

Reverberações do barroco em Gustave Moreau e Lúcio Cardoso

Reverberations of the Baroque in Gustave Moreau and Lúcio Cardoso

Guilherme Mendonça de Oliveira Buiatti – UFU¹

Resumo: Este artigo investiga o barroco para além de suas delimitações históricas, compreendendo-o como uma lógica imagética persistente. À luz da noção de sobrevivência anacrônica de Georges Didi-Huberman, propõe-se uma leitura comparada entre a pintura *Júpiter e Sêmele* (1895), de Gustave Moreau, e o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Com base em Wölfflin, Severo Sarduy e Victor Hugo, a análise mobiliza conceitos como excesso, artificialização e antítese, evidenciando afinidades imagéticas que revelam o barroco como força estética ativa no imaginário moderno.

Palavras-chave: Barroco; Moreau; Lucio Cardoso; Construção imagética.

Abstract: This article investigates the Baroque beyond its historical delimitations, understanding it as a persistent imagistic logic. In light of Georges Didi-Huberman's notion of anachronic survival, this paper proposes a comparative reading of the painting *Jupiter and Semele* (1895) by Gustave Moreau and the novel *Chronicle of the Murdered House* (1959) by Lúcio Cardoso. Drawing on Wölfflin, Severo Sarduy, and Victor Hugo, the analysis mobilises concepts such as excess, artificialization, and antithesis, revealing imagistic affinities that conceive the Baroque as an active aesthetic force in the modern imaginary.

Keywords: Baroque; Gustave Moreau; Lúcio Cardoso; Imagistic Construction.

Introdução

Segundo Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, publicado em 2000, uma imagem nunca morre, apenas se altera, tensiona e retorna à circulação, tornando-se, assim, sobrevivente em relação ao tempo. A partir de tal afirmação, é possível olhar as imagens barrocas como sobreviventes do seu tempo, pois, apesar de tensionadas e alteradas, continuam reverberando em obras artístico-literárias que extrapolam o

¹ graduando em Letras – Português pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – guilhermebuiatti20@ufu.br

barroco histórico, firmando-se como um recurso visual e narrativo ainda utilizado após o fim do seu período escolástico.

Sendo assim, com o intuito de defender o barroco como um recurso artístico-literário que sobrevive ao tempo, este trabalho visa analisar a pintura de Gustave Moreau, de 1895 e a obra de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, de 1959, como imagens barrocas sobreviventes. Ademais, intenta-se entendê-las como obras que se cruzam na escolha estético-imagética, podendo, dessa forma, apontar semelhanças na construção visual, seja na pintura ou na narrativa. Essas imagens são, ainda, materializadas em ambas as obras, que se espelham não apenas na imagem barroca, mas no limiar entre o grotesco e o sublime, conforme discutido por Victor Hugo em seu ensaio, que intrinsecamente se liga na antítese barroca.

A aproximação entre a pintura de Gustave Moreau e o romance de Lúcio Cardoso não se fundamenta em vínculos históricos diretos ou em continuidades estilísticas lineares, mas em uma afinidade estrutural intrínseca na forma como cada autor mobiliza a imagem do corpo levado ao limite — seja no domínio pictórico, seja no narrativo. O interesse reside precisamente na recorrência de uma visualidade marcada pelo excesso, pela tensão entre vida e morte e pela encenação de estados liminares que produzem um regime de imagens intensificadas. Nessas duas obras, o corpo não é apenas eixo temático, mas operador formal que concentra forças de proliferação, ambiguidade e vertigem, características centrais tanto ao barroco histórico quanto ao neobarroco conceitualizado. Trata-se, portanto, de um recorte que privilegia a análise de configurações imagéticas convergentes, que permite observar de que modo diferentes linguagens artísticas reativam, cada uma à sua maneira, uma lógica barroca imagética

Portanto, como pressupostos teóricos para tal análise, será utilizada como aporte referencial a teoria desenvolvida por Severo Sarduy (1979) sobre o neobarroco como persistência do barroco histórico na produção estética e a discussão apresentada por Heinrich Wölfflin (2010) a respeito do conceito barroco. Em adição, este trabalho objetiva dialogar com os trabalhos dos teóricos citados com a afirmação de Huberman, criando, assim, um repertório para uma análise comparada entre a pintura de Moreau e o romance de Lúcio Cardoso, que acentuam a sobrevivência da imagem barroca além do tempo e evidenciam alguns dos conceitos criados por Sarduy e discutidos por Wölfflin que, mesmo tensionados e alterados, permanecem como anacrônicos na construção imagética do corpus escolhido, o que reforça, assim, as reverberações do barroco no arsenal artístico-literário moderno.

O Barroco que extrapola o tempo

O barroco, em uma definição simplificada, foi uma importante escola artístico-literária que surgiu no século XVI e se estendeu até meados do século XVIII. Contudo, sob uma perspectiva acadêmica mais ampla, o conceito de barroco transcende a ideia de um simples estilo artístico e assume dimensões históricas, culturais e sociais. Heinrich Wölfflin (2010), responsável por retirar o barroco do ostracismo em que era visto como arte decadente, desigual e feia, conferiu-lhe relevância na História da Arte:

Costuma-se designar como o nome de barroco o estilo no qual se dissolveu a Renascença ou – como se diz muitas vezes – o estilo que resultou da degeneração da Renascença [...]. Não existe um barroco italiano geral e homogêneo. Mas entre as transformações que sofre a Renascença e que diferem entre si conforme as regiões, só a que se processou em Roma pode reivindicar o valor da tipicidade, se me é lícita a expressão [...] Finalmente, o barroco romano é a transformação mais completa e radical da Renascença [...]. Quanto ao passado, o Barroco está limitado pela Renascença, quanto ao futuro, pelo Neoclassicismo, que começa a surgir depois de meados do séc. XVIII; ao todo o Barroco ocupa cerca de duzentos anos. (Wölfflin, 2010, p. 25-26).

A partir da análise de Wölfflin, percebe-se que o barroco não deve ser entendido como uma ruptura absoluta, mas como uma transformação radical da Renascença, marcada por novas soluções formais e estéticas. Essa transição não se dá de maneira homogênea, mas apresenta variações regionais, sendo o barroco romano considerado por Wölfflin como a expressão mais completa e típica dessa mudança. Essa perspectiva é fundamental para compreender que o barroco não surge como um fenômeno isolado, mas como resultado de tensões históricas, culturais e espirituais que atravessam os séculos XVI e XVII. João Adolfo Hansen complementa essa perspectiva ao explicar como o conceito foi ampliado ao longo do tempo:

Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de ‘barroco’ – pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa – passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do séc. 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 séc. XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: ‘o homem barroco’, a ‘cultura barroca’, a ‘sociedade barroca’.” (Hansen, 2001, p. 10).

O reconhecimento do barroco como estilo legítimo, e não como degeneração, abre espaço para uma abordagem que extrapola os limites da arte visual, alcançando outras

linguagens e práticas sociais. Como observa Hansen, a partir da valorização estética proposta por Wölfflin, o conceito de barroco foi ampliado para abarcar não apenas a pintura e a arquitetura, mas também a literatura, a música e, posteriormente, categorias como “cultura barroca” e “sociedade barroca”. Essa expansão revela a força do barroco como paradigma interpretativo, capaz de explicar mentalidades, formas de expressão e modos de vida em um contexto marcado pela Contrarreforma e pela complexidade das relações coloniais. Bruce Souza Portes reforça essa visão abrangente ao afirmar:

Arquitetura, escultura, pintura, literatura, música, história nacional, organização social, miscigenação racial, mentalidades, festejos e danças coletivas, religiosidade, práticas funerárias, estilo discursivo, estado de consciência, enfim, praticamente nada há na história das sociedades ocidentais dos séculos XVI ao XVIII – especialmente nesta capitania mineradora – que atualmente não possa ser em maior ou menor grau vinculado à etiqueta ‘barroco’, seguindo o mesmíssimo receituário que a historiografia tradicional aplicou às noções de ‘antigo’ ou ‘medieval’, dentre tantas outras. A despeito das delimitações de forma, espaço e tempo propostas na cunhagem original do estilo em fins do séc. XIX pelo historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin, ‘barroco’ chegaria aos dias atuais remetendo à totalidade um período histórico supostamente unificado em suas manifestações sociais, políticas, culturais e espirituais pelo uso do conceito, não sendo este – como atesta Adalgisa Campos – “apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer.” (Portes, 2015, p. 3).

Essa estética, marcada pelo exagero, pela abundância de elementos, pelas cores intensas e pelos ornamentos rebuscados, associada à presença do divino e à tensão entre o carnal e o espiritual, influenciou profundamente a produção artística entre os séculos XVI e XVIII. Esculturas monumentais, sobretudo em igrejas católicas, e pinturas emblemáticas são exemplos dessa expressão.

Desse modo, o barroco pode ser compreendido como uma visão de mundo, conforme destaca Portes, que envolve formas de pensar, sentir e agir, articulando dimensões estéticas, religiosas e políticas. Essa concepção permite entender por que suas reverberações ultrapassam os limites cronológicos tradicionais, manifestando-se em diferentes momentos históricos e em diversas expressões culturais. Ainda nessa perspectiva, segundo Cid Otoni Billardt (2018), a “alma barroca” continua a se desdobrar em novas linguagens e obras, revelando sua capacidade de adaptação e permanência. Além disso, as reverberações do barroco podem ser percebidas em períodos posteriores, como bem observa Billardt:

É impossível enumerar as manifestações de arte no Brasil em que se pode sentir a alma barroca e suas dobras; poderíamos citar, citar, citar autores, obras, numa lista infinita como os caminhos de dobras, desdobras e redobras

do barroco, que sempre aparecerá na próxima curva, na próxima dobra, outro artista, outra surpresa, outra linguagem que o espírito barroco sustenta. (Billardt, 2018, p. 166).

Assim, o barroco não é apenas um estilo artístico circunscrito entre a Renascença e o Neoclassicismo, mas um fenômeno complexo, que traduz a instabilidade e a exuberância de uma época e que, por sua natureza dinâmica, permanece como referência estética e cultural até os dias atuais. Acrescentaremos ainda o trabalho teórico de dois autores: “Por uma ética do desperdício”, de Severo Sarduy, e *Do Grotesco e do Sublime*, de Victor Hugo, de modo a unir visões distintas sobre a obra de arte e sobre as reverberações do barroco para além de seu tempo histórico.

Segundo Severo Sarduy, em *Por uma ética do desperdício*: “O barroco estava destinado, desde o seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica” (Sarduy, 1979, p. 57). Baseado na sua afirmação e em seu estudo sobre o barroco para além de uma escola, mas uma vertente artístico-literária, podemos analisar as principais características que marcam o barroco e o transformam em atemporal, com suas próprias particularidades e os seus próprios conceitos, discutidos e explicados por Sarduy na sua obra.

Para começar, Sarduy reafirma o barroco como algo exagerado, carregado de elementos, que causam uma difusão, uma confusão, inicialmente mental, que torna difícil centralizar o elemento principal da obra caracteristicamente barroca. Quase nauseante, em um primeiro momento, uma obra barroca causa uma sensação de sufoco, sem deixar espaço para o espectador ou leitor respirar, as informações preenchem os olhos e ocupam todos os espaços possíveis, às vezes, os elementos são organizados de forma sobreposta, dificultando a compreensão imediata. No entanto, engana-se quem acredita que o barroco se resume à confusão no sentido da aleatoriedade. Pelo contrário, os elementos são estrategicamente postos para compor a confusão, o que, demandando análise e apreciação, vai se elucidando, como um processo de digestão, até que a obra abandone a confusão e ocupe o lugar da admiração, contemplação, tornando-se um excesso estratégico para causar, por muitas vezes, a perda do fôlego, o estado completo de ascese do espírito com a obra.

Sobre isso, Sarduy afirma que: “Dessa aglutinação, dessa proliferação incontrolada de significantes, e também dessa firme orientação de pensamento” (Sarduy, 1979, p. 58), o trabalho do artista compõe uma cadeia de elementos, formando uma imagem exagerada, excessiva, sufocante, intencionalmente, ao invés de um aglomerado aleatório e sem sentido.

Sendo assim, uma obra barroca é excessiva, não acidentalmente, e seus elementos, se analisados e observados, levam ao objetivo final, equivalente a um sentimento catártico.

As obras barrocas remetem-se, ainda, ao natural, ao que, nas palavras de Sarduy: “[...] enquanto retorno ao originário, enquanto natureza [...] lembra o caos primitivo [...] o barroco enquanto imersão no panteísmo: uma natureza de preferência desordenada” (Sarduy, 1979, p. 59). Esse retorno ao originário é, por sua vez, uma busca de conexão com tudo o que provém da natureza, seja ela grotesca ou bela, o que se liga ao primitivo no sentido de originário, além da conexão com o divino, no sentido da santidade, da purificação e do acesso ao espírito. Essas características “naturais” barrocas dialogam com o que remete ao céu e ao inferno, e ao cristianismo no que se refere à sua retórica utilizada para retratar tais elementos. Por isso, é extremamente comum encontrar as características barrocas nas igrejas católicas, todas cheias de adornos, esculturas, uma imensidão de brilho vindo da cor dourada ou da cor vermelha, além da centralização e exaltação de figuras santas, como Jesus Cristo.

Não apenas um aglomerado de conceitos, a arte barroca se caracteriza pelo conotativo, pela distorção, pelo desdobramento dos significantes, pela mudança destes e pela busca de novos significantes para significados já existentes. Seguindo manuais históricos de retórica, os quais constituem documentos que explicam as práticas letradas do período compreendido pelo impreciso rótulo de Barroco, pode-se perceber que os textos produzidos no período fazem uso das hipérboles, o que produz uma imagética contrastiva, mesmo quando se faz apenas por meio de palavras. É o “encher os olhos” ao primeiro contato e, conforme vai-se digerindo, pode-se, também, decifrar, entender, identificar. Sarduy (1979) define a arte barroca como a arte da inutilidade, por não se fazer necessária, de fato. O sufocamento e o desejo pelo exagero são puramente estéticos, eróticos, e não estão ligados a alguma necessidade. No entanto, não significa que a arte barroca seja aleatória ou sem capacidade de sentido. Pelo contrário, para se fazer arte barroca, é necessário raciocínio, estratégia, intuito e arcabouço artístico e teórico para criar a sensação de sufocamento, o exagero e a hipérbole pretendidos.

A partir dessas formulações, torna-se possível compreender que a noção de barroco não se limita ao conjunto de procedimentos formais próprios do século XVII, mas converte-se, ao longo do século XX, em uma categoria crítica capaz de descrever regimes de visualidade que atravessam épocas e discursos distintos. É nesse horizonte que se inscreve a teorização do neobarroco proposta por Sarduy (1979), cujas operações não pretendem reconstruir o barroco histórico, mas reinscrevê-lo como lógica de excesso, proliferação e deslocamento. As

concepções do teórico, portanto, não estabelecem uma continuidade linear entre barroco e neobarroco, mas uma relação anacrônica produtiva, em que formas do passado reaparecem deslocadas e reativadas em novos contextos culturais. Assim, a aplicação de seus conceitos a obras posteriores — como as que fazemos com as obras de Moreau ou Cardoso — não visa identificar traços “originais” do período, mas reconhecer ressonâncias formais e imaginárias que o barroco, enquanto categoria crítica, possibilita interpretar.

Outro conceito que nos interessa para ler os textos aqui selecionados é o conceito discutido por Victor Hugo em *Do Grotesco e do Sublime* que, por sua vez, escreve seu ensaio com o propósito de discutir literatura romântica, mas acaba esbarrando em conceitos e discussões que agregam para a reflexão sobre textos que se aproximariam dos objetos produzidos entre os séculos XVI e XVIII. Nesta obra, somos apresentados à ideia de que o belo e o grotesco andam lado a lado, em uma relação de interdependência na qual, para que um exista, é necessária a presença do outro. Nessa dualidade, uma representação de luz e trevas, a união do sublime ao grotesco são importantes características barrocas e essenciais para compor a ideia de natureza (no sentido natural), uma vez que Victor Hugo afirma: “Ela (a arte, a poesia) se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito” (Hugo, 2021, p. 25). Essa existência interdependente entre o grotesco e o belo, o animal com o espírito, a carne e a alma, a luz e a sombra estão presentes também nesses textos. Sendo assim, o autor apresenta a ideia de que o grotesco, por sua vez, está intrínseco no belo, percebendo que não é possível algo ser considerado belo sem que exista aquilo que é considerado horrendo, um depende do outro para reconhecer-se. O artista barroco reconhece o belo dentro do horrendo, como se ambos os conceitos sofressem uma condensação, sendo parte de um todo, mesmo não se fundindo. Para Victor Hugo, essa condensação entre grotesco e belo é de onde se origina o “gênio moderno”: “Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (Hugo, 2021, p. 26).

Dessa forma, Victor Hugo discute o caminho do grotesco na literatura e na arte ao longo dos anos, passando por momentos em que o horrendo era desvalorizado para o mérito do belo e que este, por sua vez, era o objeto de busca dos artistas. Porém, com o tempo, e principalmente por artistas inspirados pelo movimento barroco, a beleza do feio, a apreciação do horrendo e o endeusamento da carne passaram a ganhar o seu espaço, tornando-se, assim, uma linha artístico-literária que visa colocar o grotesco a olhos nus, destacá-lo para então fazê-lo observado. As

sombras ganharam destaque, o vermelho da carne e do sangue humanos pintaram as telas e as páginas e as indagações de agonia perante o horrendo passaram a ser seguidas por suspiros de prazer.

A pintura de Moreau

A obra, intitulada “Júpiter e Sêmele” e datada de 1895, centraliza as questões dos teóricos discutidos anteriormente em uma representação imagética barroca.

Figura 1 Moreau, Gustave. *Jupiter e Sêmele*. 1895. Óleo sobre tela



Fonte: Musée National Gustave Moreau

Em um primeiro momento, a quantidade de informações causa uma sensação de desconforto e estranheza. A quantidade de elementos, cores e texturas na pintura cria um efeito propositalmente nauseante. Júpiter, por sua vez, é a figura central da figuração: posta no centro e rodeada de uma aura vermelha, que funciona como um trono. Sua figura é de imposição, ao mesmo tempo de endeusamento.

Ao conhecer a ligação da arte barroca com o cristianismo, mesmo esta não sendo uma obra barroca, mas carregando uma reverberação do barroco em si, pode-se dizer que a figura de Júpiter, nessa obra, confunde-se com a figura de Jesus Cristo, em que, pálida aos seus braços, ao invés de Sêmele, está um anjo. Essa “confusão” das figuras de Júpiter e Sêmele com Jesus Cristo e um anjo pode ser analisada como uma sobreposição, em que Jesus Cristo se sobrepõe a Júpiter e vice-versa. Isso demarca também o quanto a arte de Moreau, finissecular, ligada ao decadentismo e ao simbolismo, mesmo representando a mitologia grega, está infestada da mitologia cristã, o que gera esse sincretismo que nos leva de volta ao barroco.

A hipérbole barroca está presente por toda a obra na distorção dos elementos, a expressão utilizada por Sarduy como o “encher os olhos”. Em um primeiro momento, a distorção se apresenta pela quantidade exacerbada de elementos para se digerir. Os adornos estão dispersos pela obra, desde as roupas de Júpiter, a aura que o rodeia, as molduras que cercam a pintura nas bordas até as cores vibrantes do azul e do vermelho que contrastam em uma antítese. Essa confusão, por sua vez, provoca a náusea, provoca o “encher os olhos”, que é justamente o primeiro contato com uma obra sufocante, ou seja, uma obra excessiva: não saber para onde olhar, ter a atenção dividida pelo excesso de informação, a náusea pela falta de limpidez e clareza. Uma obra que bebe da inspiração barroca, como a de Moreau, não é passível de ser digerida em um primeiro momento. O impacto inicial é com o exagero, e este causa desconforto. O trabalho, então, para alcançar esse exagero e esse “encher os olhos”, é árduo. Encontrar todos os elementos dispersos pela obra, identificar as sobreposições, observar as cores e como elas contrastam entre si, é ultrapassar o sufoco e começar a dissecar as camadas dispostas que compõem a estética e os signos do objeto.

O dissecar, logo, se liga ao conceito de artificialização proposto por Severo Sarduy na sua teoria. A metáfora da boneca russa, na qual a cada retirada da boneca apresenta-se uma nova faceta, se aplica para a análise da pintura de Moreau e no exercício de análise de uma obra barroca. Em um primeiro momento, o que chama a atenção é apenas a confusão de cores, a figura de Júpiter imponente no centro e a figura de Sêmele caída em seus braços. No entanto,

com análise e observação, percebemos a sobreposição da imagem de Júpiter à imagem de Jesus Cristo, assim como a imagem de Sêmele à imagem de um anjo. Assim como percebemos também a antítese das cores, e como ela é proposital para causar desconforto.

Em seguida, destacamos a figura de Sêmele, que antiteticamente, como um ponto de luz na pintura, se mostra como o único corpo inteiramente branco em meio a toda escuridão e a mistura de cores fortes e imponentes. O branco, por sua vez, impõe a ideia de ingenuidade e pureza, características que também se atribuem à figura feminina, via retórica, na arte e na literatura. Ainda, a linguagem corporal da personagem, desfalecida nos braços de Júpiter, figura uma sensação de fraqueza, de uma imagem dominada e rendida, características que, mais uma vez, pertencem à retórica da representação do feminino.

Sendo assim, Júpiter, que está centralizado, imponente, carregado de adornos e elementos exagerados, performando a retórica da representação do masculino das obras artístico-literárias, contrasta com Sêmele, que está em seus braços, rendida, com seu corpo nu, branca e iluminada, respeitando sua imposição, mas se destacando pelo contraste.

Logo, outro elemento chama atenção, no instante em que percebemos que Sêmele, que se apresenta como um ponto de contraste na obra por performar a retórica da fragilidade, é desprovida de muitos elementos em suas vestes e tem seu corpo iluminado em meio à escuridão, está manchada de sangue: um elemento que, retoricamente, se opõe à pureza e à fragilidade, pois significa violência, desejo, impureza e morte. Um elemento sobre o outro, uma antítese sobre a outra. O grotesco e o sublime. Uma camada de signos que se liga a outra camada de signos de forma radial do centro do quadro para fora. Assim, Sêmele toma o centro do quadro em seu estado menor para irradiar para o todo da representação.

Quando observamos os conceitos analisados, apoiados na teoria de Sarduy e Victor Hugo, sob uma perspectiva contemporânea, percebemos a pintura de Moreau como anacrônica e deslocada, uma vez que os traços barrocos nela presentes se firmam como um escopo heterogêneo, reforçando a ideia barroca defendida neste trabalho como um movimento artístico-literário que sobrevive às suas delimitações históricas. Como afirma Didi-Huberman, (2015), “[...] as imagens sobreviventes não param de se transformar: elas retornam, mas sempre de modo deslocado, anacrônico, abertas a múltiplos tempos ao mesmo tempo.” (Didi-Huberman, 2015, p. 37) Sob esse viés, a imagem barroca, ou seja, o conjunto de características visuais, artísticas e até mesmo linguísticas que compõem o “conceito” barroco é, a todo instante, transformada, tensionada e reinventada, no entanto, ainda faz-se sobrevivendo sob a perspectiva

de Huberman, uma vez que tal conceito, mesmo com suas reinvenções, continua a ser encontrado em trabalhos como o de Moreau.

Logo, a noção de sobrevivência anacrônica defendida por Didi-Huberman: “O tempo das imagens é um tempo heterogêneo, constituído de montagens, sobrevivências e tensões.” (Didi-Huberman, 2015, p. 41) permite compreender que certos procedimentos barrocos não se restringem ao seu tempo histórico, mas atravessam temporalidades múltiplas. Da mesma forma, a proliferação e a artificialização descritas por Sarduy, assim como o grotesco e o sublime exprimidos por Victor Hugo, oferecem instrumentos críticos para ler a recorrência do excesso não apenas na pintura de Moreau, mas também em Cardoso.

À luz dessas formulações, a pintura de Gustave Moreau revela-se um terreno privilegiado para observar a atualização de uma lógica barroca de imagem. Suas composições densas, superabundantes e dramaticamente iluminadas reativam, por vias simbólicas, procedimentos próximos àqueles descritos por Wölfflin e reinterpretados por Sarduy, como a multiplicação de detalhes, a oscilação entre transparência e opacidade e a teatralização dos corpos. É nesse horizonte que “Júpiter e Sêmele” pode ser lido como uma imagem que encena a sobrevivência de formas barrocas no imaginário artístico-literário atemporal.

Da pintura à literatura

As características barrocas vão se mostrando por toda a pintura, mas também em obras literárias, por meio do signo linguístico, como foi discutido no início do artigo. Seguindo os conceitos de Sarduy e Victor Hugo, vamos trabalhar excertos de uma obra literária nos quais podemos encontrar características barrocas que, acima de tudo, se relacionam com a pintura de Gustave Moreau. Trabalharemos, então, a obra *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, para evidenciar a teoria apresentada e relacionar a produção artística com as produções literárias e suas reverberações barrocas. O romance de Lúcio Cardoso, publicado em 1959, narra a história da família Meneses, que mora no interior de Minas Gerais e que precisa conviver com os fantasmas de seus segredos, uma falência iminente e a chegada da mais nova integrante da família, Nina, que potencializa a queda de uma família com alicerces já tão abalados.

No romance, por sua vez, a dimensão barroca se manifesta pela decomposição e pelo transbordamento do corpo como princípio estruturante da narrativa, como visto na pintura de Moreau. A lógica do excesso não se restringe a recursos estilísticos, mas articula-se

profundamente à experiência espiritual e à sensibilidade trágica que atravessa a obra. Trata-se de uma forma barroca da subjetividade que reativa, de modo singular, procedimentos descritos tanto pela crítica do barroco histórico quanto pelas formulações neobarrocas contemporâneas.

Para começar, citamos um trecho de *Crônica da Casa Assassinada*:

De pé, paralisada, eu o fitava como se o visse pela primeira vez, tanto me habituara à sua forma apenas projetada em meu pensamento, tanto essa forma agora se chocava ante a realidade, e procurava moldar àquele corpo de carne a figura de um sonho... Estendido na cama, uma das mãos sob a cabeça, a outra roçando o chão, mostrava o tórax coberto de sangue. Era evidente que ele não podia me reconhecer mais, arquejava, olhos fechados – e ainda assim eu temia me aproximar, muda e cheia de respeito, os olhos sem uma única lágrima. Uma espuma cor-de-rosa ia se acumulando nos cantos de sua boca, inflando, enquanto um tom esverdeado ia ganhando aos poucos sua face: a morte se avizinhava. Foi esta ideia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. (Cardoso, 1963, p. 185)

Presenciamos, nesta cena, o momento em que Ana, esposa de Demétrio, cunhado de Nina, se encontra diante de seu grande amor, Alberto, o jardineiro, que jaz em uma cama depois de atentar contra a própria vida. Percebemos que a figura desfalecida, com a espuma nos lábios, descrita em um contraste entre o verde e o cor-de-rosa, causa, inicialmente, um temor. No entanto, não demora para que esse temor se transforme em uma sedução completa: a personagem não consegue resistir e vai de encontro aos lábios do morto. O tórax do jardineiro, que nesta cena apresenta-se desfalecido, pode ser tomado como uma sobreposição a outro momento em que a mesma personagem fita o corpo e o seu objeto de desejo, vejamos:

De longe, encostada à porta, eu ainda o fitava, e admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um reflexo intermitente e acobreado. Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o adivinhava disforme e sem vitalidade sob a roupa. (Cardoso, 1963, p. 181)

Percebemos, ao juntar as duas cenas, portanto, que a imagem do corpo vital do jardineiro adentra a imagem do corpo desfalecido do mesmo, criando uma sobreposição barroca entre a vida e a morte. Ainda, percebemos a discussão sobre o grotesco e o sublime de Victor Hugo nestes trechos: a morte se faz bela aos olhos de Ana, a mulher que fitou e desejou o corpo do jardineiro em vida, mas que finalmente o alcançou na morte, em meio à espuma fétida, cor-de-rosa e verde que anuncia o falecimento do mesmo. A imagem do homem morto, para a

personagem, transforma-se em “corpo de carne [...] figura de um sonho” (Cardoso, 1963, p. 185). Note-se que as duas cenas se iniciam com Ana olhando o corpo de Alberto. O desejo que se alastra em Ana, por sua vez, não está apenas na memória que ela possui do jardineiro em vida, mas se amplia mais por ele estar, de fato, morto, ou seja, alcançável. O seu corpo, que agora não passa de um pedaço de carne, faz-se também a figura de um sonho: o sonho do desejo. O desejo latente de Ana, assim sendo, é um desejo carregado de vida, despejado, logo, em um corpo agora morto: a dualidade barroca se faz presente. Podemos perceber um pouco mais a latência vívida de Ana sobre o corpo morto no trecho:

Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. (Cardoso, 1963, p. 185)

Ademais, a morte não é anunciada em ligeiras palavras, como “o jardineiro está morto”. Não há, ainda, nenhum momento no trecho destacado que se vincula a palavra “morte” ao personagem. Sendo assim, sua morte é construída por meio da imagem, moldando-se na proliferação de significantes para representar um significado, que por sua vez está oculto. A palavra “morto” não é dita para designar o jardineiro, mas, ainda assim, a imagem se constrói: ele estendido na cama, sua mão pendida, roçando no chão, o sangue no seu tórax, a espuma cor-de-rosa contrastando com o verde que sai dos seus lábios, seu arquejo fraco, todos esses significantes se combinam para envolver o significado principal, “morto”, para dizê-lo, mas sem mencioná-lo.

A imagem criada na cena da morte do jardineiro, também, é uma imagem barroca devido à sua hipérbole, ao seu “encher os olhos”. Para isso, resgato outro momento da obra, em que a mesma personagem, Ana, descreve o ambiente no qual ela encontra o jardineiro morto:

Assim, cheguei até o lugar onde ele entrara, uma porta baixa, meio escondida pela folhagem, e que era a única abertura do porão. Pela primeira vez imaginei que fosse ali a sua moradia, e isto me comoveu. Nunca havia pisado naquele sítio, que me parecia excessivamente inóspito, condenado ao abandono – e agora, diante da porta, admirava-me que ele, tão moço, pudesse viver em local de aparência tão lúgubre. Ao longo da parede, toda coberta de hera, existiam duas ou três janelinhas gradeadas, mas todas tinham as grades quebradas, deixando perceber que ainda assim a luz era escassa no interior, e que a umidade devia enegrecer-lhe as paredes. (Cardoso, 1963, p. 179-180)

O espaço, apesar de ser simples, não é descrito com a mesma simplicidade. Há, logo, uma quantidade exacerbada de significantes para descrevê-lo, desde o tamanho de sua porta, as heras que invadem as paredes ou as plantas que escondem a entrada, até a iluminação do local,

que é escassa e cria um contraste com as paredes enegrecidas pela umidade. Esse espaço, portanto, é soturno e abandonado, sendo o mesmo espaço onde a morte encontra o jardineiro.

Diante disto, temos a imagem completa do momento em que Ana encontra-o morto: um homem de pele acobreada, envolvido por paredes enegrecidas e heras, estendido sob a luz soturna e pintado pelo verde, rosa e vermelho. Ainda, adicionando a imagem de Ana, jogada aos pés do corpo morto, descrita em diversos momentos do livro como pálida, e de cabelos loiros, tendo sua palidez, ainda, reforçada no parágrafo que antecede à imagem analisada: “Tinha certeza de que devia estar pálida” (Cardoso, 1963, p. 184). Temos, assim, uma pintura barroca, articulada, tensionada e sobrevivente, assim como afirma Huberman, que provém de diversos elementos mencionados por Sarduy, Victor Hugo e Wölfflin — a hipérbole, a artificialização, a presença da morte com a vida, a natureza e o contraste de luz: Ana, pálida e viva, em contato direto com o jardineiro, acobreado, mal tocado pela luz, envolvido pelas paredes enegrecidas e, por fim, morto.

No romance de Cardoso, a personagem principal, Nina, também merece destaque na análise deste trabalho. Para isso, voltaremos ao momento inicial em que ela é apresentada no romance:

Eu acreditava quase que sua fabulosa energia houvesse dominado, afinal, os germes da morte depositados em sua carne. Apoiada aos travesseiros — reclamava sempre novos, de paina leve e fresca — o busto ligeiramente inclinado para a frente, ia alisando os cabelos embaraçados, enquanto eu sustinha o espelho diante dela. Um fogo divino, uma presença maravilhosa parecia de novo inquietar-se em suas entranhas. (...) Ela continuava a pentear os cabelos, esforçando-se para desmanchar os nós — e em toda ela, aureolando-lhe a fisionomia exangue, era realmente a única coisa que ainda parecia ter vida: através das ondas que iam se refazendo, uma nova primavera, misteriosa e transfigurada, recomeçava a escorrer em seu sangue. (Cardoso, 1963, p. 27)

A figura da personagem constitui um dos núcleos mais potentes de reativação barroca em *Crônica da casa assassinada*. O corpo feminino aparece em estado contínuo de limiar — febril, fragmentado, prestes a desmoronar —, configurando aquilo que Victor Hugo define em seu texto, sempre oscilante entre beleza e ruína, desejo e repulsa. Ao descrever o corpo de Nina como “sempre à beira de ruir”, Cardoso convoca uma visualidade vertiginosa na qual a forma se desfaz ao mesmo tempo em que tenta se estabilizar. Essa oscilação ecoa diretamente a estética de antítese que atravessa o barroco histórico e retorna tensionada na modernidade.

Além disso, a materialidade excessiva do sofrimento e da doença inscrita no corpo de Nina aproxima-se da cultura neobarroca complexa, saturada e irregular — e da lógica de

proliferação proposta por Sarduy (1979), na qual o corpo é espaço de explosão e de metamorfose. Ainda, à luz de Didi-Huberman (2010), Nina encarna uma imagem sobrevivente: um corpo-alma que retorna e se desdobra ao longo da narrativa, abrindo fendas temporais que conectam passado, presente e memória traumática, uma vez que é a ida e vinda da personagem ao longo da narrativa que movimenta os personagens e as suas motivações internas e externas. Assim, a personagem condensa o princípio barroco de dramatização extrema do corpo, ao passo que cria uma imagem oscilante de vida-morte que transpassa o signo linguístico e assume o viés artístico-literário barroco.

Ainda no momento inicial da narrativa, narrado pelo personagem André, somos apresentados ao desejo entre Nina e o seu suposto filho, André, que também narra o primeiro capítulo do romance.

Deus ou o diabo que me houvesse gerado, minha paixão elevava-se acima das contingências terrenas. Nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando em meus braços — e ofegava de um modo tão preciso no seu transe de morte, como estremecera outrora nas suas horas de amor. No mais íntimo do meu pensamento, eu tinha certeza de que nada mais poderia salvá-la, e para o jogo que tentávamos não serviam mais as pedras que tínhamos em mão. Amor, viagens, que significavam ainda essas palavras? No tabuleiro vazio, o destino havia colocado afinal seu irrefutável tento preto. A solução já não dependia de nossa vontade, nem das ações que cometêssemos, fossem elas boas ou más — a paz, por que tanto havíamos ansiado, seria dagora em diante uma estação de renúncia e de luto. (Cardoso, 1963, p. 29)

A experiência do desejo em *Crônica da casa assassinada* é construída por Lúcio Cardoso como força desestabilizadora, marcada por excesso, teatralização e antítese — características que imediatamente aproximam a obra do paradigma barroco. Momentos como os transcritos revelam uma dimensão corpórea e sensorial que ultrapassa o erotismo psicológico, aproximando-se da materialidade trágica e febril que se aproximam do barroco. Aqui, o desejo não organiza o sujeito, mas o ameaça; ele desestabiliza o corpo, rompe interditos, aproxima a morte e a vida. Em chave neobarroca, essa dinâmica intensificada corresponde à explosão formal apontada por Sarduy: o desejo é excesso que transborda qualquer contenção moral, estrutural ou narrativa. Didi-Huberman contribui para essa leitura ao demonstrar como certas imagens eróticas da ferida, do êxtase e do colapso — demonstrados na relação aparentemente incestuosa de Nina e André — retornam deslocadas na modernidade, funcionando como sobrevivências que reativam estigmas sexuais antigos em novos contextos. Assim, o desejo construído por Cardoso constitui um ponto de aproximação entre as várias

modalidades do barroco e do neobarroco, reafirmando a centralidade do corpo como espaço de tensão e proliferação.

A modo de conclusão

Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que as relações estabelecidas entre a pintura *Júpiter e Sêmele*, de Gustave Moreau, e o romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, podem ser compreendidas como reverberações do barroco que atravessam linguagens, suportes e temporalidades distintas. Longe de operar como um estilo fixo ou como herança formal direta, o barroco manifesta-se aqui como uma lógica imagética que ressoa, se desloca e se reconfigura, mantendo ativa sua potência estética e simbólica para além de seus limites históricos.

Tanto na composição pictórica de Moreau quanto na construção narrativa de Cardoso, observa-se a recorrência de procedimentos que fazem da imagem um campo de intensificação: o excesso, a proliferação de signos, a artificialização e a articulação de antíteses, especialmente entre o grotesco e o sublime, a vida e a morte, o desejo e a ruína. Essas operações, descritas por Severo Sarduy como marcas do barroco, não se repetem de modo idêntico, mas reverberam de forma diferencial em cada obra, produzindo imagens densas que desafiam a apreensão imediata e exigem do leitor ou espectador um gesto interpretativo prolongado.

Seja na composição densa de Moreau ou na interioridade em decomposição de Cardoso, há uma estrutura comum marcada pela intensificação, pelo acúmulo e pela dramatização do corpo. O trabalho, portanto, partiu da hipótese de que tais reverberações barrocas constituem um campo de forças que atravessa épocas distintas, permitindo aproximar esses autores por afinidades formais e afetivas, e não por linearidade historiográfica, sendo, assim, sobreviventes em suas imagens barrocas, mesmo que alteradas e tensionadas.

Nesse sentido, as obras analisadas funcionam como superfícies de ressonância barroca, nas quais a imagem não se esgota em seu tempo de origem, mas permanece vibrando em camadas sucessivas. À luz da noção de sobrevivência anacrônica formulada por Didi-Huberman, essas imagens podem ser entendidas como retornos deslocados: ecos de uma sensibilidade barroca que reaparece tensionada, contaminada por outras estéticas e atravessada por novos regimes históricos e culturais. O barroco, assim, não retorna como forma estabilizada, mas como reverberação que produz deslocamentos e reabre conflitos sensíveis.

Dessa forma, a aproximação entre Moreau e Cardoso não se fundamenta em uma genealogia histórica ou em influências diretas, mas em uma afinidade estrutural que permite pensar o barroco como uma matriz imagética persistente. Suas reverberações atravessam a pintura e a literatura, fazendo do corpo — divino, doente, desejante ou moribundo — o lugar privilegiado de inscrição do excesso e da dramatização extrema. Ao evidenciar essas ressonâncias, este estudo propõe compreender o barroco não como um vestígio do passado, mas como uma força ativa que continua a reverberar no imaginário artístico-literário moderno.

Referências:

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, v. 1 n. 2, 2001, p. 10-24, 2010.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MOREAU, Gustave. *Jupiter e Sêmele*. 1895. Óleo sobre tela. Paris: Musée national Gustave Moreau. Disponível em: <https://musee-moreau.fr/en/collection/objet/jupiter-and-semele-jupiter-et-semele>. Acesso: 10, set, 2025.

PORTES, Bruce Souza. O conceito de "barroco": entre a arte e a identidade. In: *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 35–48, 2015.

SARDUY, Severo. *Por uma ética do desperdício*. In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.