do rizoma ou da dobra é demasiadamente ampla e que muitos textos não necessariamente ligados aos elementos mencionados anteriormente (angústia existencial, pulsões eróticas etc.) poderiam também ser rizomáticos ou se caracterizar pelo dobrar e redobrar contínuos. De fato, parece que essa afirmação seria efetivamente possível. Entretanto, como já se afirmou, a aplicação do barroco como operador de leitura não tem como finalidade a criação de um rótulo a ser aplicado ao romance *Lavoura arcaica*, com vistas a exemplificar determinadas características. Essa aplicação seria, não é demais relembrar, voltada ao texto como uma lente, cuja potência analítica poderia revelar aspectos de sua construção. Destarte, pode-se dizer que a textura rizomática barroca tem a peculiaridade de evidenciar a indissociabilidade de elementos de distintas ordens temporais e espaciais, sem que a noção se construa em separado da obra. Trata-se de uma potência virtual que apenas encontrará concretização no objeto literário específico, por meio da atualização dos traços barrocos construída rizomaticamente. Por isso, essa textura apresentada como que em alto relevo está associada com os aspectos formais da construção textual, dada como saturada de significantes da relação do homem com a história, a cultura e a sociedade. Sob esse viés, o procedimento crítico está centrado na forma como o conhecimento literário lê o mundo, assumindo o barroco por uma perspectiva dupla: como um mediador entre sujeito e objeto analítico e como uma forma de agenciamento textual. Enquanto agenciamento, além de se trazer os discursos barrocos à cena do discurso literário, há um jogo textual promovido como estratégia narrativa, o qual coloca em tensão outras ordens discursivas relacionadas de modo amplo às três esferas citadas, construindo e desconstruindo territórios existenciais. Cada obra se constitui de forma única, mas, a partir do momento em que ela evidencia o caráter

processual com que reescreve os dilemas contemporâneos, pode se produzir um “efeito barroco”.

É nessa processualidade que as ideias de labirinto e de vertigem serão recorrentes em textos barrocos ao jogar com o lugar do homem no mundo. Nessa ótica, o labirinto é o lugar de multiplicação das dobras no qual o sujeito dilemático se encontra inserido. Se, como disse Maravall (1972), o mundo barroco é “confuso labirinto”, seria possível associar a imagem do entrecruzamento de seus caminhos com a ideia da dobra que vai ao infinito apresentada por Deleuze. Na imprevisibilidade dos caminhos que se bifurcam, tal imagem do labirinto apresenta-se na literatura recorrentemente associada à ideia da complexidade diante da qual aquele que percorre as suas várias direções assume uma postura lúdica.

Observando-se essa imagem associada à literatura sob a perspectiva do barroco, trata-se de uma atitude existencial do jogador, em que a textualidade labiríntica irá se insinuar muitas vezes como uma forma de encarar o sentimento de estar jogado no mundo. Estruturada como um caminho em que direções, espaços e tempos díspares dobram-se uns sobre os outros, essa construção textual traz o aspecto lúdico daquele que joga simultaneamente com os vários caminhos possíveis, afirmando nessa postura a complexidade inerente ao labirinto. Por esse aspecto, seria passível dizer que, na textualidade barroca, não ocorre a tentativa de se desvendar um enigma que se encerraria na descoberta de uma pretensa essência. Em outra direção, tal modo lúdico de percorrer os corredores sobleva a questão do percurso em detrimento de um ponto de partida ou de chegada. Portanto, ao trabalhar com a vertigem do sentimento de angústia existencial, essa textualidade coloca em cena elementos díspares de lugares e de tempos diferentes, como formas instáveis que se metamorfoseiam e sofrem torção. Diante das dobras infinitas dos caminhos, tem-se nessa vertigem a perda de qualquer orientação estável, de modo que elementos sociais, culturais e históricos parecem se misturar confusamente pelo efeito da anamorfose textual. Logo, pela marca de indefinição característica do labirinto e da vertigem, pode-se vislumbrar o aspecto de uma textualidade que articula pontos paradoxais ao agenciar traços barrocos em sua construção e se afirmar por tal traço estético. Abre-se, desse modo, um amplo leque de possibilidades, no qual a operacionalização do conceito de barroco oferece séries de virtualidades que coparticipam na construção da experiência do homem no mundo.

Labirinto: a casa sem alicerces

Desde o início do romance, sua narrativa profusa parece circular em torno de um enigma indissolúvel, que em vez de ser deslindado se multiplica em

outras perguntas. Como se se tentasse reorganizar um quebra-cabeça cujas peças estivessem faltando, cada movimento sugere novas lacunas e outros movimentos possíveis. Logo nas primeiras páginas, quando da chegada de Pedro à pensão interiorana em que se hospedava André, com o intuito de devolvê-lo ao seio da família, abre-se a questão sobre os motivos obscuros que teriam levado o irmão a abandonar o lar. A interrogação se perpetuará ao longo da obra e, já no capítulo 25, quando inquirido pelo pai Iohána sobre o que lhe faltava em casa, André apresenta uma resposta não menos paradoxal e nubilosa: “Queria o meu lugar na mesa da família.” (Nassar 2008, 159)⁷. Essa fala seria um contrassenso na medida em que se buscaria na distância da partida o lugar supostamente subtraído, como se ela representasse a procura perene pela casa ausente. Ainda no capítulo 6, o narrador faz a seguinte declaração:

[...] e se acaso distraído eu me perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa” (34).

No trecho, a repetição da construção “não importava que”, aliada ao “juízo rígido” que se haveria de ouvir, aludem à inevitabilidade do caminhar em direção a casa, indiferente de quão distantes fossem as paisagens percorridas. Conforme afirma André Luis Rodrigues, o dizer de que “estamos indo sempre para casa” pode significar “a constatação de que nunca estamos verdadeiramente *dentro* dela.” (Rodrigues 2006, 55, grifo do autor). Fica, portanto, entranhada na fala do narrador a ausência dessa casa por que tanto se anseia e que perpassa toda a sua linguagem tensional.

A importância do elemento “casa” é tão evidente na construção do romance que o título de sua versão em francês adotada por Alice Raillard é “*La maison de la mémoire*”⁸. Independente de qualquer julgamento quanto à adequação ou não do título em relação ao original, a versão segue a tônica, presente na obra, de uma rememoração imprecisa relacionada às várias figurações da casa. Essa mesma opção de manter no título o caráter enigmático ligado ao espaço, ou à atividade exercida nele e sobre ele, também é adotada na versão em língua inglesa como *Ancient tillage*. Descrevendo o processo de seleção lexical em sua opção por manter o título em inglês o mais próximo possível do original, Karen Sherwood Sotelino comenta que “talvez o que os dois títulos têm

⁷ Doravante, todas as referências a esta edição serão realizadas apenas pela indicação de páginas.

⁸ Trata-se de uma edição conjunta com a versão de *Um copo de cólera* lançada em 1985: *Un verre de colère suivi de La maison de la mémoire*.

em comum, além do costume antigo (lavoura, tillage), referência ao passado (arcaica/ancient) e à agricultura, sejam suas características enigmáticas [...]”⁹ (Sotelino 2002, 525, tradução livre).

Situar o caráter enigmático da casa sob a ótica da vertigem, então, evidencia a sua instabilidade. Como um exacerbar dos sentidos em que o mundo parece esvair-se e o corpo perder a orientação espacial, a vertigem da dobra que se estabelece entre corpo e casa durante a narrativa os torna inextricáveis, motivo pelo qual a sua linguagem se encontra impregnada de construções figurativas em que as duas ideias se imiscuem. Assim, essas figurações presentes no romance instauram a relação tensional vertiginosa entre desejos corporais e os valores familiares da religiosidade, do trabalho, da pureza, do equilíbrio. Desse modo, cabe observar nesse jorro profuso de linguagem os diversos desdobramentos e redobramentos construídos no entrecruzar dos discursos relacionados à casa e ao corpo. Na base dessa linguagem lacunar e nublada, talvez se possa entrever a própria condição da escrita no romance, cujo lugar de reflexão apenas se pode afirmar pela fugacidade das formas instáveis.

Como em uma tentativa de se observar os costumes familiares através de uma lente danificada e embaçada, o jogo narrativo em *Lavoura arcaica* se constitui pelo olhar de um narrador que tenta rememorar o passado a partir de fragmentos esparsos e imprecisos. Na apresentação das relações familiares, mesmo que estejam presentes as vozes de outros personagens, em especial a do pai e a do irmão Pedro, é pela perspectiva dos olhos de André que estas serão visualizadas. Nesse sentido, pode-se afirmar que a narrativa se enuncia, a partir da relação entre o olhar obnubilado e a fala de André, como um movimento de reconstrução lacunar da memória, no qual os elementos são reunidos desordenadamente em seu discurso esparsos e errante. Definindo-se como “guardião zeloso das coisas da família”, o narrador descreve essa tarefa no capítulo 10 do romance, dedicado especificamente a esse intuito:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas [...] e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que

⁹ Perhaps what the two titles have in common, aside from old usage (lavoura, tillage), reference to the past (arcaica/ancient) and to agriculture, is their enigmatic quality [...]

conservo no mesmo fosso fundo como guardião zeloso das coisas da família.) (62-63).

No trecho anterior, a família é descrita pela disposição de inúmeros objetos relacionados à casa, através dos quais se elabora também uma reflexão sobre o caráter da memória que permeia a narrativa. Nesse capítulo, o trabalho da memória é construído pela imagem do labor da extração de “fragmentos” do fundo de um fosso dentro do qual estão escondidos aqueles objetos. Analogamente, pode-se somar a essa imagem a fluidez das reminiscências, que seriam extraídas do fosso assim como a água, de modo que, a despeito da referência à profundidade, as relações discursivas acontecem, ao mesmo tempo, na superfície textual. Por esses moldes, parece antecipar-se metonimicamente a liquidez do próprio processo discursivo por que serão apresentadas as relações familiares, motivo por que, contiguamente, mesmo um pequeno elemento como a “fotografia castanha nupcial” já indica a nebulosidade que as envolve. Expondo por esse artifício a própria construção da narrativa, a fotografia é incorporada à sua enunciação, de maneira que, sendo ela também uma forma de enunciação, remete à ocasião do casamento em que se instaura a família. Mas, ao se mencionar o “cenário irreal” como fundo, ambiente no qual também parecem estar inseridos os variados objetos retirados do fosso, o próprio instante do estabelecimento familiar torna-se indeterminado. Essa construção imprecisa da narrativa, mais que uma forma de organização do enredo, reflete a condição dessa escrita de Nassar, uma vez que sua enunciação se situa na constante tensão entre a possibilidade e a impossibilidade do dizer.

Nesse enunciar, não está em jogo apenas a possibilidade de organização de um mundo caótico, mas também a própria integridade do sujeito que o observa. Correlacionando-se com a condição dessa narratividade, os olhos fundem-se à casa no início do excerto citado, por meio da construção em que se unem os vidros e os metais da córnea. Afigurados como janelas, eles são qualificados como um “filtro fosco”, um vidro embaçado através do qual se observam os costumes da família, ao mesmo tempo em que a areia atirada ao ar cega a atmosfera. Nessa linha, ocorre uma fusão das imagens do corpo e da casa, sendo que os olhos representam a (im)possibilidade de reconstrução clara da memória por um narrador cuja inteireza é questionada. Assim, ao longo de toda a obra, eles serão um elemento de fundamental importância, estando relacionados tanto com a corporeidade, quanto com os valores sobre os quais se alicerçam a casa e a família. No cerne alegórico dessa escrita, tal junção entre corpo e casa permite vislumbrar ainda um olhar literário construído prismaticamente, em que formas díspares e paradoxais se misturam vertiginosamente aos olhos de um sujeito dilacerado. Nessa direção, tem-se uma proposta literária que entrecruza diferentes discursos a tal ponto que estes se

confundem no emaranhado textual de formas instáveis sujeitas ao efeito constante de anamorfose.

Sob o olhar penumbroso de André, a construção “estamos indo sempre para casa” indica a trajetória da narrativa construída em torno da busca constante por um lar ausente. Nesse movimento, o sujeito que tem o seu lugar colocado em jogo pela própria linguagem caminha em uma direção incerta à procura daquela casa perdida onde possa habitar. Na construção da narrativa, trata-se de um caminho perene que permanece mesmo quando André se encontra na casa da família.

Problematizando qual seria essa casa, a textualidade traz à cena os princípios fundadores da família patriarcal, os quais serão constituídos figurativamente ao longo do texto por meio de construções que os ligam à casa como edificação. Sob a perspectiva da voz paterna, a casa, assim como a família, deveria ser alicerçada sobre os valores da união, do amor e do trabalho, como declara o narrador: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular;” (20). Nesse trecho, exhibe-se o processo recursivo da enunciação. A voz narrativa traz à sua enunciação a fala de Pedro, o qual, por sua vez, porta as palavras do pai, sendo que em tal processo são evidenciados os princípios morais familiares da pureza e da austeridade além dos valores mencionados.

Ao trazer tais elementos à sua recursividade enunciativa, a narrativa entrecruza os discursos de virtude e de vicissitude, de forma que, ao colocá-los em trânsito, possíveis dicotomias são dissolvidas e fronteiras são borradas. No trecho supracitado, paralelamente à apresentação das bases morais familiares representadas pela voz paterna, há também a ideia de circuito subentendido nas referências à manhã luminosa e ao crepúsculo. Essa ideia circular, que se repete em toda a obra, está presente mesmo na imagem da mesa em torno da qual a família se reúne durante os sermões. Considerando-se, como declara o narrador, que o avô ocupa a cabeceira oposta ao pai ainda depois de sua morte, pode-se somar à divisão hierarquizada dos lados esquerdo e direito da mesa a imagem circular em que as posições passam a se misturar. Logo, a rotina da família, pela imagem da mesa circular ou da manhã e do crepúsculo, transgride os limites entre o direito e o esquerdo, entre a luz e a escuridão.

Nessa encenação discursiva, a relação casa/família também exhibe as restrições ao corpo. Perpassando a esfera da tradição judaico-cristã, na perspectiva da voz paterna, ele é indicado pela referência ao “santuário” como um recipiente que deve guardar a mensagem do pai, na medida em que nessa religiosidade o termo é utilizado para nomear o local utilizado como receptáculo dos objetos mais sagrados. Nesse sentido, a casa pode ser entendida

metonimicamente como santuário da família e, por extensão, o corpo é igualmente construído como lugar de abrigo dos preceitos dessa mensagem. No trecho, o verbo “comungar” contempla a liturgia cristã da comunhão entre o corpo do homem e o corpo de Cristo e, sob essa égide, a comunhão entre corpo, casa e família. Logo, a casa e o corpo deveriam espelhar a imagem sagrada do santuário, cujas paredes se fecham às vicissitudes do mundo para que sejam cultivadas apenas as virtudes.

Dessa forma, é visível a relação figurativa entre essas bases morais e a imagem da casa, como fica bastante evidente no sermão do pai: “[...] hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado;” (60). No entanto, na encenação discursiva da narrativa esses valores ultrapassam o local de residência da família e se desdobram em várias outras construções. Assim, a ideia de casa, como edificação, assume diversas feições e se multiplica textualmente nos edifícios da igreja/capela, dos estábulos, da casa velha (onde se consuma o incesto entre André e Ana), da pensão interiorana, do bordel. A partir dos axiomas ideológicos dos sermões do pai e das palavras de Pedro, o narrador apresenta a igreja, o estábulo/curral e a casa velha como locais que deveriam ter os corredores percorridos pelos valores da fé, da fertilidade e pelo respeito às gerações antigas, limites os quais não seria permitido a nenhum membro transpor. A pensão interiorana e o bordel, por sua vez, representariam a transgressão, aquilo que está fora dos contornos demarcados para a família. Estes seriam locais em que se entrega de forma desmesurada aos prazeres do corpo, profanando-o.

Evidentemente, como se tem procurado demonstrar, a narrativa não apresenta essas fronteiras de modo tão claro. Imagetivamente, a ideia de ruína já perpassa a casa velha, desvelando a decadência da família e de seus valores. Essa imagem exhibe a desordem que subjaz à ordem pretendida pelos preceitos instituídos, o que coloca em evidência a falência desse modo de organização social e de seus mecanismos de poder. Nessa mesma direção, também no curral está presente a noção de ruína, uma vez que o estrume e o excremento implícitos nessa edificação trazem à tona a visão do informe que escapa às formas e fórmulas almejadas nos limites da ordem. Tais imagens se refletem na construção textual da obra, cujos desdobramentos entrelaçam elementos paradoxais em seu desenvolvimento, o que põe em jogo o próprio lugar da literatura. Por esse prisma, em paralelo com a imagem da casa fragmentada, revela-se um trabalho em que a linguagem movediça problematiza a ausência de lugar do sujeito e o (não) lugar do texto literário.

Nesses diversos desdobramentos, notam-se outros fatores além da oposição desejo x interdito no estabelecimento da instituição familiar. Como uma instituição social, ela instaura o conjunto de postulados éticos e morais para a

convivência em comunidade, em que estão envolvidas relações hierárquicas de poder, orientações religiosas, necessidades econômicas (exortação ao trabalho e ao comedimento), valores culturais, imperativos biológicos (fome, sede, necessidade de descanso, proteção e segurança contra as intempéries do tempo etc.). Visualizando a organização no romance, uma de suas principais linhas de orientação é a disposição política em torno do respeito à autoridade dos mais velhos e, portanto, da voz paterna. Sobre essas bases e preceitos se erguem as paredes da casa, entrecruzando-se em seus corredores as diversas esferas mencionadas. Logo, as diferentes edificações que se desdobram na narrativa confluem em um movimento centrípeto, mas também centrífugo, em relação à casa na encenação textual dos fundamentos da tradicional família patriarcal. Disso pode-se depreender que, ao encenar esse modo de organização social, a multiplicação dos edifícios obedece a uma lógica de subordinação do múltiplo ao uno, mas mimetiza igualmente a fragmentação de uma instituição cindida em seus preceitos. Essa lógica é a mesma que rege a visão instituída sobre os corpos que se unem e se separam simultaneamente, o que conduz à visualização da ideologia estabelecida sobre o corpo individual e o corpo social. Comentando a noção de união, Abati afirma que os carinhos, gestos e afagos de Zuleika e Huda no momento do retorno de André “levam a pensar que as noções de amor e união estão de tal forma entranhados (sic) que acabam irrompendo em seus sujeitos como um apelo à unidade dos corpos.” (Abati 1999, 101-102). Embora o autor se refira, nesse momento, aos afetos femininos, cabe observar seu apontamento de que o amor e a união levariam à ideia da união dos corpos. Além dessa ideia, pode-se mencionar também a unicidade dos corpos como ideal de estruturação familiar. Nos sermões, a voz paterna louva o senso de união:

[...] a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (146).

Sob tal perspectiva, no entrelaçar figurativo de casa e corpo, delineia-se uma relação de subordinação do múltiplo ao uno. Como estratégia textual, tal configuração se aproxima da técnica de composição barroca de integração das partes em um motivo único, a qual foi primeiramente abordada por Wölfflin e recorrentemente retomada por vários autores que o seguiram. Wölfflin menciona os aspectos formais da arte barroca que a unidade “é obtida pela união das partes

em um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento.” (Wölfflin 2000, 19). Além disso, essa orientação poderia ser associada a um modo de representação social, como defende Hansen ao tratar do que denomina arte colonial: “A imagem das partes pacificadas e integradas do corpo do Estado como ‘bem comum’ do todo difunde-se nas representações em que o ser social dos indivíduos identifica-se à representação que fazem de si para outros.” (Hansen 2008, 200). Ao integrar esse recurso como estratégia narrativa, encena-se textualmente o modo de organização social ditado para a família pelo jogo formal barroco de unificação das partes. No estabelecimento dos ditames morais, a casa desdobra-se em diversos corredores e continua sendo uma só casa. Do mesmo modo, os diferentes integrantes da família deveriam associar-se em um corpo maior. Contudo, ao evidenciar esse movimento rumo ao centro, a narrativa exhibe também o deslocamento dispersivo, pressuposto já no abandono e na procura da casa por André. Dessa maneira, parece que é a própria união esmagadora do da casa ligada à instituição social familiar que é encenada como uma força que leva também ao movimento de desmanche. Por essa via, tal elaboração textual desvela o dilaceramento dos sujeitos inseridos nesse movimento, exibindo igualmente a dispersão do corpo social e da instituição familiar. Portanto, tem-se nessa elaboração uma estratégia literária de encenação das relações de poder instituídas que se faz simultânea à exposição de seu caráter lacunar e fragmentário, de modo que promove uma reflexão sobre os lugares movediços que constituem as relações sociais.

Esse parece ser o próprio caráter discursivo dos sermões. Os variados mecanismos retóricos presentes nas desenvolvidas construções parentéticas do pai atribuem ao discurso um modo ao mesmo tempo dispersivo e conjuntivo. No exemplo do fragmento anterior, as repetições sintáticas adquirem um movimento de multiplicação, mas que, ao mesmo tempo, pela estratégia retórica do circunlóquio, reúnem-se em um mesmo “corpo”. Percebe-se nesse agenciamento de estratégias barrocas que a voz autoral promove a encenação das forças de poder e da ordenação social sob a lógica da submissão do múltiplo ao uno, o que, contudo, coincide com a inevitável fragmentação da ordem institucional e do discurso. Com isso, a voz autoral revela mecanismos discursivos de poder presentes na estruturação social prescrita pela palavra da tradição, além da tensão das diferentes vozes abafadas no sistema de opressão ideológica.

Nessa elaboração textual, as dobras entre o corpo e a casa entrecruzam ao longo da narrativa os domínios do desejo e as prescrições morais à família. Essa organização se constrói a partir da reflexão do estar no mundo do indivíduo dilacerado pelas forças sociais que o esmagam. Dessa forma, a narrativa

evidencia as significações atribuídas ao corpo e como este ressignifica tais relações. É como se se trouxesse à cena uma condição existencial em sociedade da qual não se pode excluir a participação do corpo nas dobras entre o sujeito e o mundo, de modo que estes se inter-ressignificam processualmente. Nessa construção labiríntica, a narrativa joga com o devir social desestruturando fórmulas estabelecidas, de forma que lança o indivíduo e a sociedade no domínio das incertezas.

Tratando da hibridização de gêneros na obra, Teixeira declara que André oporia uma “desordem anarquista” à “ordem hipócrita” do pai, mas defende que tal atitude poderia antecipar o projeto de uma nova ordem: “destruir as fórmulas estereotipadas torna-se uma espécie de condição primordial para que se instaure com autenticidade e eficácia a busca, o desejo de uma nova ordem.” (Teixeira 2002, 44). Há que se ressaltar, por outro lado, que, subjacente à desestruturação das fórmulas de dominação do corpo, o romance parece demonstrar que tanto André como o pai se situam no domínio da desordem. Por esse aspecto, embora o discurso paterno se caracterize pela exortação à harmonia e ao equilíbrio, a narrativa desvela a desordem subjacente a essa ideologia em ruínas. Então, a dissolução textual das fórmulas preestabelecidas não parece propor o estabelecimento de uma nova ordem a ser erigida pelo filho, uma vez que ambas as vozes são construídas como estratégias na encenação da desordem constituinte das relações sociais. Assim, ao rever as bases da casa durante a narrativa, todos esses valores que alicerçam o corpo e que preenchem os vários braços da casa são percorridos pela intimidade do narrador nômade na busca pelo lar sem nunca encontrá-lo. Por essa ótica, o discurso de revolta do personagem André parece ser colocado em jogo pelo movimento da narrativa não como simples oposição, mas, sobretudo, como procura de algo que não pode ser afirmado como fixo.

O caminhar “rumo a” pelos diversos corredores discursivos familiares denota a não integridade tanto da edificação, como do sujeito que os percorre. Os corredores ainda não se constituem como casa e o sujeito se caracteriza pela incompletude. Nessa ótica, a proposta textual do romance assume a configuração do labirinto, e a narrativa joga com a incerteza dos diferentes caminhos abertos ao percurso. Tal aspecto contempla também o próprio lugar da escrita como algo que permite lidar com essa falta constitutiva pelo trabalho com a linguagem, sem, todavia, oferecer lugares estáveis em que se possa afirmar uma pretensa plenitude. Por conseguinte, ao trazer para o jogo essa “imperfeição ontológica” humana, a obra reescreve também o caráter social da casa/família, que, desestabilizada em suas bases, é reformulada a cada dobra entre seus corredores. Desse modo, na fragmentação temporal por que se tece a trama, essa falta primordial parece permear o discurso a todo instante. Na oscilação entre o

presente da narrativa, o tempo da vida na fazenda e o momento da conversa com Pedro e com o pai, o narrar se desenvolve na apresentação do movimento de cisão em relação à casa e na busca pelo objeto perdido. Vista sob esse aspecto, toda a primeira parte do romance conflui para o reconhecimento dessa falta. O próprio título “A partida” mais que o momento de abandono das instalações familiares, no sentido concreto, indica o “partir”, o movimento de corte que separa André da casa e que faz dele uma “parte”, algo incompleto, como no ato de corte do cordão umbilical.

Importante considerar, por esses aspectos, como a figura da mãe é também construída como casa. Esta que exerce papel social de importância basilar na família é um dos principais pontos de tensão no texto, tendo seu útero associado à casa, como local de abrigo, proteção e afeto. Nesse caráter se misturam o conforto e o choque de valores, como se nota no trecho:

[...] e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; [...] não faz sentido, eu pensei duas vezes, manchar seu avental, cortar o cordão esquartejando um sol sanguíneo de meio-dia [...] (64-65).

No excerto André descreve ao irmão o momento em que foi procurar pela mãe nos instantes que antecedem a sua partida. Ainda nas palavras de André, entre as tantas coisas que poderiam ser ditas a ela, a caracterização do útero como ninho de palha o dispõe como um receptáculo no qual se havia protegido. Embora tal figuração enquanto ninho possa se referir à esfera da natureza, portanto, exterior à casa, pode-se associá-la igualmente ao ambiente dos estábulos e currais. São recorrentes as construções em toda a obra em que tais espaços estão ligados ao corpo materno, tais como: “Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais?” (48). O “dorso profundo” de feno referido pelo narrador se instaura como o ambiente acolhedor e tranquilo do útero e, por analogia, este se apresenta como as edificações mencionadas.

No final do trecho indicado como possível fala à mãe, há também uma referência ao nascimento pelo ato de “cortar o cordão”. De modo semelhante, em outra passagem ocorre tal alusão: “[...] mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente [...]” (66). A extasiante riqueza de imagens em ambos os trechos promove um deslocamento sensorial em que parece ser possível ouvir a dor e a agonia de mãe e filho no momento do nascimento. Nesse sentido, da interseção entre corpo materno e casa depreende-se que o movimento de “partir” do título, visto na

tensionalidade da linguagem, é também o “parto”. É o instante de ruptura com a casa familiar e com a mãe, casa primordial, que se descreve ao longo de toda a primeira parte, instaurando em nível simbólico na narrativa essa falta estruturante do ser, e o movimento de busca pela casa parece ser também o de um *regressus ad uterum*. O nascimento nessas construções é um lançar no mundo por um corte abrupto e vertiginoso. Conforme descreve Hélio Pellegrino, ao referir-se a esse estágio pré-edipiano, o primeiro momento de incompletude da criança é o nascimento, em que o nascido, separado abruptamente da mãe, “é jogado no mundo, atirado a um meio que não lhe serve de chão [...] Nascimento é exílio amargo, crisão de angústia no corpo, auge de um despedaçamento que vulnera a carnalidade mais íntima do infante.” (Pellegrino 1987, 317). Por essa reflexão psicanalítica, o nascimento, parte do processo de constituição do sujeito, já é em si representativo de um corte, cuja angústia e aflição estão crivadas na linguagem do romance. Dessa forma, a proposta textual da obra evidencia a tensão que, pelo domínio do simbólico, é inerente à linguagem, de forma que a cisão constitutiva dos sujeitos torna-se matéria de seu labor estético. Tal como seu traço formal movediço, o desenvolvimento do texto se configura como o caminhar rumo a uma casa cujas paredes se movem a todo momento.

Ocorre, então, que o ato de colocar em trânsito os discursos familiares realiza um movimento de tensão entre a união e a separação. A ótica paterna do estabelecimento familiar pela subjugação do corpo individual ao corpo social é colocada em movimento de modo processual na narrativa e prevê também a cisão do corpo familiar. Nessa textualidade marcada pela angústia e pelo sentimento de desamparo, há uma reflexão existencial quanto ao lugar desse sujeito dilacerado potencializada pela tensão da organização social em choque. Nesse sentido, o romance lança um olhar sobre a posição do homem na sociedade, estilhaçado no choque entre o desejo e as leis, tornando complexa a construção dessa experiência existencial no embate entre o individual e o coletivo.

Desse modo, a esfera discursiva do pai, a qual determina a necessidade de “emaranhar uma sebe viva” que proteja “a luz calma da casa das trevas que ardem do outro lado” (54), é inserida no trabalho de entrecruzamentos textuais de tal modo a desestabilizar os limites. Como citado no tópico anterior, o quarto de pensão interiorana em que André se hospedava ao abandonar a casa – por isso, exterior às fronteiras morais instituídas – é descrito na abertura da obra por uma linguagem entorpecida que o relaciona ao corpo, mas, ao mesmo tempo, o liga às esferas da religiosidade e da lavoura. Em outro momento, a voz narrativa traz à cena o instante do diálogo entre André e Pedro no qual é revelada a caixa de quinquilharias mundanas. Nesse instante, também a descrição do bordel promove o entrecruzamento das esferas sagrada e profana: “[...] era lá que eu,

escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado [...]” (69). Mesmo que o personagem afirme uma “fé insolente” e desafiadora, percebe-se como, na narrativa, os corredores da virtude e da lubricidade se entrecruzam sem um lugar fixo. Nesse encadeamento enunciativo, se o personagem subverte os discursos do pai e lhes imprime outra configuração, há na obra um deslocamento recursivo de ambos os discursos, encenando pela linguagem o próprio atrito presente nas relações de poder sem determinar uma posição fixa. Aproximando-se em determinados instantes e se distanciando em outros, tais discursos são exibidos não só em suas diferenças como também em suas semelhanças. Por conseguinte, no jorro enunciativo do romance, a proposta textual labiríntica promove esse entrecruzamento de corredores em que não há uma orientação definida e que não se sabe quais são os caminhos da virtude ou da transgressão.

Nessa linha, revela-se que até nos corredores austeros celebrados pelo pai subjaz aquilo a que se poderiam denominar caminhos subterrâneos, em que se ouvem gemidos e que servem de abrigo a “pulsações” e à “volúpia”. Explodindo num fluxo violento de palavras com o irmão, André afirma que à noite se pode “[...] incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole [...]” (43). Nessa casa erguida sobre os valores da família, o texto evidencia também aquelas paredes entre as quais, no fundo de um cesto recôndito, escondem-se as roupas sujas, que revelam “a ambivalência do uso” de cada peça, “as coisas exasperadas da família”:

[...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira [...] conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; (43)

Tal fala revela que às palavras angulares que sustentam a casa subjazem nos caminhos subterrâneos corpos exaltados, cheios de vida e energia, cujas pulsações se fazem ouvir no cesto de roupas. O “soluço mudo” e os gemidos, nessa direção, são vozes que, mesmo caladas, manifestam sua vivacidade no cesto de roupas. A própria imagem das “dobras” nas roupas e da energia “encaracolada” dos cabelos traz essa confluência com a textualidade que opera a dobra entre pontos inconciliáveis, remetendo às vozes outras que se (des)velam em tais redobramentos. Quanto às “falas” que se manifestam ainda que emudecidas, o narrador faz constantes menções a coisas que “poderiam” ser

declaradas a Pedro ou no contexto familiar de modo geral, mas são interrompidas frente às determinações do poder. Desse modo, são constantes construções no futuro do pretérito como “poderia era dizer”, “poderia dizer com segurança” ou “poderia dizer muitas coisas”, as quais revelam (im)possibilidades a repousarem no subterrâneo da casa a serem (des)veladas. Em todos esses movimentos, há uma alusão da voz autoral ao caráter cênico dos valores morais instituídos, o qual tem por função manter a dominação das relações de poder. Todavia, ao encenar a própria encenação social pretensamente íntegra, a obra desvela as vozes em murmúrio que subsistem ao discurso do poder. Esse “incursionar através dos corredores”, então, se espelha na construção textual dessa casa como labirinto. Tal elaboração desvela os caminhos ocultos que subsistem à penumbra das relações de poder da casa, abrindo espaço a configurações outras dos corredores percorridos. Nessa proposta, contempla-se a atitude do jogador que recombina trajetórias possíveis nos espaços da virtude e da transgressão, reescrevendo os fragmentos desordenados das instituições estabelecidas.

Por essas reflexões, as diversas falas interrompidas de André, bem como a quase ausência de falas dos outros membros familiares, em especial das mulheres, denotam uma opressão das regras familiares no próprio plano discursivo. Todavia, ao denotá-la, a narrativa implode a interdição à fala, o que revela o jogo pela linguagem no romance como uma forma de resistência dentro do contexto de opressão. Por essa direção, exhibe-se a inevitabilidade do entrecruzamento dos corredores, uma vez que mesmo os sermões promovem a exposição exacerbada das paixões do corpo ao negarem-nas. Comentando o convite à dissimulação feito pelo pai ao relatar a “Parábola do faminto”, Rodrigues defende o caráter cênico desse discurso, uma vez que “o ancião da parábola contada pelo pai tem como objetivo exatamente disfarçar a encenação maior das relações sociais.” (Rodrigues 2006, 51). Nesse aspecto, também o sermão poderia ser visto como encenação, cujo caráter sobrerrepresentativo das paixões (des)vela aquilo que foge às regras estabelecidas.

Esse agenciamento cênico barroco promove, pois, um deslocamento recursivo das diversas vozes textuais, com a criação das muitas cenas enunciativas. Pelo excesso de cena, nas dobras entre os corredores da virtude e da transgressão, parece que não há um ponto de origem nem de chegada dos discursos. Algo largamente apontado pela crítica – exaustivamente em Sedlmayer (1997), Abati (1999) e Rodrigues (2006) –; o pai traz à sua fala a cena enunciativa da “Parábola do faminto”, além de cenas bíblicas, corânicas, poéticas, entre outras. Mesmo que o sermão paterno se apresente como uno e íntegro, ele se constitui também pela colagem mosaicista de fragmentos diversos, ao que o narrador parece aludir quando se refere aos “[...] discernimentos

promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias [...]” (89). A promiscuidade de tais discernimentos torna-se ambígua: ela pode se referir à hibridização das várias geografias que compõem o discurso, mas pode se referir igualmente a não integridade moral do autor dos sermões, manifesta no próprio plano discursivo. Por um ou por outro, importa apontar que nessa perspectiva a fala paterna negaria o próprio ideal de pureza prescrito à família. Tal perspectiva permite vislumbrar o trabalho textual que aproxima os discursos do pai da voz fragmentada de André, a qual, à semelhança da imagem do “fosso da memória” do qual se retiram os objetos da casa, conhece as vozes difusas da família no acúmulo de gemidos e soluços do escondido cesto de roupas, cujas “paredes frias” são metonímia da casa. Essa sobreposição de enunciações constitui uma proposta textual labiríntica em que a narrativa joga com as diferentes cenas enunciativas instauradas nos discursos do pai/Pedro e do personagem André, lançando-as em um turbilhão no qual, ao mesmo tempo em que se aproximam, afastam-se.

O emprego no romance do recurso lúdico barroco de apropriações e deslocamentos enunciativos, então, não constitui uma pura anamnese estética. Obviamente em *Lavoura arcaica* não há qualquer objetivo apologético quanto a ordens doutrinárias religiosas ou políticas, como em alguns momentos ocorreu no período comumente delimitado ao Barroco Histórico. Todavia, trazendo ao palco discursos religiosos tradicionais, trechos poéticos, parábolas, com a força dos recursos barrocos, não se apagam as significações anteriormente atribuídas. Em vez disso, essas significações são deslocadas em um processo dinâmico de releitura e de reescrita, como se não houvesse um significado primordial, mas apenas momentos de um processo em movimento. Recurso narrativo tipicamente barroco, esse saturamento indica as diferentes encenações de que se compõem as relações sociais. Ou seja, o jogo de linguagem da narrativa encena as próprias encenações que se multiplicam na família. Por esse caráter, a narrativa sobrepõe as várias representações sem nunca chegar, entretanto, a uma formatação definitiva das paredes dessa casa, como se sempre houvesse algo misteriosamente velado em seus corredores. Enfim, nesse agenciamento textual pode-se apontar a presença de uma voz autoral aludindo ao caráter representativo da tradicional instituição familiar e de seus valores, como uma forma de estabelecimento social do homem enquanto ser incompleto. Para além da representação das determinações de poder, a própria família é lançada no campo da reflexão da existência humana, sendo que, desprovida de sua pretensa integridade, esta se marca pela falta e pela não fixidez de seu lugar.

No caminho de busca pela casa, esta se revela sempre incompleta. Pelo aspecto edipiano anteriormente apontado como estruturante das relações familiares, deve-se castrar o indivíduo em nome de uma unidade maior. Por essas

palavras entende-se que, segundo a voz paterna, cada membro deve abdicar dos desejos individuais para encontrar no corpo social o sentimento de completude. Mas o que a narrativa faz é demonstrar que o corpo social se encontra igualmente castrado, sendo, pois, uma casa-corpo que não pode oferecer tal completude. Assim como André busca pela casa, a família também tenta sanar sua incompletude com a reunião do filho, o pedaço que lhe foi extirpado. Isso, no entanto, não se realiza com o retorno desse “filho tresmalhado”, pois em ambos os casos se trata de uma falta constitutiva. Em todos esses aspectos, a textualidade potencializa seu caráter alegórico pelo trabalho de linguagem com essa falta constitutiva, de modo que, ao exibir a cisão do corpo social, é também o dilaceramento do corpo textual literário, enquanto instituição social, o que se revela.

Abordando a questão dessa falta no trabalho textual, vários entre os críticos que se debruçaram sobre a obra apontam em sua análise a presença do mito de Andrógino na relação entre André e Ana. Tal aspecto foi primeiramente tratado por Leyla Perrone-Moisés quando afirma que “no incesto, André tenta recuperar a plenitude expressa pelo mito do andrógino” (Perrone-Moisés 1996, 65). A autora ainda demonstra que o nome Ana corresponde ao pronome “eu” em árabe, o que sublinha o fato de a união com a irmã representar a tentativa de recuperação da plenitude. Também se pode acrescentar a essas observações a construção textual presente no momento do abandono da casa: “[...] e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados para frente e olhos voltados para trás [...]” (32). Nesse trecho, a caminhada de André com a mochila nas costas e com os olhos voltados para frente e para trás se afigura como a imagem do andrógino antes de sua separação. Essa construção alude, então, à separação e incompletude dos corpos, uma vez que, após o abandono da irmã, esse é o instante de reconhecimento da cisão, do “partir” realizado sobre si.

É curioso notar que o fragmento supracitado se encontra ao final do capítulo 5, o mesmo que se inicia com a exortação paterna ao amor, à união, ao trabalho e à pureza. Além disso, é também nesse capítulo que se apresenta a primeira dança de Ana. Tal disposição parece evidenciar a relação do amor incestuoso entre os irmãos com a ideia de união pregada pelo pai, a partir dos movimentos de união e de separação dos corpos na família. É nesse sentido que, no jogo textual, as ideias de união e de pureza são deslocadas do contexto dos sermões e invocadas por André na tentativa de convencer a irmã a perpetuar aquele amor:

[...] foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos [...] foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família [...] (118).

Nesse excerto, André se aproxima do discurso paterno e da significação sacralizada que este atribui à união para fazer dele outro uso que transgride a moral instituída. Trata-se de um movimento presente na encenação discursiva em que os discursos estão ao mesmo tempo distantes e próximos, assim como os corpos se unem e se dividem. Como tal, a própria dança de Ana nas festas da família pode ser entendida como uma forma de representação cuja energia tem a força de, a um só tempo, unir a família em torno de si e fragmentá-la pelo poder transgressivo da linguagem corporal. Assim, a turbulência da dança incorpora a vertigem labiríntica, misturando sentimentos contraditórios nos movimentos dos corpos nos quais se perde a orientação espacial. Por esses elementos, vê-se como a narrativa exhibe a sua não fixidez nesse trânsito discursivo, do mesmo modo como os membros da família também não possuem uma posição imutável, exibindo a volatilidade dos ideais da tradição. Textualmente, então, essa postura lúdica revela-se como uma forma de posicionamento existencial frente à inabitabilidade de uma casa cujos ideais se movem sem a sustentação almejada, o que traz ao jogo o aspecto dilemático dos sujeitos em trânsito constante ainda que esmagados pelo poder institucional. Seguindo essa direção, o próprio ato da escrita literária revela-se como uma postura existencial a jogar com a contingência desse lar ausente nas (des)construções textuais.

Tal textualidade elaborada a partir da ludicidade barroca promove a desestabilização de paradigmas culturais canonizados, como os mencionados textos religiosos, parábolas, mitos etc. Por esse motivo, conforme aponta Perrone-Moisés, há a desconstrução da “Parábola do filho pródigo” no romance, uma vez que nele não há a reconciliação familiar, mas “uma versão negra da parábola do filho pródigo, sem final feliz.” (Perrone-Moisés 1996, 66). Assim, além dos variados textos com os quais se compõe sua recursividade discursiva, a construção formal lúdica da narrativa apresenta um emaranhado de elementos não hierarquizados. Dispostos como ruínas, tais elementos tornam o texto saturado de sons, imagens, cheiros, gostos, sensações táteis, metáforas, metonímias, paronomásias etc., que o tornam opaco como se fosse impossível dar forma ao objeto perdido – ou à casa/útero. Schøllhammer comenta a saturação metafórica barroca presente na obra, afirmando que ela provoca a sensação de “concretização da perda e a melancolia da ausência” e acrescenta ainda que

A riqueza expressiva do texto barroco fecha-se sobre si mesma como um êxtase de expressividade, um erotismo do superficial, cuja abundância eclipsa as vias

convencionais que dariam acesso ao sentido das palavras e, em vez de enriquecer o sentido da expressão, se reduz a uma impenetrável opacidade [...] (Schøllhammer 2007, 75).

Por seu caráter excessivo, esse saturamento formal é observado também como impossibilidade de estruturação da casa. Parece que a linguagem dessa escrita, a qual se abre ao sujeito simultaneamente como possibilidade e impossibilidade do dizer, acumula fragmentos no jogo da narrativa, como se fossem escombros de ideologias, crenças e paradigmas impossibilitados de constituir paredes sólidas. Desse modo, evidencia-se o caráter múltiplo dessa textualidade barroca, a qual entretece no domínio da casa, além do estabelecimento social edipiano, relações econômicas, religiosas, políticas etc. Considerar isso significa levar ao extremo a multiplicidade de caminhos possíveis na busca pela casa. Nesse sentido, ainda que se determinem os valores morais instituídos por mecanismos de poder, a corporalidade será inerente à linguagem e se imiscuirá mesmo às regras mais rígidas. Razão e paixão, nessa perspectiva, não são opostos, antes se trata de uma razão formada pelos sentidos e de uma paixão que se infiltra na razão. Logo, o excesso sensorial presente no romance comporta significações cambiantes dentro do contexto familiar.

Em *Lavoura arcaica* essa a excessiva sensorialidade da linguagem parece estar carregada de valorações que (se) deslocam (n)as bases do sistema moral familiar. O campo semântico, associado a termos ao mesmo tempo visuais e táteis de “umidade”, “encharcamento”, “banho” etc., encontra-se inserido, nos sermões do pai, em uma rede de significações que remetem à pureza, limpeza, fertilidade da terra e, por extensão, da alma: “[o tempo traz] umidade às almas secas [...]” (57). Pela construção agora mencionada, é possível afirmar que tais elementos estão associados à noção de tempo e de paciência, o que leva à prescrição de harmonia e equilíbrio para a família que deve se banhar em “águas mansas”. Nessa rede, o fator econômico do cultivo se entrelaça a determinações éticas e religiosas nas proposições morais à família. Todavia, no trânsito textual constante, a água adquire simultaneamente o sentido negativo da incerteza das correntezas que se irrompem violentamente. Nessa direção, observando-se os deslocamentos promovidos por essa textualidade, a umidade, que convencionalmente estaria associada à água, vincula-se também ao vinho, conforme se verifica no fragmento seguinte: “[...] eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão [...]” (30). Na construção textual da narrativa, a umidade é deslocada do lugar virtuoso de harmonia e equilíbrio, passando a moldar feições de entorpecimento e de afecção no rosto do próprio pai. Tendo a festa como ocasião em que se permitem os excessos (Cf. Rodrigues 2006, 76), a umidade do vinho designa o breve desvelar

dos afetos subterrâneos guardados naquele “porão”, sendo que não só o pai, como todos os integrantes da festa tem seus traços definidos como “rostos úmidos”. Seguindo essa lógica, não é arbitrário o fato de André declarar a possibilidade de dizer ao irmão, ao revelar a caixa de quinquilharias mundanas, que é só bebendo o vinho que se “cultua o obsceno”: “[...] passeie os olhos, soltelhes as rédeas, mas contenha a força e o recato da família, e o ímpeto áspero da tua língua, pois **só no teu silêncio úmido**, só nesse concerto esquivo é que reconstituo [...] só assim é que se cultua o obsceno” (67, grifo meu). No momento de embriaguez dos irmãos, a metáfora conceitual sinestésica presente no trecho integra os campos da audição e do tato, como se, frente ao poder da ordem repressiva, o obsceno fosse fadado ao silêncio, mas ainda assim insinuasse seu murmúrio nas dobras dessa linguagem entorpecida e afetada. A mesma construção empregada no excerto também aparece em outro momento, quando André explora e descreve a casa velha:

[...] inflando as minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família ia revivendo os suspiros esqueléticos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas; marcando **o silêncio úmido daquele poço** [...] (91, grifo meu).

No mesmo local em que se consuma o incesto com Ana, a expressão agora marca a lembrança afetada da também afetuosa história da família. Pelo olfato, tato e audição, são os “suspiros esqueléticos” erguidos do poço subterrâneo da memória que constituem as vigas daquela história “tranquila”. Pela observação do caráter multimodal da linguagem nessas construções, observa-se que o trabalho textual evidencia em sua base a recursividade dos valores instituídos socioculturalmente, de modo que estes surgem e ressurgem como fragmentos moventes. Por essa perspectiva, tal infixidez se torna condição própria da linguagem e, conseqüentemente, da escrita literária, sendo potencializada na proposta alegórica fragmentária do romance. Desse modo, não há como deixar de mencionar a similitude da exploração da casa empreendida por André com o ato de revirar roupas no cesto. Isso porque neste ato é pelo “cheiro avinagrado”, pelo soluço subindo do “algodão branco e macio”, pelo “pó vermelho”, – ou seja, pelo misturar das sensações do olfato, tato, audição e visão – que se conhece o corpo da família. Destarte, aquele silêncio úmido traz o paradoxo de revelar o murmúrio de vozes que são emanadas do corpo. Nessa ótica, além de exibir os afetos infiltrados nas vigas da casa, a narrativa demonstra como o próprio pai revela sua afecção tanto no momento da festa, quanto no instante do retorno de André à casa, como se vê na descrição de seu rosto como “úmido e solene” (149). Talvez tal construção permita afirmar que, mesmo a

solenidade soberana do chefe da casa, de sua viga mestra, pode encerrar a afecção que se tenta manter no subterrâneo.

Essa proposta textual potencializada pela fulguração sensorial barroca evidencia a tensão presente nas dobras da relação triádica casa-corpo-texto. Assim, o trabalho de construção plástica do texto por meio de tais deslocamentos metafóricos se configura como um recurso lúdico em que se exhibe pelo labor com a linguagem a não fixidez das relações sociais encenadas. Nesse sentido, a obra integra a característica da alegoria barroca de exhibir a fragmentação do mundo em vez de simplesmente nomeá-la, através de uma textualidade excessiva em que se acumulam ruínas. Nas dobras infinitas entre o corpo e a casa, a plasticidade textual é elaborada pela ótica da vertigem ao demonstrar a mutabilidade dos corpos individual e social. Analogamente à exposição do caráter fragmentário da instituição familiar, pode-se afirmar que a linguagem sensorial da narrativa exhibe também o corpo como ruína. Então, esse corpo, que não se separa do mundo, é construído como um labirinto destituído de lugar pleno de afirmação. Tal jogo coloca em cena a corporalidade desse estar no mundo, a qual impregna mesmo o domínio coercitivo da família.

Nessa organização, as expressões sensoriais se desdobram sistemicamente na narrativa, de maneira que o diálogo dos irmãos carregado de torpor é também integrado ao campo do paladar: “[...] bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas, e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino;” (46). Sentindo o espírito dionisíaco do vinho, percebe-se que o traço tátil do “banhar” se mistura com o exaltado apelo gustativo desenvolvido ao final da citação, caracterizando o inebriar dos sentidos e, por conseguinte, da linguagem. Nas dobras do labirinto textual, esse sabor doce será de representativa presença ao longo de toda a narrativa no contexto das tensões familiares. Usada por Iohána, essa ideia será equivalente à docilidade, enquanto uma postura de obediência no seio da família e aos desígnios do tempo, mas, na mobilidade narrativa, poderá indicar igualmente o êxtase sensorial por várias construções metafóricas como “doce embriaguez”, “doce ação do vinho”, “tombasse docemente de exaustão”, “doce vertigem” etc.

Nesse contexto, há de se notar também a dimensão do desejo erótico ligado a esse sabor. Pode-se visualizar tal aspecto no trecho seguinte, no qual André pensa em declarar à mãe no momento da partida não ter ocorrido mais que ter sido aninhado em seu útero e ter recebido “[...] o toque doce das tuas mãos e da tua boca [...]” (65). Há nessa designação sensualizada dos carinhos maternos uma dimensão erótica incestuosa que liga a mãe a Ana nos movimentos de incompletude e de busca de completude na trajetória narrativa. Por esse viés, o trecho anterior possui perceptível semelhança com a descrição da

irmã no momento da dança: “[...] a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara [...]” (30). Nessa vertiginosa mobilidade dos sentidos, a sensação palatal presente nas construções “doce gomo” e “olhos de tâmara” – fruta conhecida por seu sabor adocicado – marca o estertor da sedução que Ana realiza sobre o irmão naquela dança. Trata-se de uma sedução cuja força do apelo aos sentidos leva André à extenuação, uma perda entorpecida da força como se fosse um instante de orgasmo. É nesse sentido que a expressão “doce embriaguez” é empregada na abertura do romance para se referir ao sentimento orgástico posterior ao ato da masturbação.

É evidente que, se observados no conjunto, todas as passagens anteriormente transcritas não envolvem apenas o sentido do paladar, mas uma saturação de sensações marcada pelo torpor. Tais elementos se entrecruzam recursivamente na rede textual, de modo que se poderiam citar exaustivos outros exemplos presentes ao longo de toda a obra. Atendo-se ao sentido gustativo “doce” demonstrado nos exemplos anteriores, pode-se afirmar que está inserido na instabilidade das formas dos movimentos de união/separação, completude/incompletude do corpo familiar. Ele é empregado tanto nas figurações do “partir” e do nascimento na possível fala com a mãe, como na representação erotizada do desejo de união. Além disso, se for observada sua relação com o vinho, tangenciando ainda sem maior aprofundamento a questão religiosa, seria possível afirmar sua relação simultânea com a comunhão cristã dos corpos e com a tradição ritual dionisíaca da bebida. Então, no entrelaçamento das religiosidades, a construção formal do texto prevê o movimento de união corporal pela comunhão cristã e pela sexualidade dionisíaca, ao mesmo tempo em que o partir dos corpos provoca a incompletude.

Em todo esse trânsito, os elementos revelam que a elaboração formal da narrativa acompanha de modo especular os movimentos erotizados familiares de união/desunião. Importante nesse raciocínio trazer as reflexões de Bataille sobre o erotismo. Para esse autor, toda a concretização do ato erótico pressupõe a passagem do corpo e do ser de um estado descontínuo para o contínuo e vice-versa, pela união dos corpos que buscam dissolver sua individualidade se tornando um. Dessa maneira, ocorreria uma

desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra (Bataille 1987, 14).

Assim, união/desunião, completude/incompletude, continuidade/descontinuidade compõem o vaivém erotizado da narrativa, mas esse erotismo não pressupõe um despir-se que desvela inteiramente aquilo que

estava velado. Ao contrário, parece que quanto mais se desvela mais se vela novamente no jogo de saturação sensorial do texto que promove os movimentos de dobrar, desdobrar e redobrar. Essa afirmação não pressupõe uma configuração textual como palimpsesto no que se refere à sobreposição de camadas, mas de elementos que se entrecruzam recursivamente na superfície da linguagem, deslocando valores que se chocam e se misturam aos ditames dos desejos. Logo, assim como Schøllhammer indica o excesso metafórico na narrativa, pode-se dizer pela perspectiva da metáfora conceitual que ela própria já pressupõe em si um excesso de linguagem.

Todo esse saturamento irá eclipsar a casa por que se busca, revelando, portanto, seu caráter lacunar que não pode assumir formas definitivas. Imagetivamente, as paredes das várias construções que compõem a fazenda estão sempre repletas de “frinchas” e “frestas” que se afiguram como essa falta constitutiva presente mesmo nas edificações, a qual dá lugar ao excesso erotizado da linguagem. Nessa linha, mesmo o sermão paterno torna-se passível do entrecruzamento excessivo das esferas da virtude e da transgressão:

[...] é através da experiência que nos purificamos, em águas mansas é que devemos nos banhar, encharcando nossos corpos de instantes apaziguados, fruindo religiosamente a embriaguez da espera no consumo sem descanso desse fruto universal, inesgotável, sorvendo até a exaustão o caldo contido em cada bago [...] (57).

Na passagem, o pai faz uma apologia à paciência, entretanto, de modo similar às falas de André ao irmão, as sensações tátil e gustativa do encharcamento e do sorver estão relacionadas com a embriaguez. Isso quer dizer que, sensualizada, a descrição da paciência se mistura ao tão condenado entorpecimento dos sentidos, sendo que, assim como André se encontra extenuado por seu sentimento orgástico, a fala do pai faz uma exortação ao ato de “sorver até a exaustão”. Com isso, a construção textual labiríntica revela a mobilidade dos valores socioculturais como algo inerente à linguagem e ao homem, afigurando-se uma vertigem em que as sensações exaltadas se misturam e fazem perder o controle sobre si e sobre o corpo. Revela-se, então, um jogo textual que dissolve dicotomias ideológicas.

Considerações finais

As vozes, os membros, as bases da família são inseridas no jogo de uma linguagem profusa e movediça sem um lugar soberano de afirmação, uma vez que o sujeito não encontra as formas definitivas de uma casa que lhe sirvam de abrigo. Não é apenas André quem caminha em busca desse lugar sem encontrá-

lo, mas toda a família e, por extensão, o ser humano que se encontra desapossado de um lar com baldrames bem travados. Nesse olhar sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade, sob a ordem do instável, é potencializado o entrecruzamento de vozes apontado como traço caracteristicamente barroco por Ávila (1971), Calabrese (1988), Moser (1996; 2000; 2006), entre outros, como uma forma de desierarquização de discursos e ideologias pela via do lúdico. A construção narrativa como labirinto, nessa ótica, apresenta-se como espaço aberto ao jogo da desorientada e desamparada errância humana, a qual é reescrita no acaso do percurso pelas ruínas de seus corredores. Assim, a utilização do recurso estésico, trabalhado por Moser como uma marca da arte contemporânea, imprime uma sensorialidade a essa linguagem tensional como estratégia narrativa lúdica, lógica pela qual esse recurso promove uma reflexão existencial do homem em um sistema social e cultural conflituoso. Visualizado no romance, entre outras características, esse recurso é construído por uma linguagem sensual que intensifica a encenação das tensões discursivas, confluindo com a construção alegórica barroca que permite experienciá-las na plasticidade do texto. No paradoxo da (im)possibilidade afirmativa do sujeito, essa textualidade barroca reflete sobre a própria escrita literária, revelando uma voz autoral que exhibe o experienciar pelo corpo nas dobras com e pela linguagem também como uma forma de conhecimento. Não um conhecimento soberano, mas um modo de contato tênue e fugidio do homem com o mundo, o qual lhe permite igualmente conhecer os valores socioculturais fragmentados pelo corpo “encharcado” de sensações. Portanto, pelo agenciamento de recursos lúdicos, essa linguagem barroca revela a angústia de um homem em perene caminhar no mundo, sem uma casa de alicerces sólidos e bem definidos. A observar os traços barrocos dessa escrita, verifica-se uma estruturação densa que não se abre a respostas fixas, mas multiplica de modo impenetrável os enigmas a cada novo passo no labirinto de sua textualidade.

Por essa razão, pode-se dizer que a adoção do barroco como operador de leitura abriu um rico campo de possibilidades para o desenvolvimento desta pesquisa. Evitando uniformizações sócio-históricas, o barroco na obra em estudo foi visualizado por uma dupla perspectiva: enquanto uma forma de agenciamento textual e como uma lente de leitura na análise de seus aspectos formais. Assim, tem-se um enfoque que, deslocando o conceito do campo da historiografia literária, procura observar a obra em sua peculiaridade a partir das constelações analíticas oferecidas pela noção de barroco. Com isso, procura-se fugir ao risco de considerar a mera transposição do Barroco Histórico para o século XX, ou o enquadramento do romance na pretensa uniformidade de um barroquismo latino-americano.

Nessa direção, intentou-se demonstrar que a narrativa é perpassada por uma passionalidade que coloca em questão a soberania do sujeito sobre a linguagem e, por extensão, sobre o mundo. Destarte, o trabalho textual da obra se situa de forma instável entre o poder operar e o poder tornar-se no/pelo devir da linguagem, de forma que é pela via do jogo com o acaso que tal labor parece se afirmar. O barroco, dessa maneira, além de uma forma de agenciamento textual, aparece também entranhando à própria condição da escrita que se abre ao sujeito como vertigem. Na linha desse raciocínio, a relação triádica casa/corpo/texto conflui de modo significativo com a construção barroca da narrativa, uma vez que, por meio das diversas dobras construídas nessa textualidade, as fórmulas sociais são dissolvidas, retirando a fixidez dos lugares possíveis. Logo, no cerne da construção barroca, as tensões sociais encenadas na narrativa adquirem os contornos de uma reflexão existencial, em que o homem, sem uma direção fixa de orientação, encontra-se dilacerado. Então, a corporeidade se evidencia como marca inerente à linguagem, motivo por que essa textualidade potencializa o trato estético com um estar no mundo do qual o corpo não se exclui.

Nessa ótica, a dissolução da certeza dos discursos patriarcais operada pela fragmentação textual conduz a um estilhaçamento social mais amplo, em que são alquebradas as plenitudes religiosas, o respeito incondicional à tradição, a confiança na razão e, conseqüentemente, no conhecimento humano. No caso do romance de Raduan Nassar, a escrita barroca se insinua como movimento situado inevitavelmente no limite da (im)possibilidade do dizer, como um barroco desenraizado ou de raízes rizomáticas. Assim, os inúmeros textos bíblicos, míticos, filosóficos, poéticos que se entrelaçam nesse texto são visualizados pela ótica da anamorfose, como discursos que, por mais que se pretendam unos e definitivos, estão em constante mutação.

Por tudo isso, talvez seja possível afirmar que, para além de uma problematização que move o desenvolvimento deste trabalho, a pergunta “como se ler uma vertigem?” é realizada pela própria escrita do romance. Com esse questionamento, *Lavoura arcaica* parece ecoar tal pergunta em um efeito abissal: Como se ler a vida? Como se ler as relações que constituem a sociedade? Como se ler a história? Como se ler a existência?... Tais interrogações, enfim, parecem constituir a tentativa dessa escrita de ler um mundo que se abre aos olhos do sujeito observador como vertigem, desestabilizando as formas e desestruturando orientações espaciais ou temporais. Mas, ainda que tal questão seja permeada do sentimento de angústia de uma literatura que devora suas próprias entranhas, esse olhar penumbroso parece tornar possível afirmar que o trabalho estético de *Lavoura arcaica* também se caracteriza como *luciole*: uma tênue possibilidade do dizer literário a contrastar com as mais densas trevas ou com a claridade opressora. Finalizando estas considerações, talvez se possa dizer que, se essa

pequena luz assume para si a condição da fugacidade, ela afigura-se propagando na forma de uma constelação que carrega o murmúrio dos dilemas existenciais humanos.

Bibliografia

- Abati, Hugo Marcelo Fuzeti. 1999. *Da Lavoura arcaica*. 188f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curso de Pós-graduação em Letras, Curitiba.
- Ávila, Affonso. 1971. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- Bataille, Georges. 1987. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM.
- Benjamin, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Campos, Haroldo de. 2001. “Barrocolúdio: Transa Chim?” In *Ideias de Lacan*, organizado por Oscar Cesarotto, 163-172. São Paulo: Iluminuras.
- Calabrese, Omar. 1988. *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles. 2007. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (v. 1). Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34.
- D’Ors, Eugenio. [s. d.]. *O barroco*. Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega.
- Gantner, Joseph. 1984. “Prefácio”. In *Conceitos fundamentais de história da arte*, Heinrich Wölfflin. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes.
- Hansen, João Adolfo. 2008. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. *Destiempos* 14: 169-215. <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>.
- Josef, Ruth Rissin. 1992. “O universo primitivo de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar”. *Revista de psicanálise do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Lacan, Jaques. 1985. “Do barroco”. In *O seminário: livro 20, mais, ainda*, Jaques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lima, José Lezama. 1988. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense.
- Maravall, José Antônio. 1997. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP.

- Menezes, Eduardo Diatahy B. De. 2008. "O barroco como cosmovisão matricial do êthos cultural brasileiro". *Revista de ciências sociais* 39(1): 49-77.
- Moser, Walter. 2000. "La toupie «memoire-oubli» et le recyclage des matériaux baroques". In *Passions du passé: recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Huglo, Marie-Pascale, Éric Méchoulan e Walter Moser. Montreal/Paris: L'Harmattan.
- . 2000. "Puissance baroque dans les nouveaux médias: À propos de Prosperous Books de Peter Greenaway". *Cinémas: revue d'études cinématographiques* 10(2-3): 39-63.
- . 1994. "Versões do barroco: moderno, pós-moderno". *Sociedade e Estado* VIII(1/2).
- Nancy, Jean-Luc. 2000. "Dobra Deleuzeana do pensamento". In *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, organizado por Éric Alliez, 111-118. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34.
- Nassar, Raduan. 1996. Entrevista. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- . 2009. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 2007. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1997. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pellegrino, Hélio. 1987. "Édipo e a paixão". In *Os sentidos da paixão*, organizado por Sérgio Cardoso et al, 17-33. São Paulo: Companhia das Letras.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1996. "Da cólera ao silêncio". *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- . 1977. "Raduan Nassar". *Colóquio – Letras* 37: 96.
- Rodrigues, André Luis. 2006. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp.
- Russo, Vincenzo. 2009. "Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco". *Gragoatá* 27: 51-80.
- Sarduy, Severo. [19--]. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Judice e Jose Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega.
- . 1972. "El barroco y el neobarroco". In *América latina en su literatura*, organizado por César Fernández Moreno, 167-184. 12 ed. Distrito Federal, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Schøllhammer, Karl Erik. 2007. "O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna". *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7letras/Faperj.
- Sedlmayer, Sabrina. 1997. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: UFMG.
- Sotelino, Karen Catherine Sherwood. 2002. "Notes on the Translation of *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar". *Hispania*, Walled Lake, 85(3): 524-533. <http://www.jstor.org/stable/4141115>.

- Silva, Rosane Neves da. [s. d.]. "A dobra deleuzeana: políticas de subjetivação". *Revista do Departamento de Psicologia UFF*. Acesso em: 14 fev. 2021. <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revistapsi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>.
- Wölfflin, Heinrich. 1984. *Conceitos fundamentais de história da arte*. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes.

Jonatas Aparecido Guimarães é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro, pesquisando sobretudo o personagem e o sujeito nas literaturas modernas e contemporâneas.

Contato: jonatasaparecido@yahoo.com.br

Recebido: 30/04/2021

Aceito: 30/11/2021