

REFLEXOS ESPECULARES SOBRE O BARROCO: ANA HATHERLY E SEVERO SARDUY
(SPECULAR REFLEXES ON BARROQUE: ANA HATHERLY AND SEVERO SARDUY)

Fernando Julio CABRERA (Unesp-Ibilce-Rio Preto-FAPESP)

ABSTRACT: The present communication's objective is to think about the works of Severo Sarduy and Ana Hatherly writers. We shall comment two Sarduy's essays and two Hatherly's essays. Finally, we shall comment one Sarduy's poem about the eroticism and vanitas and one Hatherly's labyrinth poem.

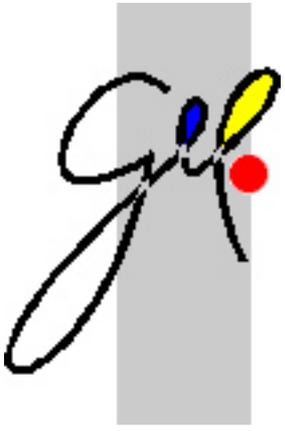
KEYWORDS: Baroque; compared literature; Sarduy; Hatherly; poetry.

O objetivo da presente comunicação é refletir sobre o trabalho de dois autores contemporâneos, muito importantes e muito pouco conhecidos pelo público em geral. Trata-se de Severo Sarduy e de Ana Hatherly.

Comentemos sucintamente as idéias contidas em dois ensaios de Sarduy e em dois de Hatherly.

O primeiro ensaio de Sarduy chama-se "Por uma ética do desperdício" (1979, pp. 57-79) Nesse ensaio, Sarduy se afasta da teoria de Eugenio D'Ors que postula o Barroco como um retorno à natureza, ao caos primitivo. O autor cubano afirma que na escrita barroca se produz uma "artificialização" da linguagem. Nomeia três procedimentos:

- a) Substituição (substitui-se um significante por outro totalmente distanciado semanticamente). Sarduy toma como exemplo, uma passagem que se encontra no romance *Paradiso* (1968) de José Lezama Lima: "o aguilhão do leptosomático macrogenitoma" para conotar o pênis do alto e magro Leregas, personagem desse romance. Com a substituição, consegue-se afastar as duas faces do signo, característica essencial da escrita barroca, em contraposição à clássica, que promove uma estrita aderência das faces.
- b) Proliferação (uma cadeia de significantes que progride metonimicamente em torno de um significante ausente). O exemplo é de outro escritor hispano-americano do século XX, Alejo Carpentier (1980, p.23): "Colocado no pátio, o relógio de sol se havia transformado em relógio de lua, marcando invertidas horas. A balança hidrostática servia para comprovar o peso dos gatos; o telescópio pequeno, enfiado pelo cristal partido de uma clarabóia, permitia ver coisas nas casas próximas...". O



significante obliterado, *desordem*, é substituído pela cadeia de significantes.

- c) Condensação (fusão de duas palavras para obter uma terceira que as resume). Exemplos, tirados do livro *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante (1978, p.132): *amosclavo*, *amo* + *esclavo* ; *maquinascrito*, *máquina* + *escrito*.

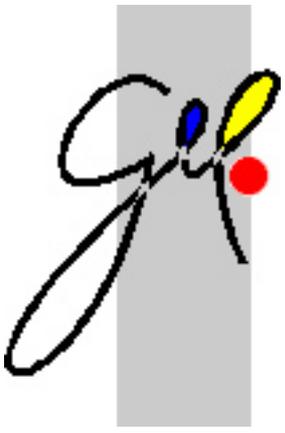
Outros tópicos importantes abordados por Sarduy nesse ensaio são: a paródia e o erotismo no Barroco.

Sobre a paródia, Sarduy afirma “só na medida em que uma obra do barroco latino-americano seja a desfiguração de uma obra anterior, que se tenha que ler em filigrana para que se possa gostar totalmente dela, esta pertencerá a um gênero maior, afirmação que será cada dia mais válida, já que mais vastas serão as referências a nosso conhecimento delas, mais numerosas as obras em filigrana, elas próprias desfiguração de outras obras.” (1979, p.68). Este procedimento será utilizado por Sarduy em numerosos poemas, revelando como a teoria ou o pensar sobre o Barroco influenciou na sua obra poética.

No que diz respeito ao erotismo no Barroco, Sarduy diz que “o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação- a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (1979, p.77). Na entrevista concedida a Danubio Torres Fierro, Sarduy diz o seguinte : “comparo o Barroco, do ponto de vista da informação, com o erotismo. No Barroco a informação, o sentido, o conteúdo, não se transmite diretamente mas sim é objeto de uma diferença, de um atraso, de uma espera. A frase, em vez de ser reta, de ser utilitária, de obedecer a uma construção eficaz, é complexa, curva, voluptuosa, imbrica-se e se subordina, retardando a transmissão do sentido. E tudo isso unicamente em função do prazer. Acredito que se pode comparar a frase clássica com a sexualidade, isto é, com a função reprodutora: condução de uma informação – a informação genética- pela via mais simples, pelo meio mais direto. No Barroco, como no erotismo, há uma intervenção do jogo: relega-se a informação a um segundo plano porque o que conta é o deleite, a sensualidade da forma, o gozo que procura sua matéria fonética, com sua presença corporal. A censura que exerceu e se exerce sobre o barroco, considerado como um estilo carregado, excessivo, amaneirado, como um trabalho que se desperdiça, não faz mais que metaforizar a censura contra o erotismo, mascarada em um protesto contra o esbanjamento, em um chamado à economia – a palavra chave em nossa civilização mesquinha - de meios, à austeridade, à simplicidade.” (1999, p.1820).

O segundo ensaio de Sarduy parte de um conceito de Dámaso Alonso, principal exegeta da obra de *don Luis de Góngora*, denominado metáfora de segundo grau. Sarduy denomina o procedimento assinalado por Alonso da seguinte forma: “Sobre Góngora: a metáfora ao quadrado”. As principais idéias desse ensaio são as seguintes:

- Metáfora, zona em que a textura da linguagem se espessa, reverso da superfície contínua do discurso, obriga o que a circunda a permanecer em sua pureza denotativa.



- Contrariando esse princípio, Góngora parte do terreno das metáforas tradicionalmente poéticas, essas que para outros poetas já são achados metafóricos. Tiramos um exemplo do *Polifemo y Galatea* : “son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma”. Góngora parte de uma metáfora lexicalizada, *estrellas* (estrelas) para conotar *ojos* (há vários exemplos na literatura latina). No segundo verso utiliza a palavra *ojos*, substituída pela metáfora no verso anterior, para conotar círculos na pele (*pluma*). A palavra *ojos* subiu um grau e se converteu na metáfora da metáfora. O termo *ojos* ganha uma virtualidade de segundo grau e prolifera esteticamente, já que o sentido primário da palavra elidida no primeiro verso chega até a metáfora de segundo grau, *ojos* como círculos.
- A densidade da linguagem metafórica favorece o afastamento das faces do signo. Sarduy escreve no ensaio sobre Góngora: “o Barroco dilata essa fenda entre os dois pólos do signo” (1979, p.83).

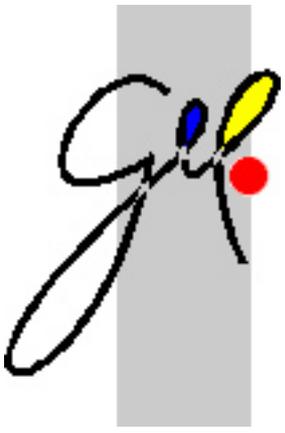
Já os ensaios de Ana Hatherly encontram-se em seu livro *O ladrão cristalino*, título que é uma metáfora utilizada pelos poetas do século XVII para conotar tempo. O primeiro ensaio, que trataremos brevemente, chama-se “Representações do tempo na idade barroca”.

Na sociedade católica do período barroco há duas atitudes fundamentais em relação ao tempo: a) negação do mundo: explora o medo da morte e o castigo dos pecados prometendo bem-aventurança na “Pátria Verdadeira”, o Além. As formulas *contemptus mundi* e *tempus fugit* contemplam essa atitude. Uma das formas artísticas geradas por essa visão de mundo são as *Vanitas*, poemas ligados ao desprezo do mundo, ao desprezo de seus prazeres e nos quais a morte aparece como uma forma de libertação; b) a celebração do tempo através da festa. A fórmula *carpe diem* representa essa modalidade e leva à intensificação da fruição dos prazeres. Os poemas eróticos são seu paradigma.

Como podemos observar, existe um duplo jogo, uma lacerante contradição e, em se tratando do Barroco, isso não gera surpresa alguma, porque nesta estética tudo se resolve mediante a trágica luta de contrários.

O tempo permeia toda a estética barroca e atua como a metamorfose da vida em morte. Para os místicos a morte libera porque através dela se atinge o Absoluto. Santa Teresa escreve: *muero porque no muero* (morro porque não morro). Segundo a autora, o sonho, outro paradigma barroco, interage com o tempo: “O sonho, ou se quisermos, a esperança da imortalidade, para o homem do Barroco vai transformar-se num fim em si, numa realidade sonhada que se torna mais real que a real, pois a realidade real é ilusória e só a outra conta, a sonhada, aquela a que se aspira, aquela a que o cristianismo chama de Pátria Verdadeira.”

A arte da palavra, para imbuir-se desse frenesi, o tempo, utiliza recursos que se relacionam com a duração temporal: anáforas, enumerações, acumulações, repetições, combinações. Neste sentido, é exemplar o poema do poeta português Jorge da Câmara denominado “Ao tempo”, no qual repete as palavras “tempo” e “conta” em todos seus versos. “O tempo de si mesmo pede conta/ É necessário dar conta do tempo,/Mas quem gastou sem conta tanto tempo,/Como dará sem tempo tanta conta?”



A repetição das palavras “tempo” e “conta” no final de cada verso atua como uma litania, como um mantra que nos alerta sobre a condição efêmera do tempo. Conhecemos um outro poema muito similar ao anterior pertencente ao poeta espanhol Miguel de Guevara, o que mostra como no Barroco os poetas realizavam glosas das obras de seus contemporâneos.

Nos textos profanos, podemos encontrar os poemas laudatório-comemorativos, em que o nome do elogiado ou seus atributos são extensamente repetidos. Segundo a autora, “esse processo se verifica largamente nos poemas visuais barrocos, sobretudo nos labirintos que, sendo de origem mágico-mística, têm por suporte teórico as Artes combinatórias, e que sendo verdadeiros *puzzles* requerem considerável espaço de tempo para serem decifrados ou fruídos, o que é o mesmo. Seja qual for o tempo em realizar essas combinações, será utilizado para pensar na personagem elogiada.” (1997, p. 100)

O segundo ensaio a ser tratado chama-se “*Vanitas* e anamorfose barroca”. Ana Hatherly exemplifica com dois poemas (um de Eusébio de Matos, irmão de Gregório, e o outro de Bernardo Vieira, irmão do Padre Antônio Vieira) a transitoriedade da vida humana. Os poemas exibem o retrato de uma dama. O de Eusébio de Matos mostra uma dama em todo seu esplendor, o de Bernardo apresenta o retrato da mesma dama, corrompida pela ação do tempo (uma glosa em negativo). Segundo a autora, “no segundo poema encontramos o mesmo número de estrofes e a mesma ordem na exposição do tema, o respeito bastante rigoroso dos ‘consoantes’ (os versos não têm apenas a mesma rima mas as mesmas palavras terminais), assim como grande parte do vocabulário geral, o que o caracteriza como um texto programático.” (1997, p.113). A autora compara a mudança de óptica exercida pelo segundo poema ao efeito que produz a anamorfose, procedimento muito usado nas artes visuais e que consiste na transformação de uma imagem em outra pela mudança de perspectiva. No poema, a anamorfose da imagem é obtida pela transformação do significado das palavras. Ana Hatherly cita Gustav René Hocke que diz “a anamorfose é uma reação paradoxal construtivamente deformadora que deriva da idéia de dissolução do espaço e das formas em corrupção” (idem, p.116). Como exemplo transcreveremos alguns versos dos poemas (em primeiro lugar a versão positiva de Eusébio, continuando a negativa de Bernardo: verso 9: “Sey que vos dera o Sol o seu thesouro” / “Horror será então esse thesouro” ; verso 32: “Por rubi, nem por cravo fazer troca” / “Pela huma caveira fazer troca” ; verso 50: “Que o mayor, que tem, he amor tanto” / “Aqui vomitará tal ódio, e tanto”. O Barroco, estética da tensão dos contrários, seduz pela alternância do belo e do horrível que se amalgamam segundo a óptica do leitor. A anamorfose está comprovada.

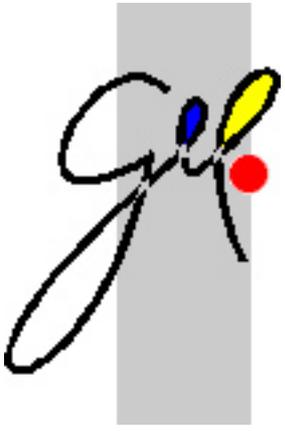
Consideremos, agora, dois poemas, um de Sarduy, outro de Ana Hatherly.

El émbolo brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.

o desdém	implícita	teimosia
a santidade		divisão
o domínio		regressão
a força		rebelia

Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura

no vigor gigantesco do combate
ressoa já o extermínio ufano



su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre, embadurnada penetrando,
chorreando de su miel, saliendo, entrando)

descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra.

Severo Sarduy
Un testigo fugaz y disfrazado
(1999, p. 202)

o extermínio rente
o duro crepúsculo

a recusa da escolha

as valorosas feições
as aventurosas afeições

solitariamente
a contaminação

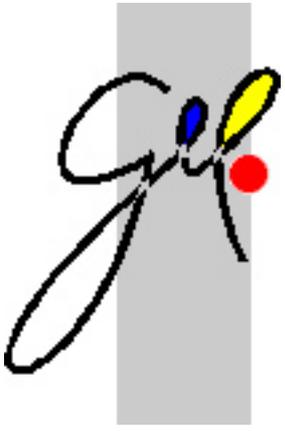
o interesse

Ana Hatherly
O cisne intacto
(1981, p.22)

Sarduy utiliza um procedimento nitidamente barroco, a leitura em filigrana, a glosa que parodia e deforma. O poeta lê a tradição do Barroco e fusiona dois tipos de poemas antagônicos: o poema erótico e a *vanitas*. Nos quartetos e no primeiro terceto prevalece a eroticidade que tem por modelo os poemas de Marino; no último terceto, produz-se uma mudança de óptica, uma genuína anamorfose, e a *vanitas* se instaura: a morte que acalma, o ideograma da sombra toma força e fecha o poema. O poema de Sarduy é uma espécie de semiótica do Barroco: claros-escuros conotados pela densa rede metafórica; o desenfreado movimento que permeia o poema todo; a obscuridade das perífrases; a mistura de registros.

O poema de Ana Hatherly, já na primeira leitura, gera um forte estranhamento que é produzido, principalmente, pelo caráter visual do verbo “implica” colocado em forma vertical. O poema chama a atenção para sua própria construção, que começa com um “bloco” constituído por quatro sintagmas do lado esquerdo e quatro palavras do lado direito, separadas pelo verbo “implica” colocado em forma vertical, o que complica a relação imediata, unívoca dos blocos. Em continuação deste “bloco”, dois dísticos e dois tercetos intercalados. O “bloco” pode ser lido de formas diversas e, portanto, o texto pode ser incluído na categoria dos poemas “labirintos”, já que é característica destes a possibilidade de leituras múltiplas, legitimadas pela forma como foi disposto o verbo “implica”. Assim podemos relacionar os sintagmas com as palavras em forma “horizontal” ou “oblíqua”. As múltiplas combinações geram múltiplos sentidos que, por sua vez, se multiplicam ao interagir com os dísticos e tercetos e ao utilizar cada uma das acepções do verbo. Tal processo produz uma vertigem, um *horror vacui*, já que o poema se nos apresenta como a representação do infinito.

Se o erotismo não está presente no poema de Ana Hatherly, ao menos de um modo explícito ou em nível temático/imagético, ele se instala, de certa forma, nessa manipulação (posse) que o leitor faz desse corpo. As múltiplas combinações suscitadas pela *abertura* desse objeto poético, o prazer de deslocarmos seus signos e os inter-relacionarmos, o entreabrir do sentido, essa “encenação de um aparecimento-desaparecimento” dos sentidos, de que nos fala Roland Barthes em seu livro *O prazer do texto*, tudo isso é afinal... extremamente erótico.



RESUMO: No presente trabalho comentamos as idéias presentes em dois ensaios e na poesia de dois autores pouco conhecidos pelo público em geral: O escritor cubano Severo Sarduy e a escritora portuguesa Ana Hatherly. Os temas tratados pelos autores correspondem à estética barroca.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; literatura comparada; Sarduy; Hatherly; Poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996
CABRERA INFANTE, G. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
CALABRESE, O. *A idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
CARPENTIER, A. *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera, 1980.
HATHERLY, A. *O cisne intacto*. Porto: Limiar, 1983.
_____. *O ladrão cristalino*. Lisboa: Cosmos, 1997.
LEZAMA LIMA, J. *Paradiso*. Buenos Aires: De la Flor, 1968.
SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.