

Trópicos diabólicos: (neo)barroquismo, real maravilhosos e outras heresias em “Del Amor y Otros Demonios” de Gabriel García Márquez

Felipe França Ferreira
UFRN/PPGEL

Samuel Anderson de Oliveira Lima
UFRN/PPGEL

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of neo-baroque and its various expressions in the work “Do Amor e Outros Demônios”, written by Colombian Gabriel García Márquez. This analysis follows the theoretical conceptions of Cuban authors, Lezama Lima, Alejo Carpentier and Severo Sarduy, mainly related to what they discuss about American baroque and its expression in the *boom* literature. In addition, it has the theoretical support of the marvelous real, which means the description of Latin America unusual, a series of ordinary events the calls into question European rationalism.

Keywords: Neo-baroque, baroque, marvelous real, García Márquez, literature.

Este artigo tem como objetivo analisar o conceito de neobarroco e suas diversas manifestações na obra “Do Amor e Outros Demônios” de Gabriel García Márquez. Tal análise seguirá as concepções teóricas dos cubanos, Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, principalmente naquilo que eles discutem sobre o barroquismo americano e sua manifestação na literatura do *boom*. Além disso, caberá o aporte teórico do real maravilhoso, que seria a descrição do insólito latino-americano, uma série de acontecimentos cotidianos que põe em xeque o racionalismo europeu.

Palavras-chave: Neobarroco, barroco, real maravilhosos, García Márquez, literatura.

Considerações iniciais

A crítica historicista informa que a noção de barroco só foi surgir, e enquanto categoria dentro de uma leitura positivista, em 1888, com a publicação da obra *Renascimento e Barroco* (2010) do suíço Heinrich Wölfflin. Nela, Wölfflin apresenta uma distinção entre clássico e barroco, que seria, segundo ele, arte de desenho nítido, de superfícies claras e nítidas, e arte dinâmica de cores misturadas subordinadas a um ponto de vista, respectivamente.

Embora sofra muitas críticas, a visão positivista de Wölfflin tem sido de grande importância para o estudo a respeito do barroco, pois

[...] passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como “literatura barroca” em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações, as culturas, as “mentalidades” e, finalmente, sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibéricas contrarreformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: “o homem barroco”, “a cultura barroca”, “a sociedade barroca” etc (Hansen, 2012, p. 134, grifos do autor).

Não são pequenas as dificuldades em se estudar o que se passou a chamar de arte barroca, pois um só autor pode conter estilos mesclados em uma só pintura ou livro. É na linearização positivista que reside talvez o que possa ser chamado de limite cartesiano, limitação estilística, enquadramento, cerco imposto ao barroco. A linearidade, muitas vezes, pode ser um empecilho para que se tenha noção da profundidade estilística e filosófica do barroco. Ela o calcifica, o coloca em uma dimensão de desprezo.

O autor espanhol Eugenio D’Ors, contemporâneo da Geração de 27, com muita influência de Góngora, oferece uma leitura do barroco que vai muito além da linha historicista através do seu conceito de barroco como Constante Universal do Espírito Humano, que os gregos chamavam de *eon*:

E, posto que esse nome não se encontrava no vocabulário científico corrente, ninguém nos reprovará ter procurado um, inventando-o; melhor dito, trazendo um termo antigo ressuscitado para o aplicar a uma descoberta recente. Provém ele de neo-platonismo e foi utilizado sobretudo pela Escola de Alexandria. É o vocábulo grego *eon*. Um *eon*, para os alexandrinos, significava uma categoria que, apesar do seu caráter metafísico – quer dizer, apesar de constituir estritamente uma categoria – tinha um dever inscrito no tempo, tinha uma espécie de história (D’Ors, 1990, p. 65).

Segundo a concepção desistoricizada de D'Ors, é possível pensar o barroco sem as amarras que o deixam apenas como categoria estilística do século XVII em oposição ao classicismo do século XVI. Deixá-lo nessa prisão historiográfica é limitar toda a sua potência como categoria artística. É importante ressaltar, para que não se tenha a concepção de Eugenio D'Ors como anti-histórica, que é possível sim traçar uma historicidade do termo e da prática barroca, porém, é preciso considerá-la fora do viés depreciativo oriundo do classicismo e que deixa o barroco apenas no século XVII. O crítico russo Mikhail Bakhtin (2017b, p. 14), em seu estudo sobre a estilística do romance, também enxerga a obra literária como uma constante, sem as amarras de uma época determinada pela historiografia. Segundo ele, “uma obra não pode viver nos séculos futuros se de certo modo não reúne em si também os séculos passados”. Ou seja, uma obra do século XVII ou do século XX, por exemplo, não deve ser analisada tendo em vista somente os aspectos concernentes à centúria que lhe cabe, mas sim podendo estabelecer diálogos com o passado, com outras vozes que a permeiam desde o cerne de sua criação. Assim, esse pensamento coaduna, de certa forma, com o *eon* de D'Ors, pois vemos o barroco como uma arte cíclica, que permanece, que está.

A obra analisada neste artigo foi escrita em 1994 pelo colombiano Gabriel García Márquez. A história se passa em meados do século XVIII, considerado o período ao qual se estende o Barroco histórico, na colonial Cartagena de Índias, com uma atenção centrada no convento de Santa Clara. É um romance contemporâneo sobre o período que a história passou a chamar de Barroco.

Nosso objetivo aqui é investigar como o prêmio Nobel de 1982 constrói um romance moderno sobre um acontecimento do século XVIII. Essa construção já é por si só uma construção barroca, pois “ser barroco é ser moderno, e, ser moderno é ser contemporâneo” (Ivan, 2013, p. 9). Segundo Francisco Ivan, grande estudioso do barroco, o espírito moderno tende sempre a resgatar e encarnar o barroco. A obra em análise é, portanto, uma retomada barroca. É uma estilística moderna sobre determinado período de um século que representa o início de um caldeirão cultural, do mundo começando a se emaranhar, começando a tarefa barroca de mesclar-se.

Carpentier e o barroquismo marqueziano

Alejo Carpentier, escritor cubano, é talvez o autor que mais tenha tratado da temática do barroco na literatura latino-americana. Em entrevista para o jornalista espanhol Joaquin Soler Serrano, no programa *A Fondo*¹, na data de 27 de fevereiro de 1977, Carpentier, referindo-se à América Latina, afirma que “este é

¹ Para ver a entrevista de Carpentier sobre o barroquismo latino-americano acessar o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=086LorOiH20>.

um continente profundamente barroco” e que para definir suas coisas “necessita de uma linguagem barroca”. Defende ele, na mesma entrevista, que os escritores latino-americanos devem buscar-se a si mesmos em linguagem flexível, e o barroco seria buscar e identificar as raízes para tal trabalho.

Ainda na entrevista para Joaquín Soler, o cubano cita a si próprio, a Miguel Ángel Asturias e a Gabriel García Márquez como “escritores de expressão barroca”, alegando que eles estão inseridos numa zona barroca do continente e que são todos frutos, bem como suas obras, do fenômeno que permite às Américas o título de terra profundamente barroca: a mestiçagem. Em uma conferência por título “Lo Barroco y lo Real Maravilloso”, Carpentier afirma: “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo” (Carpentier, 2003, p. 142). O crítico cubano compartilha da concepção transhistórica de Eugenio D’Ors, e para ele também não há uma especificidade barroca americana, como defende José Lezama Lima em *La Expresión Americana* (2005). O barroco, para Carpentier, transcende tempos e espaços, e embora não haja uma exclusividade da América Latina em manifestá-lo, aqui ele se faz dentro de uma manifestação linguística que é bem peculiar aos nossos escritores: o real maravilhoso.

Na citada conferência, Alejo Carpentier inicia seu elóquio perguntando o que seria barroco, qual o significado desse conceito. Recorre aos dicionários, e neles revela que todos os conceitos encontrados têm duas limitações: o barroco é tido como decadência artística e como estilo histórico exclusivo do século XVII. Ao defender a concepção de Eugenio D’Ors, a qual nomeia de “suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de la historia” (Carpentier, 2003, p. 126), Carpentier dá ao barroco a categoria de arte universal, sendo fruto das inquietações humanas ao longo da história, arte que vai do centro para fora, que vai rompendo, que não conserva.

O conservadorismo classicista é desprezível para Alejo Carpentier. Ao contrário da arquitetura e muitas vezes das artes plásticas, é possível falar sim numa literatura barroca. Para Alejo Carpentier, os escritores do chamado *boom*, que foi quando não só a Europa passou a ler os principais autores americanos, mas principalmente, e segundo García Márquez, a América Latina passou a ler seus autores, expressam as peculiaridades maravilhosas da geografia, da história oficial e cotidiana e da cultura latino-americanas, pois “están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco” (*ivi*, p. 153).

Outro autor importantíssimo no tocante à história da literatura é o filósofo russo Mikhail Bakhtin. Ele divide o romance europeu em duas linhas, a primeira que chama de sofista, e uma segunda que considera polifônica, heterodiscursiva. Sobre o surgimento do romance barroco, ele afirma:

No início do século XVII, a primeira linha estilística do romance começa a sofrer pequenas mudanças: forças históricas reais passam a utilizar a idealização abstrata e o polemismo abstrato do estilo romanesco para realizar tarefas polêmicas e apologéticas mais concretas. A desorientação social do abstrato cunho romântico da cavalaria é substituída pela nítida orientação de classe e política do romance *barroco* (Bakhtin, 2017a, p. 192).

A discussão sobre a delimitação histórica do que se passou a chamar de barroco é importante para que não haja o erro do anacronismo, mas por outro lado, ela se faz um tanto imprópria no que se refere ao conteúdo do romance que aqui se pretende estudar. É importante historicizar, claro, porém, muito mais importante é identificar e analisar como o (neo)barroquismo carpentieriano se manifesta em *Del Amor y otros demonios*.

Então, deixando de lado essa perspectiva histórica, a discussão sobre se começou ou não no século XVII é que assegura ao barroco as suas manifestações americanas: na linguagem o real maravilhoso e na cultura a mestiçagem, mas observando que um não elimina o outro. Bakhtin, embora assuma o início do romance barroco como o século XVII, o que para a estudiosa do barroco Irlemar Chiampi (1998a) parece óbvio, nos dá uma consideração a respeito desse romance que chega a ser inquietante: “É excepcionalmente grande a importância histórica do romance barroco. Quase todas as variedades do romance moderno surgiram geneticamente de diferentes elementos do romance barroco” (Bakhtin, 2017a, p. 194). Será muito mais proveitoso observar na obra de Gabriel García Márquez, como se dá esse (neo)barroquismo, esse olhar moderno sobre um passado, aproveitando-se de seus elementos para dar origem a um “novo” material. Para isso, a linha historicista, de defender o barroco como tendo seu alfa e ômega no século XVII e ponto final, de nada servirá. A América Latina, assim como o espírito barroco, está em constância espiralada.

O (neo)barroquismo em “Del Amor y Otros Demonios”

Em 26 de outubro de 1949, chamado para cobrir a venda do convento de Santa Clara para que fosse um hotel cinco estrelas, García Márquez observou de perto a remoção das criptas funerárias do convento e notou que em uma delas havia o corpo de uma menina marquesa, de cabelos extremamente longos. Sua avó, responsável pela sua visão maravilhosa da realidade, sempre lhe contava sobre a lenda de uma marquesinha no Caribe, de cabelos como a cauda de um vestido de noiva, que também operava milagres e que, após ser mordida por um cachorro, morreu de raiva. Das iminentes ruínas do convento de Santa Clara, ou de seus túmulos, García Márquez construiu seu romance quase cinquenta anos depois.

O romance se inicia com a correria de um cachorro, com uma estrela na testa, pelos becos de um mercado “donde estaban rematando un cargamento de esclavos de Guinea” (Márquez, 1995, p. 9). Neste leilão, o governador compra uma escrava abissínia de corpo monumental, e por ela paga o seu peso em ouro:

Era una cautiva abisinia con siete cuartos de estatura, embadurnada de melaza de caña en vez del aceite comercial de rigor, y de una hermosura tan perturbadora que parecía mentira. Tenía la nariz afilada, el cráneo acalabazado, los ojos oblicuos, los dientes intactos y el porte equívoco de un gladiador romano. No la herraron en el corralón, ni contaron su edad ni su estado de salud, sino que la pusieron en venta por su sola belleza. El precio que el gobernador pagó por ella, sin regateos y de contado, fue el de su peso en oro (*ibidem*).

A descrição da correria do cachorro, do corpo da bela abissínia e da quantidade de ouro na sua compra representa bem o que Alejo Carpentier vai definir de real maravilhoso. Segundo ele, “todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso” (Carpentier, 2003, p. 143). O real maravilhoso, essa poética do belo, do admirável, mas também do feio e do terrível, conecta-se ao barroco no sentido de que só ele pode dar aos aspectos insólitos do cotidiano americano a maneira da descrição de uma realidade barroca. Enxergar o insólito cotidiano das Américas através do racionalismo europeu, baseado sempre no elemento lógico e classicista, é uma missão infeliz.

A abissínia comprada pelo governador aparece uma segunda vez quando o vice-rei Dom Rodrigo de Buen Lozano, após um banquete festivo, que é outra manifestação barroca, a vê na casa do governador. Um banquete para os olhos dos convidados: prazer pelo ver. Na ocasião, o vice-rei, convidado do governador, diz para tirarem-na de sua frente, numa clara resistência ao barroquismo de um corpo descomunal. Seu pedido se insere no contexto da mesma negação de presença que o rei Davi, na Bíblia, tem pela sunamita Abisague, mulher também de corpo bastante sensual, erótico². Dessa vez, e dentro de uma manifestação bem barroca, pois onde há transformação, mutação, inovação, há barroco, a rejeição é feita de modo carnalizado, material parodiado com ares carnalizados.

Outro espaço de grande importância na obra é a casa do marquês de Dom Ignacio de Alfaro y Dueñas, segundo marquês de Casaldueiro. Ele é uma figura carnalizada na obra, vampiresca no sentido político, mas é anêmico, frágil. Importante notar que muitas figuras aristocráticas são vistas por García Márquez sob um olhar carnalizado, dentro do que Bakhtin define como o *pathos* barroco. Simplificando, o patético ao qual o romance barroco submete certas figuras: “La casa había sido el orgullo de la ciudad hasta principios del siglo. Ahora estaba

² Ver I Reis 1:13, Bíblia Sagrada, versão King James Atualizada, 2ª ed. (2016).

arruinada y lóbrega, y parecía en estado de mudanza por los grandes espacios vacíos y las muchas cosas fuera de lugar.” (Márquez, 1995, p. 11). O Barroco não tolera espaços vazios³, e faz logo questão de preenchê-los, dando-lhes um outro sentido. A desordem da casa do marquês não é para expressar nela um barroquismo, mas sim para expressar nele um patetismo de homem perdido em seu próprio labirinto, sendo esta figura do labirinto também uma figura barroca.

Outra personagem que merece destaque é Dominga de Adviento, que foi a responsável pela criação de Sierva María, filha do marquês de Casaldueiro com Bernarda Cabrera:

Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte, era el enlace entre aquellos dos mundos. Alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente, era ella quien había criado a Sierva María. Se había hecho católica sin renunciar a su fe yoruba, y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. Su alma estaba en sana paz, decía, porque lo que le faltaba en una lo encontraba en la otra (*ibidem*).

Essa senhora negra é talvez, em toda a obra, sem negligenciar a figura da própria Sierva María, de quem ela é mãe-cultural, a melhor representação do que Carpentier define como sendo um dos principais traços do barroco americano: a mestiçagem⁴, que toda ela engendra um barroquismo. Dominga de Adviento é uma grandíssima manifestação de barroquismo. Ela é a católica que vai sem culpas buscar elementos na sua ancestralidade ioruba. Ao invés de pensar em limitações heréticas, vai buscar nesse sincretismo uma sábia extravagância na qual não lhe faltam respostas para as questões que a inquietam. Uma só religião não é capaz de responder a todo um emaranhado de problemáticas, mas só esse emaranhado de religiões seria capaz de soluções satisfatórias.

O pátio dos escravos está longe de ser um espaço apenas de exploração e violência de brancos, é em García Márquez um lugar de festividade, de plurilinguismo, de cores diversas, de corpos ágeis, de banquetes:

En aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella y sólo allí. De modo que era allí donde se celebraba la fiesta, en su verdadera casa y con su verdadera familia. No podía concebirse un bailongo más taciturno en medio de tanta música, con los esclavos propios y algunos de otras casas de distinción que aportaban lo que podían. La niña se mostraba como era. Bailaba con más gracia y más brío que los africanos de nación, cantaba con voces distintas de la

³ Assim, surge o *horror vacui*, a retórica da proliferação, como atesta Irleamar Chiampi (1998a).

⁴ Afrânio Coutinho (1994, p. 224) considera que “o que singulariza a civilização das América espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da europeia”.

suya en las diversas lenguas de África, o con voces de pájaros y animales, que los desconcertaban a ellos mismos. Por orden de Dominga de Adviento las esclavas más jóvenes le pintaban la cara con negro de humo, le colgaron collares de santería sobre el escapulario del bautismo y le cuidaban la cabellera que nunca le cortaron y que le habría estorbado para caminar de no ser por las trenzas de muchas vueltas que le hacían a diario. Empezaba a florecer en una encrucijada de fuerzas contrarias (Márquez, 1995, pp. 11-12).

Sierva Maria não era africana de nação, mas o era por culturalidades. O pátio dos escravos era para ela, em figura barroca de ressignificar os contrários, um espaço de liberdade. Ali expressava toda a potencialidade do corpo, da beleza dos seus cabelos longos ao seu políglotismo africano. As forças contrárias nas quais crescia servem para que se veja como é “interessante considerar essa qualidade de mestiçagem que singulariza nossa cultura (uma unidade contraditória): ser mestiço é uma resultante e uma confluência” (Quiroga, 1984, pp. 51-52). A menina tinha traços europeus, era branca, de uma vasta cabeleira ruiva, mas de movimentos e linguagens africanos e indígenas. Abundam em toda a obra elementos que (re)afirmam essa mestiçagem em Sierva Maria. Dominga de Adviento e Sierva Maria são exemplos pontuais do conceito de barroquismo que Alejo Carpentier desenvolve:

El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco (Carpentier, 2003, p. 142).

Essa coisa nova é o que são Dominga e Sierva Maria. E o barroco é justamente a manifestação da transformação, da mutação, da inovação. Essa manifestação barroca se dá nas Américas de uma maneira nunca antes vista na história da humanidade. Jorge Quiroga, poeta argentino, citando Carpentier diz que “Cultura mestiça por definição histórica, a latino-americana é resultante da inserção ibérica inicial, a superação progressiva logo no tronco multiforme das culturas ameríndias, com a posterior agregação do elemento africano e das correntes migratórias” (Quiroga, 1984, p. 52). A América Latina como a mesa que recebe todo esse banquete étnico-cultural-religioso.

Sierva Maria tem os seguintes traços físicos: menina de doze anos, virgem, longos cabelos ruivos e magra, e as seguintes características sentimento-culturais: festiva, bravia, perspicaz e inteligente. Ela é por si só a confluência de características que se opõem, mas que nela encontram uma simbiose, um

emaranhamento complexo de sentimentos e culturas. Já bem avançado o desenrolar do romance, surge a pintura de um retrato da pequena virgem:

Sentado en la sombra y viéndola a ella sin ser visto, le sobro el tiempo para borrar cualquier duda del corazón. A la hora nona el retrato estaba terminado. El pintor lo escudriñó a distancia, le dio dos o tres pinceladas finales, y antes de firmarlo le pidió a Sierva María que lo viera. Era idéntica, parada en una nube, y en medio de una corte de demonios sumisos. Ella lo contempló sin prisa y se reconoció en el esplendor de sus años. Por fin dijo: “Es como un espejo”. “¿Hasta por los demonios?”, preguntó el pintor (Márquez, 1995, p. 66).

Sierva Maria é uma simbiose entre a *Vênus* de Sandro Botticelli (1485?) e a fêmea que aprendeu a ser, uma filha de Odudua, deusa ioruba da terra. É o barroquismo em sua manifestação festiva de signos. Pele branca, cabelo ruivo, alma e expressões africana e indígena: *Vênus Negra*⁵, agonia do classicismo. Em um desses encontros com o homem que foi o seu grande amor, ela o presenteia com um colar da já citada deusa Odudua, fertilidade e céu, em uma outra marcante manifestação barroca, de sincretismo: um padre espanhol que recebe uma divindade africana feminina. Esse gesto, esse casamento entre culturas, esse matrimônio entre Odudua e Obatalá, entre terra e céu, é a tônica do próprio romance: um homem dos céus, um santo, amando uma menina com as ligações intrínsecas com a terra, a natureza exuberante dos trópicos. Terra e Céu, sem oposição dessa vez, mas sim de mãos dadas, numa imagem profundamente barroca.

Até onde dormia Sierva Maria, percebe-se um barroquismo. Em seus tempos de menina livre no pátio dos escravos, não passava as noites dormindo nos aposentos depressivos da Casa Grande, mas sim “dormida en la hamaca de palmiche índio que heredó de Dominga de Adviento” (*ivi*, p. 12). Tinha a menina uma conexão total com aquele mundo de uma natureza exuberante e que servia para tudo, do dormir ao acordar tudo ali era natureza, ou uma ressignificação dela, mas sempre com ela e por ela, nunca contra. É o barroco americano como conexão com a geografia exuberante e sempre ofertante de diversas possibilidades. É importante entender como a trança tanto era nos cabelos da menina como na rede de palma real índia. É a trança como negação da linearidade, do vazio lógico das linhas. A trança, ou o trançado, produz dobras, e dobras são manifestações barrocas. Heranças africanas e indígenas, trançados, costuras, dobras. A natureza americana é cheia delas. Gilles Deleuze (2009, p. 64), por sua vez, afirma que “o critério ou o conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão

⁵ Ver o filme “*Vênus Negra*” (2011), do diretor franco-tunisino Abdellatif Kechiche. Sobre como o racionalismo científico europeu agoniza e é incapaz de pensar ou descrever o que não está dentro de suas fronteiras, e quando o faz é dentro de concepções racistas e higienistas.

e extensão: dobra conforme dobra”. Dobra sobre dobra, num eterno redobrar-se, transbordar-se, trançar-se.

A cultura indígena também está representada em *Del Amor y Otros Demonios*. Na infância do autor na interiorana Aracataca, onde seus avós maternos tinham um casarão que em sua autobiografia *Viver Para Contar* (2003) chamou de “um povoado”, conviviam várias etnias, e uma delas era a indígena dos guajiros, ou os *Wayuu*, vindos da Venezuela com seus avós. Sua avó, Tranquilina Iguarán, quem lhe contou a lenda da menina marquesa de cabelos longos, milagreira e morta pela raiva transmitida após ser mordida por um cachorro, ela mesma era uma índia e se referia aos espanhóis como *cachacos*, que em sua língua originária significa “homem branco” ou “espanhol inimigo”.

A sua literatura, segundo ele confessou em entrevista pouco antes de receber o prêmio Nobel, é a transposição de uma realidade maravilhosa que sua avó havia lhe transmitido ainda em sua infância, que ia desde o seu “castelhano magnífico” ao insólito cotidiano. García Márquez confessa também, nessa mesma entrevista, como a linguagem do seu Caribe era profética, poética e filosófica, essas três características não só presentes na sua avó, mas como em todo o popular caribenho. Era a mescla do preciosismo indígena com a poesia arabesca do espanhol.

Em *Del Amor y Otros Demonios*, essa característica linguística caribenha, que é a de linguagem polida, musicalizada, poética, profética e filosófica, apesar da narrativa se passar no século XVIII, é também abordada, o que configura uma certa presença ao longo da história que vai até os dias de hoje:

No volví a saberse nada de los mordidos hasta principios de enero, cuando una india andariega conocida con el nombre de Sagunta tocó a la puerta del marqués a la hora sagrada de la siesta. Era muy vieja, y andaba descalza a pleno sol con un bordón de carreto y envuelta de pies a cabeza en una sábana blanca. Tenía la mala fama de ser remiendavirgos y abortera, aunque la compensaba con la buena de conocer secretos de indios para levantar desahuciados. El marqués la recibió de mala gana, de pie en el zaguán y demoró en entender lo que quería, pues era una mujer de gran parsimonia y circunloquios enrevesados. Dio tantas vueltas y revueltas para llegar al asunto, que el marqués perdió la paciencia. “Sea lo que sea, dígamelo sin más latines”, le dijo. “Estamos amenazados por una peste de mal de rabia”, dijo Sagunta, “y yo soy la única que tengo las llaves de San Huberto, patrono de los cazadores y sanador de los arrabiados”. “No veo el porqué de una peste”, dijo el marqués. “No hay anuncios de cometas ni eclipses, que yo sepa, ni tenemos culpas tan grandes como para que Dios se ocupe de nosotros”. Sagunta le informó que en marzo habría un eclipse total de sol, y le dio noticias completas de los mordidos el primer domingo de diciembre. Dos habían desaparecido, sin duda escamoteados por los suyos para tratar de hechizarlos, y un tercero había muerto del mal de rabia en la segunda semana. Había un cuarto que no fue

mordido sino apenas salpicado por la baba del mismo perro, y estaba agonizando en el hospital del Amor de Dios. El alguacil mayor había hecho envenenar a un centenar de perros sin dueño en lo que iba del mes. En una semana más no quedaría uno vivo en la calle (Márquez, 1995, p. 13).

Na obra, não existe diálogo direto e literal em que o autor se refira ao uso de línguas africanas e indígenas, mas existem palavras que são oriundas dessas línguas, como *macuco* e *tarabilla*, que são danças africanas de um alcance enorme nas Américas até hoje. Porém, o importante com a colocação dessas línguas no corpo do romance é a marcação de um lugar social, tornando-as parte do tecido plural que é o romance moderno, um tecido plurilíngue e heterodiscursivo (Bakhtin, 2017a).

A índia Sagunta, cheia de “colóquios”, “circunspecções” e “latins”, ajuda-nos a compreender bem a característica profética e poética dessa linguagem que o Caribe carrega ao longo da história. Todo esse enfeite linguístico, visto pelo marquês como uma tremenda chatice, perda de tempo, arroteio, é reforçado pelos adereços que leva a velha índia-curandeira: o cajado e a túnica branca. Sagunta andava e falava como um profeta do Velho Testamento. Interessante observar como as características linguísticas da personagem de Sagunta são as mesmas da avó de García Márquez, a também índia Tranquilina Iguarán, maior inspiração fônica em sua infância e para seus romances. Importante observar também como o Marquês é um homem de intersecção: argumenta que não há evidências astronômicas (científicos) para acreditar em uma peste, e também não há motivo divino (culpa, castigo, pecados) para uma punição. É um homem do Barroco, melancólico e dividido, entre a ciência e a fé cristã.

Severo Sarduy (1989), outro autor cubano e que trata bastante da temática do barroco, diz que barroco pode ser um modo específico de utilizar a linguagem, de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido que é o da sua premeditada teatralização, é a “apoteose do artifício”. A marcação social da maneira de falar da índia Sagunta se dá por uma teatralização, um anúncio rebuscado digno de um profeta bíblico. O discurso da praça, das ruas caribenhas, é um discurso poético e teatral, e essa linguagem, quando nas páginas de texturas diversas que tem o romance, é por si só uma transposição barroca. Bakhtin e Sarduy estão em dialogismo constante.

Outras duas personagens que nos ajudam e muito a compreender o barroquismo presente na obra em análise são o médico judeu português Abrenúncio e o bibliotecário do bispo Cáceres, o padre Cayetano Delaura. O primeiro, médico de práticas medievais, humanísticas e detentor de uma biblioteca que representava um verdadeiro perigo herético para um centro dominador (a Santa Inquisição), é chamado pelo pai de Sierva Maria para que possa dizer se sua filha contraiu ou não o mal da raiva, essa doença de negros e mulatos desgraçados,

segundo a decadente aristocrática de sua mãe. Abrenuncio não encontra sintomas da raiva no corpo da menina, mas em sua sabedoria de judeu leitor voraz, aconselha ao marquês que

“tóquenle música, llenen la casa de flores, hagan cantar los pájaros, llévenla a ver los atardeceres en el mar, denle todo lo que pueda hacerla feliz”. Se despidió con un voleo del sombrero en el aire y la sentencia latina de rigor. Pero esta vez la tradujo en honor del marqués: “No hay medicina que cure lo que no cura la felicidad” (Márquez, 1995, p. 24).

Abrenuncio dá ao marquês um conselho barroco, conselho este que se dá no sentido da vida ser a escola e ir muito além da ciência médica. É a felicidade como potência vinda do prazer dos sentidos: ver o mar, ouvir música e cheirar flores. Conselho barroco que ultrapassa o medicamentoso e enxerga na própria vida a cura para um problema que reside na vivência cadavérica da aristocrata casa. Todo o conselho do médico judeu é telúrico, ligado completa e diretamente à natureza e suas potências, portanto, é um conselho barroco.

O objetivo é que a alegria da natureza, das suas cores, dos seus odores e dos seus sons invadam o corpo em todos os seus sentidos e potencializem um corpo enfermo de tristeza, que é o resultado de uma casa triste devido a um casamento entre duas pessoas que nunca se amaram, casaram-se pela aparência aristocrática e o desejo igualmente aristocrático de acumular riquezas. Sierva Maria é uma menina barroca numa casa quase que totalmente antibarroca, salvo pelo ambiente erótico, colorido e festivo do pátio dos escravos.

O poder da musicalidade é tão grande, e na obra é exposto através da *tiorba*, um instrumento barroco de origem turca e conhecido principalmente na Itália do século XVII. *Chitarrone – guitarra – viola – violão*. É um instrumento variante do atáude árabe. É esse trecho da obra como uma orquestração da história da música, um conhecimento enciclopédico que vai de um ponto a outro com grande desenvoltura dentro do romance. Aliás, é Bakhtin (2017a) quem afirma ser o romance barroco uma grande influência de materiais para a posteridade. Essa reunião de conhecimentos enciclopédicos é outra grande presença no romance de García Márquez. Nele, percebe-se muito da história das Américas e da Europa, do convento de Santa Clara, da Conquista, da Inquisição etc., tudo isso no mesmo corpo narrativo, organizado de maneira descentralizada, espalhada por todo o tecido narrativo.

A presença da música na obra, ou melhor, o som produzido pela *tiorba* tocada pelo marquês após este obedecer às ordens do bispo Cáceres de que sua filha estava possuída pelo demônio e por isso necessitava de um exorcismo e devido a isso sentir-se amargamente triste e arrependido, e daí tocar e cantar para espantar seus males, é também despertadora de um dialogismo que até então era

tido como proibido ou até mesmo impossível. Cayetano Delaura era o responsável por investigar práticas maometanas e judaizantes para o Tribunal de Santo Ofício, já tão conhecidas pelos cristãos na Espanha e em Portugal. O próprio médico Abrenuncio era um fugitivo dessa terrível perseguição. Delaura havia se apaixonado profundamente por quem deveria reunir informações de seus diabolismos, e acabou enfeitiçado pelo demônio do amor. Indo até a casa do marquês de Casaldüero, tentou persuadi-lo (e o barroco também é isto: arte da persuasão⁶, jogo de palavras, de cores e ritmos) a desistir do exorcismo de sua filha e tirá-la do convento, na ala das enterradas vivas. É também barroco não suportar claustros, e enterrar viva a Sierva Maria era deixá-la ali apodrecendo no demônio da ignorância do outro.

O marquês aconselha o padre Cayetano para falar com o judeu Abrenuncio. Mas Cayetano, inspirado por uma voz interior, voz esta que nunca esteve morta, apenas silenciada pela perseguição àqueles que foram o outro do Cristianismo: o mourão e o judeu. Inspirado pela musicalidade sarracena da tiorba, sendo ela própria no formato de uma joia achatada, e é esta a morfologia primeira da palavra *barroco*, decide romper a barreira e ir até àquela casa no bairro dos artesãos, em cuja entrada tinha a meia lua do Islã. O diálogo instaurado entre os dois é um dos principais em toda a obra, repleto de referências históricas e filosóficas:

Delaura estaba pendiente de la cantidad de libros apelmazados en la sala. Abrenuncio lo notó, y lo condujo a la botica, donde había muchos más en estantes altos hasta el techo. "¡Espíritu Santo!", exclamó Delaura. "Esto es la biblioteca del Petrarca". "Con unos doscientos libros más", dijo Abrenuncio. Lo dejó curiosear a gusto. Había ejemplares únicos que podían costar la cárcel en España (Márquez, 1995, pp. 70-71).

Um dos principais pontos da perseguição empreendida pelos cristãos a mando de Isabel de Castilla e Fernando de Aragón foi justamente os livros considerados heréticos, mas no romance de Márquez eles ganham uma outra e nova acepção: encontro, ponto de diálogo, dialogismo. É através dos livros que essas duas personagens, em pontos opostos na história – perseguidor e perseguido –, têm agora uma simbiose, uma miscigenação que, na Península Ibérica, teve mais tempo do que a própria América Latina. Foram mais de oitocentos anos de convivência entre cristãos, mouros, judeus e ciganos entre Espanha e Portugal. O

⁶ Sobre esse assunto, o livro *Imagem e Persuasão* de Giulio Argan (2004, p. 7) traz necessárias considerações que levarão o leitor a compreender a importância do Barroco para melhor entender a modernidade: "De fato foi o barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto de cultura, e é exatamente esse valor que tem sido contestado por uma cultura que se define pós-moderna e quer a crise de todo o sistema, aliás da ideia mesma de sistema, de cultura humanística".

perseguidor espanhol agora tinha um encontro espelhado, esta outra manifestação barroca, jogo de espelhos, na qual a imagem é sempre dialógica, eu e o outro: “do mesmo movimento que o Islão, com os seus ‘embelecadores, falsários e amigos de quimeras’, é o reverso, o Outro do cristianismo: a armação da Espanha” (Sarduy, 1989, p. 78, grifo do autor).

O barroquismo também está na exposição livresca (Ivan, 2019), conteúdo enciclopédico trazido no romance de García Márquez, na biblioteca como lugar de onde se parte para conhecer o mundo. O barroco é livresco e obras clássicas desempenham um papel de união e respeito cultural na obra marqueziana. Os livros são a prova viva de que o conhecimento é universal e é uma tolice (antibarroca) perseguir e queimar por conta da libertação neles contida e por eles provocada.

O jogo barroco de poder virar-se ao avesso é o que revela, aos dois lados em diálogo, como um está dentro do outro, em simbiose, em miscigenação não necessariamente direta e genética, mas uma miscigenação além-mar, que une no presente os que estão separados, e os une indo a um passado e colocando suas máscaras frente ao espelho. A conversa continua, e dessa vez ainda mais espelhada e reveladora:

Delaura los reconocía, los hojeaba engolosinado y los reponía en los estantes con el dolor de su alma. En posición privilegiada, con el eterno Fray Gerundio, encontró a Voltaire completo en francés, y una traducción al latín de las Cartas Filosóficas. “Voltaire en latín es casi una herejía”, dijo en broma. Abrenuncio le contó que era traducido por un monje de Coimbra que se daba el lujo de hacer libros raros para solaz de peregrinos. Mientras Delaura lo hojeaba, el médico le preguntó si sabía francés. “No lo hablo, pero lo leo”, dijo Delaura en latín, y agregó sin falsos pudores: “y además griego, inglés, italiano, portugués y un poco de alemán”. “Se lo pregunto por lo que dijo de Voltaire”, dijo Abrenuncio. “Es una prosa perfecta”. “Y la que más nos duele”, dijo Delaura. “Lástima que sea de un francés”. “Usted lo dice por ser español”, dijo Abrenuncio. “A mi edad, y con tantas sangres cruzadas, ya no sé a ciencia cierta de dónde soy”, dijo Delaura. “Ni quién soy”. “Nadie lo sabe por estos reinos”, dijo Abrenuncio. “Y creo que necesitarán siglos para saberlo” (Márquez, 1994, p. 169).

Este diálogo⁷, longe de ser apenas uma ocorrência de conversação entre duas personagens, é também a confirmação do que afirmou Carpentier sobre a mestiçagem engendrar um barroquismo. O banquete de signos é também um

⁷ Cena semelhante a narrada em Dom Quixote quando o padre, o barbeiro e a sobrinha de Quixote fazem o escrutínio dos livros de sua biblioteca, o que já nos aponta mais um procedimento paródico, tão presente em autores barrocos. Cf. CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004. Primeira parte, cap. VI.

banquete de sangue misturado nas Américas, chegando a ser difícil falar em lugar de origem ou até mesmo *raça original*. A miscigenação descentralizou ordens, as depôs, rompeu com homogeneidades, com absolutismos: é o barroco do desequilíbrio. É o padre Delaura (re)conhecendo que o seu trabalho de perseguidor e de mapeador de heresias, é na verdade a negligência de uma outredade que há nele. Na Espanha, também fortemente miscigenada, há o sangue mouro, o sangue judeu e o sangue cristão, isso sem falar em outros que correm pelas mesmas veias e em diversos corpos. É o barroco como atestando a impossibilidade de um centro único de poder e corpo, ou quando alguma instância queira assim se erguer, que o barroco americano desenterre seus espelhos e mostre o que são os habitantes desses trópicos paradisíacos e infernais.

Toda a aventura de Cayetano Delaura, que pode muito bem ser entendida como provação, pois segundo Bakhtin (2017a, p. 194) “foi justa a denominação de *romance de provação (Prüfungsroman)* assimilada para o romance barroco”, é a provação de um homem de fé, um homem da Santa Igreja, da Santa Inquisição, condicionado a ver no amor uma pecaminosidade repugnante. Provação essa que possui uma duplicidade: o padre resiste ao amor que sente pela menina para manter sua fé de católico obediente e fervoroso ou deve provar para si mesmo e para ela que a ama realmente e está disposto a enfrentar um poder do qual em grande medida ainda faz parte? Sua provação como padre, como filho da Santa Mãe Igreja, que não podia abalar a confiança depositada nele pelo bispo Cáceres, é colocada em cheque pela paixão pecaminosa que acabou nutrindo pela africanizada Servia Maria, mas ele encontra remédio (redenção, salvação, perdão) para aquele que considera como o pior dos demônios, o amor, no fato de ter que tirar a menina de tão injusta carga que lhe foi imposta: paganização ignorante, prisão e exorcismo. Para chegar até ela, a sua *madona* inspiradora, após ter sido substituído por demonstrar-se incapaz de prosseguir com os ritos que exigiam o Santo Ofício, teve o jovem padre que passar por um túnel escondendo-se e esquivando-se de olhares que certamente eram também o da Inquisição. Tudo isso se revela como um labirinto, que, segundo o ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna, precisa ser compreendido:

Para se ter uma compreensão dessa produção textual, é preciso acentuar que a presença do labirinto nessa época, assim como seu retorno em outras – inclusive na nossa, com Kafka, Borges e García Márquez -, está presa a uma visão de mundo: o mundo como labirinto, o homem perdido, buscando um sentido, uma saída para seus passos diante do Minotauro, da morte ou do monstruoso absurdo da própria vida (Sant’anna, 2000, p. 70).

O túnel (re)descoberto por um leproso que flagrou Cayetano observando como entrar no convento sem ser visto, num gesto tremendamente picaresco,

havia servido um século antes para que pudessem manter vivas as freiras que sofriam com um cerco. A figura da provação em Cayetano dá lugar à figura do pícaro, pois ele já não controla mais seus anseios, já não resiste mais a nada, e quebra todos os protocolos de homem santo, mas sua pureza é mantida no fato de que toda a sua rebeldia descentralizadora é em nome do seu amor por Sierva Maria. Suas paixões, agora misturadas com as forças das suas circunstâncias, levavam-no ao herético, pois

a figura do pícaro tendo um componente de rebeldia é insólita dentro do quadro do absolutismo, que procurava uniformizar e submeter todas as instâncias do sistema à autoridade central. Essa era uma época em que a divergência e a rebeldia eram condenadas. O rebelde era demonizado, porque o rei era a legitimidade autorizada por Deus (*ivi*, p. 68).

O seu amor proibido, contrariado, por Sierva Maria vai lhe dando cada vez mais o aspecto do rebelde, do malandrinho que burla paredes e forja mentiras para que atinja seu objetivo tão dificultado pelas circunstâncias impostas por um sistema centralizador. Com a perda da sua “santidade”, punição esta dada pelo bispo Cáceres, ele é enviado para cuidar dos leprosos, e perde assim o seu *status quo* de “hombre de guerra del obispo” (Márquez, 1995, p. 51). Sua guerra agora era contra o bispo e todo um sistema central. É uma inversão, transformação barroca impressionante por parte de García Márquez. Essa sua condição de pícaro, imposta por desafiar um sistema, indo de padre a amante que desbrava túneis, tendo a nova realidade como justificativa para seus meios, é encorajada por Abrenuncio quando em uma de suas visitas a Cayetano, quando este ainda resiste um pouco: “Lo invitó a que lo visitara. Cayetano le explicó que no podía salir a la calle sin licencia. Abrenuncio no le dio importancia. “Si usted conoce las debilidades de estos reinos, sabrá que las leyes no se cumplen por más de tres días, le dijo” (Márquez, 1995, p. 76). O pícaro Cayetano agora já obedecia outras leis.

Quando da ocasião da sua primeira e marcante visita à casa de Abrenuncio, Cayetano Delaura apresentou-se, após bater na porta e o médico perguntar quem era, ele respondeu “La ley”. Agora, numa inversão barroca de circunstâncias labirínticas de um homem frente a uma ordem, ele era um fora-da-lei. E, se por ventura tinha alguma, ela se chamava Sierva Maria.

Após terminar a exploração do túnel, ele se depara com uma figura de um racionalismo geométrico sem igual, superfície lisa e que representa o domínio da propriedade: o muro. É o próprio plano cartesiano, antibarroco, representação única do racionalismo, quem agora o impede de transpor. A solução é uma só: romper os limites da razão, escalar o muro e chegar até a cela da sua amada. Corta e muito a carne sob as unhas, sangue, dor, mas era tudo para provar à menina como ele a amava e estava disposto a fazer de tudo por ela. Na cela, se beijam, e o

beijo aqui como dobras, curvas, relevos não retilíneos, são outras demonstrações de barroquismo, assim como o próprio corpo magro dos dois amantes, ágeis e rebeldes, descentralizadores. Cayetano Delaura realiza o que Severo Sarduy (1989, p. 20) aponta como uma das definições para o barroco: “é a arte de descompor uma ordem e compor uma desordem”. É o amor, poder central nas obras de García Márquez, que descompõe a autoridade colonial. O barroquismo em *Del Amor y Otros Demonios* vai da linguagem ao caráter anticolonial que possui. As páginas *pintureras*⁸ do autor colombiano destronam um rei-centro. É a América em sua desobediência e revelando-se já barroca desde o nascimento. América que foi e é de mestiçagem, de polifonia, de fuga, de resistência.

Considerações finais

Se o barroco é, para Carpentier, para Sarduy, e também para Lezama Lima, como um espírito rebelde que vai de encontro a um ordenamento absoluto e centralizador, ele tem em *Del Amor y Otros Demonios* como uma das suas principais manifestações, ou talvez a maior e principal, pois o próprio García Márquez já afirmou que o poder é uma das suas principais temáticas e é ele o maior dos poderes: o amor. É ele essa dobra barroca, esse desdobramento que numa época de perseguições por parte de um poder centralizado na trindade Deus-Papa-Rei, coloca em deposição essa ordem. O Barroco moderno de García Márquez é destruidor de ordens absolutistas:

O barroco moderno, o neobarroco, reflete estruturalmente uma discordância: a ruptura da homogeneidade, a ausência de um Logos absoluto, a carência em vez do fundamento como *episteme*. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar o seu objeto: desejo no qual o Logos se limitou a colocar uma cortina que esconde a sua carência. O olhar já não é apenas infinito: objeto parcial, ele transformou-se em objeto perdido. O percurso – real ou verbal – já não franqueia apenas divisões inumeráveis: visa (sic) um fim que constantemente lhe escapa, e o seu trajeto é dividido por essa mesma ausência em torno da qual ele se desloca. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe não se encontrar já “tranquilamente” fechado sobre si mesmo. Arte da deposição e da discussão (*ivi*, pp. 96-97, grifos do autor).

A obra de García Márquez é profundamente barroca e trata de um continente profundamente barroco. A sua Colômbia, com selva e montanhas, cidades coloniais e mares, tem o insólito como cotidiano, e isto está muito presente em suas obras. Em García Márquez, a América Latina, ou pelo menos o Caribe, que segundo o autor confessou em entrevista para o amigo cineasta Ernesto

⁸ Definição dada por Lezama Lima à literatura barroca da América Latina e resgatada por Sarduy.

McCausland⁹, é um só país, ganha uma dizibilidade em sua própria linguagem mesclada, caldeirão universal:

Gabriel García Márquez não apenas escolheu definitivamente sua cultura costeira natal, como se projetou até outro centro, que não é estritamente o registrado pela sua capital colombiana: o Caribe é o mar interior americano no qual se inseriram as variadas manifestações do universo inteiro e que, no entanto, dentro da confusão e da mistura, elaborou características particulares que lhe conferem unidade. Como disse García Márquez, o Caribe é um só país (Aguiar e Vasconcelos, 2001, p. 201).

O Caribe marqueziano vai do sul do México ao Norte do Brasil, segundo ele próprio afirmou também na entrevista para McCausland. É uma área barroca na linguagem e na culturalidade. É mesclada e festiva: “La lectura de buena parte de los textos latino-americanos producidos en los últimos 20 años nos coloca en la plenitud de una fiesta barroca” (Chiampi, 1998b, p. 28). A modernidade barroca em García Márquez, ou seja, o neobarroquismo, apresenta-se como um relato americano sobre a própria América, claro que sem deixar de ver no europeu um colonizador, mas engolindo-o para fortalecer-se e deixando engolir-se para alterá-lo por dentro: barroquismo antropofágico.

É a literatura da descentralização, na linguagem e na crítica sócio-histórica, bem como também na maneira de pensar e organizar o material. É uma contraconquista, dizendo ao mundo e, principalmente aos latino-americanos, que não são eles como os europeus, nem precisam ser, pois é este continente a terra de uma particularidade, de uma mestiçagem que não houve em nenhuma outra parte do mundo.

O neobarroco é a continuidade do barroco, mas agora com a novidade dos valores ideológicos da modernidade: é “onde se recusa qualquer instauração, onde o que se metaforiza é o fato de a ordem ser discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução” (Sarduy, 1989, p. 97). O barroco latino-americano é a contraconquista: sua arte fala, propõe e se faz de mestiçagens, indianismos e crioulistas, destruindo a concepção centralizadora e racista de que é decadente e enfraquecedor esse caldeirão de etnias que se cruzam em diversos aspectos. Barroco é arte que rechaça classicismos, linearidades absolutas. Neobarroco é fazer agonizar o centralismo metropolitano: resistir para sobreviver ao centralismo, ao racismo e ao colonialismo metropolitano do europeu.

⁹ Ver a entrevista “Gabo habla del Caribe”, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1IYoVk>.

Bibliografia

- AGUIAR, Flávio - Sandra Guardini T. VASCONCELOS. *Rama Ángel. Literatura e Cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo, EDUSP, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I – A estilística*. 1. reimp. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Bocharov e Vadim Kójinov. São Paulo, Editora 34, 2017a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2017b.
- Bíblia Sagrada. I Reis 1:13*. Versão King James Atualizada. 2. ed. 2016.
- CARPENTIER, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso” in *Ensayos selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2003. (pp. 123-154).
- SERRANO, Joaquin Soler. “Carpentier y el Barroco”. Entrevista concedida a Joaquin Soler Serrano, no programa *A Fondo*, em 27 de fevereiro de 1977. <https://www.youtube.com/watch?v=086LorOiH20> [último acesso em 20.01.2020]
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Madrid, Real Academia Española, 2004. (1ª parte, cap. VI).
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva; FAPESP, 1998a.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y Modernidad: ensayos sobre literatura latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998b.
- COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ; Tempo brasileiro, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. 5. ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP, Papyrus, 2009.
- D’ORS, Eugenio. *O Barroco*. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa, Vega, 1990.
- MCCAUSLAND, Ernesto. “Gabo habla del Caribe”. Entrevista concedida a Ernesto McCausland. <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1IYoVk> [último acesso em 20.01.2020]
- HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas” in IVAN, Francisco; LIMA, Samuel (orgs.). *Colóquio Barroco III*. Natal, EDUFRN, 2012. (pp. 131-209).
- IVAN, Francisco. *Ensaio para um concerto barroco*. Natal, EDUFRN, 2013.
- LIMA, José Lezama. *La Expresión Americana*. Edição de Irleamar Chiampi. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Del Amor y Otros Demonios*. 8ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- QUIROGA, Jorge. *Carpentier: em busca do real maravilhoso*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa, Vega, 1989.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo, Perspectiva, 2010.

Felipe França Ferreira é aluno de mestrado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientado pelo prof. dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima, com pesquisa sobre o aspecto neobarroco da obra de Gabriel García Márquez.

Contato: franafelipe@gmail.com

Samuel Anderson de Oliveira Lima é Doutor em Estudos da Linguagem pela UFRN, Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, onde orienta dissertações e teses na área do barroco.

Contato: sanderlima25@yahoo.com.br

Recebido: 31/01/2020

Aceito: 30/04/2021