OPEN ACCESS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PUCRS

LETRAS DE HOJE
Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language
Letras de hoje Porto Alegre, v. 59, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2024
e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2024.1.44509

SEÇÃO LIVRE

Barroco e Modernidade, subjetividade e desejo

Baroque, Modernity, subjectivity, and desire

Barroco, Modernidad, subjetividad y deseo

Eduardo Melo França[1]
orcid.org/0000-0003-1288-5611
eduardomelofranca@hotmail.com

Recebido em: 14 mar. 2023.
Aprovado em: 12 jun. 2023.
Publicado: 12 mar. 2024.

Resumo: Hansen (2013) sustenta a ideia de que a literatura produzida pelo que se convencionou chamar de Barroco deve ser compreendida antes de tudo a partir da "instituição retórica" e da "mímesis emuladora de modelos de autoridades" (p. 53), procedimentos artísticos que vigoraram ao longo dos séculos XV e XVI e que serviram de fundamento tanto para a criação poética quanto para a sua valoração. O crítico acusa o Romantismo de ter anacronicamente condicionado nossa compreensão do Barroco a uma condição estético-subjetiva a partir da qual intuímos que a origem da forma barroca seria a existência de um sujeito barroco. Sem desconsiderar a existência e importância desses procedimentos, partimos, tal como Riegl (2014), da ideia de que diferentes formas artísticas revelam diferentes vontades artísticas. Como vontade artística, compreendemos tudo o que envolve uma época e cultura no seu sentido mais complexo. A compreensão de um estilo e os contrastes que este institui em relação a seu antecessor desvendam condições subjetivas e existenciais específicas; diferentes concepções de arte, forma e cultura; complexas intenções individuais, sociais, políticas e filosóficas. As diferenças entre a forma renascentista e a barroca, por exemplo, existem porque os sujeitos e as culturas que as engendraram também se diferenciam. Na obra de arte, a atitude espiritual do artista é expressa diante do mundo e sua época. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é demonstrar que a estética barroca, além de ser a primeira manifestação artística de uma condição moderna - a individualidade - pode ser tomada como um movimento localizado especificamente na história, mas também como um paradigma estético-subjetivo capaz de mimetizar formalmente essa nova condição subjetiva e contemporânea de um sujeito individualizado, estruturado simultaneamente a partir da falta e do desejo.

Palavras-chave: Barroco; Modernidade; literatura; subjetividade; mímesis.

Abstract: Hansen (2013) supports the idea that the literature produced by what is conventionally called Baroque must be understood first of all from the "rhetorical institution" and the "mimesis that emulates models of authorities" (p. 53), artistic procedures that prevailed throughout the 15th and 16th centuries and that served as the foundation for both poetic creation and its valuation. The critic accuses Romanticism of having anachronistically conditioned our understanding of the Baroque to an aesthetic-subjective condition from which we intuit that the origin of the Baroque form would be the existence of a Baroque subject. Without disregarding the fact and importance of these procedures, we start, like Riegl (2014), from the idea that different artistic forms reveal different artistic wills. As artistic and creative as we are, we understand everything that involves an era and culture in its most complex sense. The compression of a style and its contrasts with its predecessor reveal specific subjective and existential conditions and culture; different concepts of art, form, and culture; and complex individual, social, political, and philosophical intentions. They exist because the subjects and cultures that engendered them also differ. The work of art expresses the artist's spiritual attitude towards the world and his time. The objective of this work is to demonstrate that baroque aesthetics, in addition to being the first artistic manifestation of a modern condition, individuality, can be taken as a movement specifically explicitly located in history but also as an aesthetic-subjective paradigm capable of formally mimicking this new subjective and modern condition

Artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

[1] Universidade Federal de Pernambuco.

of an individualized subject, structured simultaneously from lack and desire.

Keywords: Baroque, Modernity, literature, subjectivity, mimesis.

Resumen: Hansen (2013) sostiene la idea de que la literatura producida por lo que convencionalmente se denomina barroco debe entenderse ante todo desde la "institución retórica" y la "mímesis que emula modelos de autoridades" (HANSEN, 2013, p. 53), procedimientos artísticos que prevalecieron a lo largo de los siglos XV y XVI y que sirvieron de base tanto para la creación poética como para su valoración. El crítico acusa al romanticismo de haber condicionado anacrónicamente nuestra comprensión del barroco a una condición estético-subjetiva de la que intuimos que el origen de la forma barroca sería la existencia de un sujeto barroco. Sin desconocer la existencia e importancia de estos procedimientos, partimos, como Riegl (2014), de la idea de que diferentes formas artísticas revelan diferentes voluntades artísticas. Como voluntad artística entendemos todo lo que implica una época y una cultura en su sentido más complejo. La compresión de un estilo y los contrastes que instituye en relación con su antecesor revelan condiciones subjetivas y existenciales específicas; diferentes concepciones del arte, la forma y la cultura; complejas intenciones individuales, sociales, políticas y filosóficas. Las diferencias entre las formas del Renacimiento y el Barroco, por ejemplo, existen porque los temas y las culturas que las engendraron también difieren. La obra de arte expresa la actitud espiritual del artista hacia el mundo y su tiempo. El objetivo de este trabajo es demostrar que la estética barroca, además de ser la primera manifestación artística de una condición moderna, la individualidad, puede ser tomada como un movimiento situado específicamente en la historia, pero también como un paradigma estético-subjetivo capaz de mimetizarse formalmente. esta nueva condición subjetiva y moderna de sujeto individualizado, estructurado simultáneamente desde la carencia y el deseo.

Palabras clave: Barroco; Modernidad; literatura; subjetividad; mímesis.

Introdução

O Barroco, como diz Lacan (1985, p. 154-158), ao expressar a condição humana confessadamente "nua" naquilo que lhe é de mais "insano", parece desejar mostrar algo profundo e reveladoramente "obsceno". O Barroco constrange porque escancara e nos obriga a reconhecer tudo aquilo que nos incomoda, reafirmando a contradição, deformidade, complexidade, mistério, ausências e vazios como partes inexoráveis da existência, do desejo, da individualidade e das relações. O Barroco é obsceno porque revela a artificialidade, ainda que em alguns momentos necessária, da razão e de qualquer processo de tentativa de uniformidade, esclarecimento, ordenação e linearidade das coisas, da linguagem e dos indivíduos.

É nesse sentido que se pretende abordar a expressão formal que emergiu a partir do século XVI e que se convencionou chamar de Barroco. É de interesse, ao longo deste ensaio, enfatizar a possibilidade de reconhecer, nas principais características barrocas, um processo de mimetização de um certo de tipo de subjetividade que, da mesma forma, começou a se delinear a partir do século XVI e que, até hoje, vigora como marca subjetiva mais decisiva da atualidade: a individualidade moderna. O argumento apresentado aqui gira em torno da tentativa de demonstrar que talvez seja o caso de admitirmos que o aparecimento dessas duas esferas - a estética e a subjetiva - não seja apenas uma coincidência. Mais do que isso, acredito que a forma barroca seja a expressão artística e literária mais natural e contundente do modo subjetivo característico da modernidade: a individualidade melancólica.

Hansen (1988), no entanto, um dos maiores estudiosos brasileiros do tema, desde a sua defesa de doutorado no final da década de 1980, empenha-se em demonstrar que quase tudo o que fora dito acerca do que se convencionou chamar de Barroco seria uma distorção histórico-literária, fundada pelo Romantismo, mais particularmente por Wölfflin, em seu livro *Renascença e Barroco*, de 2012. O mesmo Romantismo, agora pelas mãos de Friedrich Schlegel, além de ter inventado a história literária, com princípios teleológicos e nacionais, teria imposto uma leitura subjetivo-formal acerca da literatura produzida nos séculos XVI, XVII e XVIII, que, por sua vez, negligencia "a instituição retórica" e a "mímesis emuladora de modelos de autoridades" (HANSEN, 2013, p. 53).

Em outras palavras, para Hansen, ao invés de reconhecermos que as formas e ideias das artes produzidas nesse período[2] são resultado de uma mentalidade consciente e literária, de um costume poético de reprodução de determinados modelos, seriam, antes de tudo, um efeito

[2] Tais como informalidade, irracionalidade, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, fusionismo, jogo de palavras, acúmulo, excesso, horror do vácuo, desproporção etc. (HANSEN, 2013)

psicológico e subjetivo da expressão formal e humana depreendida dessas produções. Enfim, Hansen acusa o Romantismo de nos fazer acreditar que a justificativa para a arte barroca seria a existência de um sujeito barroco.

Muito provavelmente, Hansen consideraria incompatível sua ideia central acerca do Barroco e a afirmativa lacaniana com aquela referida no início deste ensaio. Acredito, no entanto, estarmos diante de uma falsa incompatibilidade: a necessidade de escolha entre admitir a estética barroca como preceito retórico ou expressão estético-subjetiva. A forma reconhecida nas obras desse período se caracteriza por ser - mais do que uma expressão espontânea - uma emulação deliberada, possibilitando sugerir que a escolha desse modelo estético seja uma mirada em que reconhecemos uma adequação estética e expressiva ao novo modelo subjetivo, existencial, literário, cultural e social que emerge com o nascimento da Modernidade.

Tomemos como exemplos autores como Rouanet (2007), Merquior (2008), Rego (1989) e Rocha (2013) formam um time de estudiosos que, há algumas décadas, vem demonstrando que a principal justificativa para a "forma livre" machadiana é a adesão deliberada do autor a uma tradição literária clássica-latina, a Sátira Menipeia, que, por sua vez, foi atualizada pelo grande modelo machadiano, Laurence Sterne (1998), criando o que Rouanet (2007) chamou de "forma shandiana". Pois bem, o fato de Machado ter materializado seu projeto romanesco a partir da emulação para falar com Rocha (2013), não nos impede de especular se essa escolha formal não refletiria, diante do Realismo e Naturalismo, estéticas predominantes no seu tempo, uma opção que compreenderia essa "forma livre"[3] como mais expressiva e adequada para mimetizar sua visão do ser humano, da psicologia, da realidade, do desejo e mesmo da própria literatura.

Admitir que uma concepção formal ou literária é decorrente de um projeto emulativo ou retórico predispõe que se reconheça uma adequação mimética em relação ao objeto que se pretende representar, seja ele um contexto, uma condição subjetiva ou cultural. Nesse sentido, adoto uma abordagem que privilegia problematizar a fatura estética do entrelaçamento entre forma e subjetividade em um sentido não determinista, condicionante ou teleológico, mas de um modo que cada uma dessas instâncias lance luz sobre a outra. Por isso, vale destacar o que diz o historiador da arte Lafuente-Ferrari (1942), justamente num estudo acerca do Barroco espanhol:

> O método psicohistórico é, pois, o que parece mais adequado para chegar à compreensão integral da arte de uma época; o mero estudo da forma, das preferências compositivas ou plásticas de um estilo, só nos dá um aspecto que só então se totalizará com o estudo dos movimentos espirituais, o calor com os quais a obra de arte foi criada (p. 20).

Barroco, Modernidade, subjetividade e forma

Se o que assegura o lugar de destaque de Wölfflin (2012) nos estudos sobre o Barroco é a sua percepção de que as diferenças formais entre o Renascimento e o Barroco deveriam também ser lidas como expressões de duas diferentes condições subjetivas e históricas, podemos lembrar que Riegl (2014) afirma que são as diferentes vontades artísticas que subjazem e justificam esse contraste.

Segundo ele, o Renascimento e Barroco são distintos porque as formas que cada um desses períodos expressa revela diferentes vontades artísticas, quando não opostas, em relação ao outro e não porque, de um para o outro, tenha ocorrido uma evolução – palavra cara ao século XIX. Diferentes formas artísticas revelam diferentes vontades artísticas. Por vontade artística, compreendemos tudo o que envolve uma época e cultura no seu sentido mais complexo: i) a compressão de um estilo e dos contrastes que

[3] Segundo Sérgio Paulo Rouanet (2007), as principais características da "forma livre" machadiana, assim como as da "forma shandiana", seriam: digressão, fragmentação, hipertrofia subjetiva e misto de riso e melancolia. Nessa mesma obra, vale ressaltar, o intelectual diz justamente que a forma shandiana, que caracteriza a obra madura de Machado, pode ser entendida como uma apropriação irônica da tradição barroca.

este institui em relação a seu antecessor, desvendando condições subjetivas e existenciais específicas; ii) diferentes concepções de arte, forma e cultura; e iii) complexas intenções individuais, sociais, políticas e filosóficas.

As diferenças entre a forma renascentista e a barroca existem porque os sujeitos e as culturas que as engendraram também se diferenciam. Na obra de arte, expressa-se a atitude espiritual do artista diante do mundo e de sua época. Essa atitude chegaria, segundo Lafuente-Ferrari (1942), a impregnar até a própria fatura da obra de arte. A literatura, por isso, mais do que apenas um constructo formal ou resultante objetivo, frio e racional de uma poética (como parece querer Hansen), por meio de seus aspectos estéticos, dispõe-se - mesmo antes da possibilidade das ideias românticas - como um produto humano, complexo, psicológico, conceitual e cultural, cheio de significações e marcas do seu tempo, da sua realidade e do sujeito que a concebeu.

Seja consciente ou inconscientemente, espontânea ou deliberadamente, a partir de suposições retóricas ou psicológicas, admitimos como norte crítico e teórico a possibilidade de enxergar, em determinadas formas literárias, a expressão de um período histórico, um modo subjetivo ou uma organização cultural. Além disso, ao reconhecer que um mesmo traço formal está presente não apenas em um momento histórico, mas em uma longa linhagem de obras esparsas no tempo, podemos supor que essa permanência seria uma espécie de eixo ou paradigma em torno dos quais girariam uma mesma visão de ser humano, cultura, estética e literatura. Dessa forma, como pondera Ávila, seria o caso de falarmos não em uma "*arte de determinado período*", mas em "*formas assumidas pela arte* numa dada curva do devir humano" (2012, p. 24, grifos do autor). Portanto, é possível reconhecer na forma barroca, seja ela situada num período histórico ou em obras de diferentes épocas e culturas, uma dimensão mimética que particularmente parece expressar uma condição complexa e inesgotável de realidade, linguagem, mundo, sentimentos e sujeitos emergentes a partir da Modernidade no século XVI.

Depois, para além do recorte histórico, o traço barroco, quando recorrente na história da literatura ocidental, ao ressaltar uma "espetacularização da linguagem" (HOLANDA, 2004, p. 79), reafirma a primazia da forma e de suas implicações significadoras em detrimento da ilusão da representação ou apreensão do objeto. Permite-nos, no que lhe concerne, interpretar como sendo uma constatação da presença do gesto individual, de uma admissão moderna da possibilidade de uma existência e de um modo estético de se relacionar com as coisas e os sentimentos. Em outras palavras, a "mímesis emuladora de modelos de autoridades" (HANSEN, 2013, p. 53), o gesto do autor seiscentista de se apropriar de um modelo anterior, efetuando uma pequena variação engenhosa, pode resultar em uma nova obra que supere ou fracasse a anterior e ser criticada como pedante ou sugerir, ainda que discretamente, um momento de princípio de intervenção individual - no sentido moderno do termo – em uma tradição que se propõe estável.

Neste ensaio, privilegio o Barroco como manifestação artística e literária predominante ao longo dos séculos XVI e XVII, porque desejo destacá-lo como primeiro instante significativo em que essa nova condição subjetiva moderna é considerada pela literatura. Podemos dizer que a primeira forma moderna literária é a barroca. Trata-se de um momento de torção para a compressão tanto do sujeito quanto da literatura e da arte; um novo paradigma estético e literário, ainda que, diferentemente do Romantismo, não tenha, no seu próprio momento, problematizado ou demonstrado uma consciência de si.

Sabe-se, igualmente, que boa parte do que aqui associo de moderno ao Barroco também se aplica ao Romantismo. Características citadas por Schlegel (1994) como definidoras da literatura moderna: o arabesco, o jogo pictórico, a fantasia e a confusão ordenada como arte certamente estão em obras tanto barrocas quanto românticas. No entanto, se o Romantismo é um movimento com consciência de si, com capacidade de teorizar sobre si e se situar na história

da literatura, o Barroco, tal como o concebemos aqui, expressivamente, é um gesto espontâneo; é o desabrochar não premeditado, é a reação rompante que apenas receberá nome e estatuto séculos depois no próprio Romantismo.

Parafraseando Benjamin (2011, p. 16), se a literatura, na sua condição moderna, quiser verdadeiramente expressar a forma humana e suas condições subjetivas, deve, como o Barroco, praticar o reconhecimento das formas e suas complexidades, tal como se apresentam, na sua autêntica desordem, inconclusas e paradoxais e não a sua antecipação em um sistema ou poética que se pretenda ordenadora e prescritiva. Da mesma forma, não como "propedêutica mediadora do conhecimento" ou esquema idealizador da realidade, tal como as poéticas classicistas, sistemáticas ou científicas, mas como representação de algum tipo de verdade humana, aquela que admite a contradição, a falta de teleologia, linearidade, previsibilidade ou qualquer sistematizações e ordenação.

Tal prática pode ser observada ao longo da história da literatura ocidental em momentos nos quais se renunciou aos tratados e poéticas "propedêuticos", sistematizadores e relativamente estáveis e ordenadores. Essa admissão de um tipo de verdade instável, não delimitável e admitidamente inconclusa atravessa escolas, tais como o Romantismo ou o Barroco, que podemos classificar como não realistas (no sentindo ingênuo da acepção). Da mesma forma que as escolas, existem obras que parecem se reunir em uma família habitada por autores marcados por um discurso e uma escrita livre, digressiva, abundante, criativa, não linear, psicológica, que evidencia a desarticulação do gesto, do signo e que valoriza as ambiguidades. Entre esses autores podemos destacar Rabelais (2021), Tasso (1998), Cervantes (1998), Shakespeare (2012), Camões (1981), Sterne (1998), Machado de Assis (1997), Rosa (2001) e Osman Lins (173).

Admitamos que, de uma forma ou de outra, o grande objeto da literatura é sempre o ser humano e suas infinitas possibilidades de tentar materializar e satisfazer seus mais profundos desejos. Depois, reconheçamos que a performance mimética empreendida pela estética barroca, ou seja, o modo como essa literatura apreende o seu objeto e o representa, revela uma recusa de qualquer projeto propedêutico ou idealizador. A resultante estético-subjetiva com a qual nos deparamos, o retrato do ser humano, convida à contemplação sem qualquer vestígio de ordenação ou idealização uniformizadora. A complexidade da forma barroca nesse sentido seria não apenas uma correspondente, mas um reflexo do objeto humano complexificado na sua organicidade, na sua desordem e contradição admitida.

Um autor que faz coro a esta tese é D'Ors (1993), que também associa a plástica barroca a uma forma humana, a uma condição subjetiva. Para ele, o barroco seria um retorno ao primitivo, ao caos fundamental, ou, nas nossas palavras, a um estado anterior à natureza humana. Talvez, por isso, ele nos constranja. Em outras palavras, o caos formalizado pelo Barroco seria um correspondente à imagem subjetiva, individualizada, não linear, imprevisível, intempestiva e chocante do sujeito moderno. A imagem da pedra irregular que dá origem ao nome Barroco não está distante também de como podemos supor esse novo sujeito. O classicismo, diz Lafuente-Ferrari (1942, p. 22), com seu "*afectado platonismo*" e concepção nobre de arte, que se limitava a representar apenas o que supunha o ideal de beleza, não suportou a "*entrega apasionada a la realidade, con el naturalismo del Barroco*" (Ibid.). O historiador espanhol afirma que um dos índices que nos permitem legitimar a modernidade barroca é o reconhecimento de que sua complexidade formal nasce menos de um projeto anterior e mais da disposição de se apropriar do objeto, respeitando sua forma. O Barroco, pensando assim, menos do que uma negativa à arte clássica, como diriam os neoclássicos, seria antes um sinal positivo, uma "*espontánea reaccion del espíritu occidental, que trata de readunar la continuidade de su propio devenir*" (Ibid., p. 26).

Partindo da ideia de que, entre todas as possíveis diferentes manifestações barrocas, é possível

reconhecer "propensão inventiva", "criatividade da linguagem" e uma "ascendência da informação estética sobre a semântica". Nesse sentido, podemos acrescentar à lista de autores brasileiros que, de algum modo, dialogam com essa tradição, nomes tão diversos como Guimarães Rosa, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Drummond e Cláudio Manuel da Costa (ÁVILA, 2012, p. 34). Essa forma de abordagem nos permite situar em torno dessa mesma esfera romancistas como Machado de Assis (1997), Sterne (1998) e Oswald de Andrade (2006) ou que, deixando de lado qualquer elemento linear do romance tradicional, constroem narrativas fragmentadas, digressivas e caóticas que parecem explorar a igualmente desconcertante fragmentação simultânea, contraditória e apaixonada da psicologia dos sujeitos e da realidade. Por mais óbvia que pareça a sentença, esses e tantos outros autores revelam a condição barroca de seus objetos justamente pelo empreendimento de formas barrocas, que podem ser compreendidas como reflexo livre e orgânico dos objetos contemplados.

Segundo Nunes (2008, p. 51), quando se fala de Romantismo, por exemplo, é preciso que se distingam duas possibilidades de concepção. A primeira - histórica - diz respeito a um movimento literário e artístico datado – ainda que admitindo-se variações e contradições, com começo, meio e fim. A segunda - psicológica - parte de uma concepção de sensibilidade e sujeito. Esta reflete uma visão de mundo, ser humano e arte que não se esgota no próprio movimento chamado Romantismo, sendo reconhecida em diversas manifestações literárias e artísticas, anteriores e posteriores ao período convencionalmente considerado romântico. Assim, o Romantismo, mais do que uma escola, estética ou movimento, poderia ser concebido como uma "categoria universal" (NUNES, 2008, p. 52).

Hatzfeld não deixa exatamente clara sua posição sobre o tema. No entanto, faz menção à possibilidade de admitir que o Barroco espanhol poderia ser interpretado como algo maior do que um efeito da Contrarreforma – evento historicamente situado – como expressão de "traços eternos da Espanha" (HATZFELD, 2002, p. 19). Esse tipo de abordagem nos permite superar uma certa historicidade artística que pressupõe uma noção irreversível da evolução das formas ficcionais. De outro modo, podemos, contrariamente, admitir que determinadas formas ou paradigmas podem reemergir com outras roupagens e atender a novas demandas culturais e psicológicas. Essa dinâmica não linear de progressão e recuo, coexistência, aparecimento, suspensão e reaparecimento de formas parece ser possível na medida em que reconhecemos, nesse procedimento artístico e mimético, a permanência, ainda que revestida ou por meio da diferença, de um mesmo tipo de tensão estética-subjetiva e cultural. Dito isso, preferimos problematizar a possibilidade de compreender — ao longo da história literária ocidental e de suas relações com a Modernidade — as diversas aparições, isoladas ou sistemáticas, da forma literária barroca, menos como evento histórico, programático e mais como materialização de traços se não "eternos" da subjetividade, ao menos característicos da modernidade.

O que um importante pensador da literatura como Croce (1993) parece não ter entendido, ao considerar, negativamente, que os escritores barrocos manipularam lúdica e gratuitamente os instrumentos artísticos, abusando da linguagem, tornando-a inconsistente e vazia, foi que a inconstância e flexibilidade da forma barroca, assim como sua suposta excessiva liberdade das formas, são expressões de um sujeito que, nessa intensidade, passa com a Modernidade a ter uma experiência existencial gratuita, sem propósito definido, sem uma poética que lhe determine o gesto, o destino ou suas próprias formas. A estética e a condição barroca expressam o princípio moderno subjetivo, o da falta, da incompletude e desarmonia, entre o sujeito e o mundo, entre os sujeitos e entre o sujeito e seus próprios desejos. Se a forma barroca é inconsistente, como disse Croce (1993), é porque a condição individual, assim como a vida e o mundo, todos desencantados, também o são.

Croce (1993) classificou a arte barroca como

degenerada. Nietzsche (2005), em *Humano demasiadamente humano,* além de enxergar uma espécie de fase barroca na arte que ele chama de pós-renascentista, considera, de maneira semelhante, que é possível reconhecer regularmente na história da arte períodos que ele considera decadentes ou de degradação. Ironicamente, não é o caso de dizer que estivessem completamente errados. Pelo contrário. Paradoxalmente, acertaram precisamente. Podemos supor que tal degenerescência seja fruto de um estado psicológico de agonia, perplexidade, dilema e dilaceramento que se expressou, proporcionalmente, por meio de formas igualmente "agônicas, perplexas, dilemáticas" (ÁVILA, 2012, p. 26). Se o Classicismo francês, como diz Hatzfeld (2002), com todo o seu decoro, regras, racionalidade e poética fixa e rígida, com sua linguagem nobre e simples, disfarça as paixões, talvez degeneradas, decadentes e degradantes que ardem no coração, é porque, para falar como Schiller (1987, p. 36), e não esquecendo da afirmação lacaniana, se constrange diante da "natureza" humana, seus arroubos, escândalos subjetivos e estéticos. Por detrás da nobre faixada neoclássica, lateja o impulso contraditório e arrebatador que dará origem ao melhor Barroco e seu herdeiro, agora capaz de se teorizar, o Romantismo.

A degenerescência das formas, ou seja, a suposta decadência expressa pelo Barroco, isso, obviamente, em relação a alguma referência que se supõe mais estável e classicista, é reflexo da degenerescência do sujeito moderno, que se antes fora um Ulisses ou um Aquiles, agora encontra a medida da sua expressão subjetiva no apaixonante, mas delirante Quixote, ou num Hamlet, dilemático, angustiado, melancólico e fragilizado, mas livre para ser ou não ser o que bem ou mal desejar. Se é o caso de considerarmos que a Modernidade inaugura uma condição artística e subjetiva que evoluiu, mas que não necessariamente foi superada, talvez possamos afirmar que o sujeito e a arte barroca, no seu sentido profundo, e não apenas como retórica ou escola definida cronologicamente, nunca deixou de existir.

Esse mútuo reconhecimento da forma e do sujeito moderno como degenerados, decadentes e sem prumo, inaugurado pela Modernidade por intermédio da forma barroca, foi resumida por Ávila (2012), quando diz que:

> O jogo para o homem barroco, especialmente para o artista, mais sensível ao dilaceramento humano, foi a saída instintiva que teve de deter, ainda que ilusoriamente, o lento escoar de sua situação absurda no mundo. O homem barroco jogou tanto ao elaborar a sua arte, quanto nas celebrações coletivas dos *ludi votivi* e *ludi publici,* personalizando melhor que o homem de qualquer outro período a imagem do *homo ludens* de Huizinga (p. 31).

Para sustentar o argumento aqui apresentado, cito Hatzfeld (2002, p. 91), pois estabelece uma proporção entre forma, trama, personagem e subjetividade, afirmando que "da mesma forma, a estrutura dramática [das obras barrocas] se baseia em movimentos flutuantes, que refletem a inquietude passional" do personagem. Para ele, a fusão do nível moral, aquilo sobre o qual se fala, a visão de mundo, com o estético, o modo como a coisa é mimetizada, formalizada, seria um traço fundamental do Barroco. Por isso, se como diz Hatzfeld (Ibid.), é possível reconhecer no Barroco uma "bela desordem", uma "ordem desordenada" ou uma "forma confusamente clara", oposta à claridade renascentista, é porque do, mesmo modo, compreende-se o sujeito mimetizado nessas obras, seja discursiva ou formalmente. Assim, termos como "esquisito" e "extravagante", sublinhados por Wellek (1963, p. 70), costumeiramente utilizados para definir a literatura barroca, poderiam servir como elo e proporcionalidade entre essa arte e o sujeito que a engendra.

Hatzfeld também descreve a complexidade da construção psicológico-formal do personagem barroco dizendo que, nele, é possível reconhecer uma "múltipla riqueza da ação interior, a complexidade dos matizes sentimentais", além de que seria ele um tipo capaz de refletir, na sua própria consciência e gesto, um grau de complexidade que até então emanava "diretamente do juízo do autor" (2002, p. 90-91). Ademais, se os "blocos psicológicos, aparentemente irregulares" que constituem a massa subjetiva do recém-nascido

personagem moderno levam à "fusão de todos os elementos numa unidade coerente [e que] se torna a lei suprema" (Ibid., p. 90), podemos imaginar que toda essa orquestração aparentemente difusa da narrativa se equaliza, em algum momento, sem que os contrastes internos se apaguem. Mais ainda, podemos supor que todas as contradições e complexidades psicológicas do personagem barroco se articulam numa "lei suprema" e incontornável que é justamente a individualidade, isto é, uma condição, uma estilística existencial, que não apenas se comporta, mas se caracteriza, entre outras coisas, pela imprevisibilidade, complexidade, força do desejo e busca por singularidade.

O mundo pré-moderno, resume Figueiredo (2017), era "íntegro e pleno, totalmente preenchido, para não dizer entupido de significado e valor [...] o que este mundo não conhece é o vazio, a ausência de sentido, a ameaça de aniquilamento e de diluição das identidades" (p. 49). O aparecimento de um novo momento, a Modernidade, marcado justamente por um estado incontável de faltas e vazios subjetivos, conceituais e existenciais, desencadeou o desenho de uma subjetividade angustiada, incerta, sempre com a sensação de fragilidade e ruína. O indivíduo é o ser faltante, instável e melancólico. Não seria um exagero considerarmos a melancolia, suas variações e sinonímias, como o sentimento ou a condição existencial, cultural e psicológica mais definidora da Modernidade – e não por acaso ou coincidência – o elemento desencadeante e estruturante da forma e subjetividade barroca.

Podemos definir a melancolia como a sensação da perda de algo que nunca se soube verdadeiramente possuir, conhecer ou mesmo existir, mas que se supõe fundamental para a reabilitação de uma condição, na verdade nunca vivida, de plenitude e integralidade. A melancolia, nesse sentido, não apenas expressa a modernidade, ela a define; é a conta que se paga pela conquista da perda do paraíso. Desde o século XVI, o sujeito, o indivíduo, a cultura, a realidade, a linguagem, as artes ou a literatura, todas as manifestações humanas passam a se desenvolver a partir do princípio da falta, da incompletude, da impossibilidade do absoluto, do todo, da verdade, da função, do destino, da certeza, da naturalização da correspondência entre as palavras e as coisas. A história entra em ruína, progressivamente perde sua imponência e se admite como narrativa. O ser perde estatura, fragiliza-se, fragmenta-se, dilui-se, angustia-se, hamletiza-se e define-se, antes de tudo, como indivíduo.

Eis, novamente, o entrelaçamento entre estética e subjetividade. A condição e forma barroca que se edifica a partir do que melhor define a modernidade e seu ser, a melancolia, a castração, como diria Freud, ou a falta, como diria Lacan. A literatura e a linguagem artística, a cada século, década e geração toma consciência de sua condição histórica e contingente, perde a convicção de seus princípios, poéticas, definições, mas, principalmente, abandona, por não mais supor ser capaz, o projeto de apreensão e representação do mundo, da realidade. A literatura torna-se cada vez mais expressão e menos representação, cada vez mais manifestação individual, histórica e cultural e menos possibilidade de espelho da verdade e das ideias.

Dissemos que a perda do paraíso é uma conquista, pois esse, quando ainda se supunha, oferecia ao sujeito a saborosa, reconfortante, mas limitadora ilusão de prumo, função, ideal, certeza, destino, vida, realidade, plenitude e correspondência entre as palavras e as coisas, os conceitos e as ideias, a literatura e o mundo. Só porque não sabe mais julgar-se ou encontrar o seu desígnio, para que veio ao mundo e aonde ir que o indivíduo, assim como a literatura, pode reafirmar todas as possíveis implicações de uma condição formal. A desfuncionalização do mundo, da vida e do sujeito, assim como a da literatura, livrou ambos literatura e indivíduo de qualquer compromisso, definição e propósito, permitindo emergir, onde havia unidade e destino, a fragmentação, o vazio, as angústias decorrentes da liberdade e das escolhas.

Só porque é melancólico e algo lhe falta que o sujeito deseja. A literatura barroca, que inaugura a modernidade artística, sabe que nunca será

a realidade, a representação do mundo e, por isso, perdeu sua ilusão representativa, que pode reconhecer o protagonismo de sua condição formal, estética, metafórica e criadora. O Barroco radicaliza a condição moderna criadora e estética porque está livre do compromisso da plenitude, da certeza e da representação.

O que parece óbvio, mas precisa ser relembrado, é que a modernidade subjetiva e formal expressa pelo Barroco se manifesta na articulação entre a força e irreversibilidade do desejo e uma estrutura erigida a partir da condição incontornável da falta, da certeza, da plenitude, da linguagem, dos valores, de tudo. Lacan vai dizer que "o desejo é a metonímia do ser no sujeito" (2016, p. 32). Isso significa que somente mediante o desejo incontornável, que reafirma uma falta estruturante, uma perda de plenitude, que o ser ascende ou se estrutura e se materializa na condição de sujeito moderno, que também podemos entender por indivíduo. Da mesma forma, a emergência desse desejo, revelando a perda da totalidade explicativa, da plenitude e da certeza da certeza, é o que engendra a marcha que vai do mito à literatura moderna, tal como a conhecemos. O ser estaria para o mito, ambos plenos, assim como a literatura estaria para o indivíduo – o sujeito moderno, estruturado a partir do desejo que emerge da falta de uma melancolia estrutural.

Lembremos como Lukács inicia sua explicação acerca do nascimento do romance e sua fundamental distinção em relação à epopeia; sobre a condição psicológica que contribuiu para o aparecimento do primeiro e mais importante gênero literário moderno:

> Afortunado os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventuroso e, no entanto, próprio, o mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma; e da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, torna-do se mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (LUKÁCS, 2000, p. 25).

A complexidade da forma barroca, principalmente seu traço não linear, sua constante abertura metafórica, sua atração pelas contradições e sobreposições, reforça que a condição moderna se funda, para usar as palavras de Figueiredo (2017, p. 18), no "caos". Ora, vejamos: o termo utilizado pelo psicanalista, *caos*, parece estar de acordo com a nossa hipótese de que o que definiria a condição moderna subjetiva e literária seria justamente uma falta estruturante, a melancolia sobre a qual falamos, a impossibilidade de uma ordem para sempre definida. O caos só emerge a partir da incontornabilidade da incompletude, da falta de direção, de ordem, de certeza e de prumo existencial. O caos, que caracteriza a forma barroca e a subjetividade moderna, de algum modo, é uma conquista, pois implica, do ponto de vista subjetivo e poético, uma instabilidade admitida, uma abertura constante. O indivíduo e a história constituem a dimensão caótica do ser e da vida.

Não seria um exagero associar a teoria lukácsiana à equação na qual o romance, como manifestação moderna, é expressão da psicologia e do indivíduo, enquanto a epopeia formaliza o ser, o sujeito e uma totalidade mais estável e fechada. Não é à toa que *Dom Quixote*, o primeiro romance moderno, assim como também as tragédias shakespearianas, que fundam o drama moderno, são consideradas por muitos estudiosos como barrocos. A forma moderna, barroca, cervantina e presente nos melhores romances modernos, ao menos naqueles que nunca se iludiram com qualquer projeto de estabilidade cósmica, ontológica ou com a possibilidade ingênua de representação das coisas, é barroca. São obras abertas, digressivas, sinfônicas, com personagens individualizados, refletindo uma visão de sujeito e sociedade complexa e contraditória.

A emergência de uma nova condição subjetiva - a individualidade - implicou o aparecimento de novas formas literárias, em novos modos de representação do mundo: o romance cervantino,

o drama moderno shakespeariano e o ensaio de Montaigne.

O sujeito moderno, diz Figueiredo (2017), está sempre em crise. O romance, não? Pensemos: de todos os gêneros, o romance é o mais caótico, o que menos demonstrou ao longo de seu percurso algum tipo de constância. A forma romanesca é instável e imprevisível, sempre em crise e em constante mudança porque o mundo e o sujeito que reflete também o são. A falta de unidade e progressiva necessidade de admitir a incerteza, fragmentação e ausência de centros gravitacionais conceituais em torno dos quais girem o sujeito e suas produções talvez justifique a emergência, justamente no século XVI, de dois gêneros admitidamente instáveis e em constante autodiferenciação, tal qual o sujeito moderno: o romance e o ensaio, ambos, gêneros que nascem sob o signo da individualidade e do Barroco.

O sujeito e a literatura moderna também podem ser caracterizados pela variedade. Se o mundo e o sujeito, como diz Figueiredo (2017), passam a viver numa maravilhosa inquietude, numa infinita variação, também não seria assim a literatura por ele engendrada? As formas, os discursos e os personagens inaugurados por Shakespeare, Cervantes ou Montaigne, somente podem se movimentar, se reinventar porque não estão completos e plenos. Suas formas e personagens estão sempre em desenvolvimento porque refletem a condição faltante moderna.

A falta produz o espaço necessário para o nascimento e a manutenção do desejo, para o movimento psicológico e existencial, para o caos e a crise, para a mobilidade social e cultural, para a variação estética, para a imprevisibilidade formal. Somente a admissão da falta como condição estruturante permitiria a emergência de formas não estáveis, de uma liberdade imaginativa sem limite. Não apenas os personagens modernos são fragmentados, impossíveis de serem reunidos numa só unidade, também as formas modernas são fragmentadas. Basta que reconheçamos a pluralidade das possibilidades formais e discursivas do romance e do ensaio.

O primeiro romance moderno, *Dom Quixote*, é barroco. A reafirmação da forma barroca, enquanto manifestação moderna, expressa a impossibilidade de representação de uma suposta plenitude do objeto, da realização do desejo. A metaforicidade dessa estética, sua não linearidade, a admissão da coexistência de opostos, contraditórios e inconciliáveis, evidencia uma linguagem que antes se apresenta como materialização estética e subjetiva do mundo do que como fio que conduz a algo prometido e substancial. A linguagem moderna perde sua possiblidade representativa, ao menos no sentido clássico, ingênuo e aristotélico porque mimetiza a forma e o modo operante de uma condição de desejo humano e moderno que, igualmente, perde seu propósito e objeto definitivo.

Assim como a linguagem poética moderna e barroca quer antes se expressar do que representar, valendo-se sobretudo como expressão e engenho, o desejo deseja desejar, destituir-se de propósitos, funcionalidades e objetivos. Linguagem e desejo se confundem numa equação na qual o fim é o próprio desdobramento rizomático, para falar como Deleuze (2020). Assim como o Barroco é a ostentação de um prazer estilístico, de uma satisfação em se reafirmar como estética produtora de significado e não simplesmente meio, o desejo se realiza no desejar, nos infinitos desdobramentos de uma busca que, em última instância, vale pela própria busca e não pelo alcance de qualquer realização.

Entre linguagem e coisa, entre literatura e realidade, há um vácuo, uma perda de certeza da correspondência fundamental que permite ao desejo e à poesia traçarem trajetos não funcionais ou referenciados. Tanto a linguagem metafórica e modernizante do Barroco, quanto o desejo do indivíduo moderno se realizam nas suas próprias performances. A ostentação da forma barroca mimetiza a imponência do desejo moderno.

A reafirmação da metáfora barroca enquanto expressão artística, e não representativa, significa a labilidade sinuosa, sensual e inconstante de um desejo não funcional que apenas deseja desejar, produzir e sentir prazer: daí a possibilidade de se falar de uma estética do desejo. Tudo isso

falamos acerca de uma literatura e ser humano modernos, inconclusos, inconstantes, sem referencial, imprevisíveis e que se de algum modo se sabem, é por se reconhecerem como estranhos a si mesmos.

Quando Baudelaire diz que "o homem de letras é inimigo do mundo"[4] (1961, p. 1289), ele resume o lugar do artista moderno, sintetizando o divórcio entre o indivíduo e a natureza, entre as letras, a literatura e o real. Se o sujeito moderno se divorciou da natureza e passa a usufruir da liberdade angustiada de um mundo de escolhas, sem propósito ou regra; a literatura, na mesma medida. O Barroco, o primeiro instante literário a expressar essa condição, também começa a construir um processo irreversível de desnaturalização da realidade, assumindo, antes de tudo, a condição artística, estética.

Se o sujeito moderno se torna um indivíduo por meio do desejo que suplanta a natureza, a literatura barroca apresenta a modernidade artística por meio da reafirmação formal enquanto única possibilidade mimética, relegando a possibilidade de fusão com o mundo, de simbiose com o objeto, à condição de eterna promessa jamais cumprida. Só porque o sujeito não mais é natureza, que pôde alcançar a condição de indivíduo, de desejo e não de necessidade. A literatura moderna, que, pela primeira vez, mediante a complexidade discursiva e formal do Barroco, também conquistou o direito de deixar de ser espelho da natureza, perdeu a ilusão da apreensão e o domínio do objeto e realidade, assumindo definitivamente sua reafirmação e supremacia da forma, da expressão artística, da independência e desarmonia admitida em relação à realidade.

A supremacia da forma e sua significação, a expressão do corpo, portanto, é o que resta. Não há no Barroco a representação simulada ou idealizada do objeto, mas a expressão que se desdobra sobre o desconhecido, o objeto perdido, a verdade prometida, a realidade inominada, o desejo. O Barroco é a expressão plástica, sonora, poética e artística do mistério, da incompletude, da complexidade, do inclassificável, daquilo que não se ordena, pois não se conclui. O Barroco é a formalização espetacular da falta; o espetáculo que se faz acerca do inefável justamente porque é inesgotável, inapreensível.

Não há, nesse sentido barroquizante, portanto, outra possibilidade de falar da coisa, de alcançar a alma, de deleitar-se sobre o objeto, a não ser pela compreensão e apreciação do corpo e da forma. Diante da impossibilidade de apreensão do objeto, o processo representativo, talvez aos moldes aristotélicos, torne-se muito mais um gesto idealizador e organizador do que verdadeiramente representativo. Para o Barroco, a forma é tudo, pois não resta nada além dela. A forma é tudo, não porque não haja substância, mas porque ela própria, a forma, e isso é fundamental, produz o efeito de substância.

A sensação de reconhecimento da realidade e do ser humano são decorrências não da apreensão da coisa em si, mas de efeitos formais que podem ser ingenuamente assimilados como imagens naturalizadas do real. Não haveria, como diz Deleuze (2012, p. 27), "um só vivente em toda a parte", uma só verdade, substância ou essência a ser reconhecida, descoberta ou alcançada, mas, de outra forma, "as almas estão em todas as partes na matéria". A consciência da impossibilidade de reconhecimento do objeto, da coisa real e a reafirmação do mistério ou do inefável fazem do Barroco um sistema no qual o sujeito parece pressentir que apenas as palavras, a linguagem, as imagens e os artifícios retóricos lhe restam.

Wellek (1963) destaca a consciência absolutamente moderna dos artistas barrocos, céticos sobre a linguagem e conscientes da distância entre a palavra e a coisa. Um caso típico seria a poesia alemã que "desde a sua redescoberta, tem sido interpretada por muitos alemães como a expressão de uma alma turbulenta, torturada e convulsa, a lutar com a sua linguagem, a amontoar assíndetos e epítetos" (p. 103). Em lugar da pretensa razão, da representação e ordenação,

[4] Tradução livre de « L'homme de lettres est l'ennemi du monde ».

a ostentação infinita da forma, da produção de significados, a emergência de um sentimento de perda da plenitude decorrente da relação de suposta organicidade entre as palavras e as coisas, os significantes e significados; a linguagem antes como engendradora de sentidos infinitos, pois que giram justamente em torno de vazios, mistérios e faltas, da sensação de perda e incompletude incontornável. O Barroco, por isso, desconcerta, reafirmando a condição humana na qual a angústia da perda da plenitude, da certeza e da promessa de verdade, de real, é implacável.

A melancolia, segundo os românticos, é o traço fundamental da modernidade subjetiva e literária. Como já dissemos acima, essa condição melancólica se caracteriza por um sujeito que deseja reaver algo que nunca teve, que não sabe o que é, mas que supõe ser aquilo que lhe dará a satisfação da unidade e plenitude; que lhe salvará do desamparo, da incerteza, da incontornável sensação de falta. Essa melancolia estruturante se alastra por todas as esferas do sujeito. É porque a linguagem também é insuficiente, porque não mais há entre as coisas e as palavras, entre os sentimentos e os conceitos a sensação de plenitude e encanto que fazia da vida e do mundo algo coeso, explicável e compreensível, que a literatura barroca, expressão da modernidade, realiza-se mediante o engenho, o arabesco, a digressão e a metáfora. É a admissão da impossibilidade de se alcançar completamente aquilo sobre o que se pretende falar que permite à literatura moderna ser livre e admitidamente performática.

A complexidade reconhecidamente caótica da forma barroca não significa um simples gesto hedonista ou um capricho estético. Ela é a repercussão justamente de uma condição faltante, do reflexo da perda da segurança representativa clássica, da admissão da impossibilidade de alcançar o objeto. A ilusão de apreensão do objeto é um limitante estético, que subjuga a forma artística a uma suposta representação do objeto. A criação, a reinvenção, o engenho formal, a liberdade estética, são, paradoxalmente, conquistas decorrentes da perda de ilusão representativa, de uma espécie de melancolia poética.

Se a compreensão total do objeto, da realidade e do mundo se perde na infinitude do desejo ou na complexidade inesgotável da existência, ou seja, se nunca nos depararemos com aquilo que poderia refrear a especulação formal e nos dar uma suposta dimensão real das coisas, uma resposta definitiva, a linguagem permanece perpetuamente como motor criativo e produtor de significações, como uma máquina geradora de imagens infinitas que se desdobram e versam sobre aquilo que se deseja, se pressente, mas que nunca podemos tocar. Se o indivíduo passa a desejar porque algo lhe falta e não mais tem certeza de si, a forma barroca, moderna, cria, especula, se teatraliza, evidencia a metáfora e o engenho porque também perde a certeza do referencial.

O Barroco é a primeira manifestação moderna, estética e psicológica, pois revela a conquista que é a perda do paraíso, que é a incompletude como condição formal e existencial incontornável. A expressão moderna barroca, que se caracteriza como melancólica, e que, dois séculos depois, será mais bem conceitualizada pelo Romantismo e um pouco mais à frente pela Psicanálise, evidencia essa conquista da perda do paraíso, essa perda do sentimento de plenitude e certeza das coisas como simultaneamente um inferno e uma promessa de criação, de eterna reelaboração potencial da forma artística e humana. É porque nos falta algo que, a partir da modernidade, buscamos, reinventamos, criamos, tentamos levar a linguagem ao limite. O Barroco dá forma à incompletude humana, ao nascimento do desejo.

Considerações finais

Termos como “frouxo”, “livre”, “exagerado”, “metafórico”, “assimétrico”, “tenso”, “contraditório”, “metafísico”, “pictórico”, “imaginativo”, “contundente”, entre outros, são característicos de qualquer manifestação que consideremos barroca. Isso significa que a localização desses recursos estilísticos poderia indicar que a sombra barroca paira não apenas sobre os séculos XVI e XVII, mas em vários períodos da história literária ocidental. Por

isso, para a formalização da ideia barroca, tomei esses elementos estéticos não apenas como ferramentas retóricas e estilísticas, mas também como dispositivos expressivos, como revelação de uma condição humana, numa equação que articula estilo e pensamento, artifício e espírito e que, com variações, aparece e se evidencia em diferentes lugares e momentos.

Há uma distinção mais ou menos clara entre os estudiosos do termo Barroco. O primeiro grupo o utiliza como uma categoria tipológica e, por isso, potencialmente presente em toda a história da literatura. O segundo, concebe-o como designando um fenômeno específico ao longo do processo histórico. Assim como Croce (1993) e d'Ors (1993), tomamos lugar na fila dos que concebem o termo na sua dimensão tipológica, ainda que também admitindo que ao longo dos séculos XVI e XVII reconheçamos o que, na época, foi a escola ou o movimento Barroco.

O Barroco, além de ter existido no seu primeiro momento como uma escola de pensamento localizado no tempo e espaço, funda um paradigma artístico capaz de expressar esteticamente, com caraterísticas formais mais ou menos reconhecíveis, a complexidade da condição subjetiva individual e moderna – o que, por isso, pode designar uma ideia que sugere algum princípio comum entre o Romantismo, a poesia metafísica ou o Gótico, por exemplo. Em outros temos, ideias, estéticas e períodos históricos e literários que, de diferentes modos, mas constantemente, opõem-se à equação Clássica, Renascentista e Neoclássica, são resultantes, como sugere Wellek (1963), Wölfflin (2012) ou D'Ors (1993), de uma alma barroca ou um *homus barrocus.*

Para afirmar que haveria algum traço barroquizante em autores tão distintos como Sêneca, Shakespeare, Cervantes, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Osman Lins, e, por exemplo, todos aqueles mencionados por Eco (2005) como em diálogo com essa estética, precisamos ir além da simples ideia de tratar o Barroco com uma escola. Talvez, a solução que respeite a impossibilidade de afirmar que a mesma escola literária e artística pode ser observada em diferentes séculos, mas que também admite a possibilidade de reconhecermos, em diferentes momentos da história da literatura, as principais características formais que evidentemente definem o que seria um mínimo Barroco, seria tomar esse termo não apenas como correspondente a uma escola, ainda que o seja, ou uma estética, o que poderia soar demasiadamente evasivo. O Barroco, além de ser a primeira expressão artística e literária de uma condição subjetiva moderna, poderia ser concebido como um elástico paradigma estético-subjetivo.

A verdade é que sempre que observamos o movimento humano de relaxamento e admissão da natureza violenta e complexa do desejo e da individualidade, como estrutura e movimento progressivamente subjetivo e singularizante, a imagem que emerge do ser humano e das suas possíveis relações com os objetos e consigo próprio é barroca. Portanto, não seria exagero se disséssemos que depois de um período classicista, mais racional ou representativo, no qual a subjetividade e liberdade artística, se não tolhidos, ao menos são refreados, podemos quase sempre observar a emergência de diferentes escolas, estéticas e obras que, girando justamente em torno desse paradigma Barroco, expressam, ao mesmo tempo, um constante dilaceramento subjetivo, a contundente força dos desejos, uma angústia admitidamente paradoxal e uma correspondente falta de limites formais, de medidas corretivas, além de um incontornável hedonismo que parece resultante desse sujeito admitido na sua mais crua e radical natureza.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Marco zero I - revolução melancólica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

ASSIS, J. M. Machado de. **Obras completas. Volumes 1, 2, e 3.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a das cortes, uma consciência a dos luces.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAMÕES, Luís de. **Lírica.** São Paulo: Cultrix, 1981.

CERVANTES, M. de. Don Quijote. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica/Instituto Cervantes, 1998.

CROCE, Benedetto. **Storia dell'età barocca in Italia**. Milão: Feltrinelli, 1993.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 6ª ed. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

D'ORS, Eugene. **Lo Barroco.** Madrid: Editorial Tecnos, 1993.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **A invenção do psicológico:** quatro séculos de subjetivação: 1500-1900. São Paulo: Escuta, 2017.

HANSEN, João Adolfo. Romantismo & Barroco. **Teresa:** Revista de Literatura Brasileira, n. 12/13, p. 50-64, 2013.

HANSEN, João Adolfo. **Sátira e o engenho**: um estudo da poesia barroca atribuída a Gregório de Matos Guerra – Bahia – 1682-1694. 1988. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

HATZFELD, Helmut Anthony. **Estudos sobre o Barroco**. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOLANDA, Lourival. A linguagem da história. **Revista Outra Travessia**. Florianópolis, n. 2, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/13144/12193. Acesso em: 13 fev. 2023.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro XX: Mais, ainda**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAFUENTE- FERRARI, Enrique. La interpretación del Barroco y sus valores españoles. **Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología**, VII, p. 13-66. 1942.

LINS, O. *Avalovara* São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas Memórias póstumas de Brás Cubas. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes.** v. 1. São Paulo: Aguilar, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABELAIS, François. Pantagruel e Gargântua. Obras Completas - 1. Organização, tradução, apresentação e notas: Guilherme Gontijo Flores. Ilustração: Gustavo Doré. São Paulo: Editora 34, 2021.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. Trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis:** por uma poética da Emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHILLER, Friedrich von. Sobre o patético. *In*: LOBO, Luiz (tradução, organização e notas). **Teorias poéticas do Romantismo.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Strinimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M [1998] 2012.

STERNE, Lawrence. **A vida e as opiniões do cavaleiro Tristran Shandy**. Tradução, introdução e notas: José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TASSO, Torquato. Jerusalém Libertada. Tradução: José Ramos Coelho. Organização, introdução e notas: Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

WELLEK, René. O conceito de Barroco na cultura literária. In: **Conceitos de crítica.** Introdução e organização de Stephen G. Nichols, Jr. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix. 1963.

WÖLFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Trad. Mari Amazonas leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Eduardo Melo França

Doutor em teoria da literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Endereço para correspondência

Eduardo Melo França

Universidade Federal de Pernambuco

Centro de Artes e Comunicação

Departamento de Letras

Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife - PE, 50670-901

eduardomelofranca@gmail.com

Os textos deste artigo foram revisados pela Mais H Consultoria Internacional e submetidos para validação do autor antes da publicação.