



Vol. 25, nº 02 (2023)

DOI: 10.30681/issn22379304v25n02/2023p03-15

**O BARROQUISMO EM *DEUS DE CAIM* DE RICARDO
GUILHERME DICKE REFLETIDO NO JOGO DE ESPELHOS DE
DIEGOVELÁZQUEZ**

**BAROQUESM IN GOD OF CAIN BY RICARDO GUILHERME
DICKE REFLECTED IN DIEGOVELÁZQUEZ'S GAME OF
MIRRORS**

Glaubber Silva Lauria¹

Recebimento do Texto: 20/08/2023

Data de Aceite: 17/09/2023

RESUMO: Pretendemos nesse sucinto espaço demonstrar a filiação estética de Ricardo Guilherme Dicke ao movimento Barroco em seu romance *Deus de Caim* (1968); para isso usaremos tanto trechos da obra como de um aporte teórico de um emérito estudioso do tema: Helmut Hatzfeld; assim como também nos serviremos do livro *Barroco e Modernidade – ensaios sobre a literatura latino-americana*, de Irlemar Chiampi. Além de estabelecermos uma comparação com quadros do espanhol Diego Velázquez, notório pintor do período.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Guilherme Dicke. Diego Velázquez. Barroco.

ABSTRACT: In this succinct space, we intend to demonstrate Ricardo Guilherme Dicke aesthetic affiliation to the Baroque movement in his novel *God of Cain* (1968); for this we will use both excerpts from the work and a theoretical contribution from an emeritus scholar on the subject: Helmut Hatzfeld; as well as the book *Baroque and Modernity – Essays on Latin American Literature*, by Irlemar Chiampi. In addition, we establish a comparison with paintings by the Spaniard Diego Velázquez, a notorious painter of the period.

KEYWORDS: Ricardo Guilherme Dicke. Diego Velázquez. Baroque.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Contato: glaubber.lauria@unemat.br



As possibilidades do diálogo entre as artes plásticas na obra em prosa do Mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008), que, diga-se de passagem, também era pintor, é a perspectiva que orienta o presente artigo. Partindo do romance por nós proposto para esse estudo: *Deus de Caim* (1968), primeiro romance publicado pelo autor, “(...) um dos ganhadores do Prêmio Nacional Walmap de 1967. A obra recebeu elogios de todo o júri, formado por Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antônio Olinto, que foi o prefaciador da publicação na época”, diz-nos Eduardo Ferreira na orelha da reedição por ele elaborada em 2006, por sua editora, A Fábrica.

Caro ao nosso autor, entre outros, é o pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Nascido em Sevilha, em pleno apogeu do *Século de Ouro Espanhol*, discípulo e genro do mestre e teórico Francisco Pacheco (1564 – 1644), amigo de Peter Paul Rubens (1577 – 1640), pintor de câmara do rei de Espanha Felipe IV (1605 -1665), viajou duas Itália para estudar e adquirir obras de artes, tendo sido nomeado cavaleiro da Ordem de Santiago, pode viver sem constrangimentos financeiros e sendo intelectualmente dotado, dedicar-se sem percalços a sua pintura, acredita-se hoje ter ele adiantado em dois séculos as descobertas que fundamentariam o movimento impressionista, Édouard Manet (1832 – 1883) disse ser Velázquez o “príncipe dos pintores” (Velázquez, p. 7, 2007). Exponente sem par em sua época, algumas de suas obras ainda hoje não conseguiram ser desvendadas pelos estudiosos, tal as possibilidades de interpretações possíveis de seus inúmeros e por vezes misteriosos significados.

Vejamos como a referência textual ao pintor se encontra dentro da obra presentemente estudada:



Vol. 25, nº 02 (2023)

“Quem viu como eu duas coisas: Valencita González olhando-se nos espelhos de meus olhos e a Vênus com o espelho de Velázquez não pode descrever que a primeira fora a transmigração e metempsicose almal e carnal da segunda, e que o tempo não seja um círculo cujo extremos desafiam as leis da impenetrabilidade. Não era dor, não era nada lembrar essa mulher de sangue árabe – como não, era dor sim, o passado, tudo aquilo, não era dor, não era pesar – era um desgosto manso, lerdo, morto, um desgosto sem palavras, quase um não-desgosto, mas um desgosto sim, imenso, doloroso, apaixonado, cheio de punhais e de algodões”. (Dicke, 2006, p. 86)

Não se trata apenas de nomear o pintor e o quadro dentro do texto, temos aqui a memória a reproduzir a atmosfera luxuriosamente cálida e entorpecedora, a lascívia evocada por um corpo que se abandona ao jogo erótico, a recriação de uma ambiência que parece ser a própria vida incrustada no quadro, a volúpia de uma memória fecundada por prazeres intensos que ele quer tenham sido partilhados pôr a própria carne e alma daquela que habita a tela; a evocação de *A Vênus do espelho* por Dicke traz à ele esse sentimento “doloroso, apaixonado, cheio de punhais e algodões”, essa dor e delícia do amor físico sem pudor, despido de castidades pudibundas, arrebatado em sua alcova, requintado em sua nudez cinza pérola, matizado por “um desgosto manso, lerdo”. Vejamos a obra pelo romancista evocada:



A Vênus do espelho (1648 – 1650) – Óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm, The National Gallery, Londres (Grã-Bretanha)

Percebamos que a mitologia evocada pelo título do quadro de Diego Velázquez esvai-se em uma mera referência (apenas as asas do Cupido a caracterizam) e o que sobressai dessa divindade plasticamente retratada é sua humana carnalidade; como no trecho citado de Ricardo Guilherme, o que temos é a memória ainda morna, um “não-desgosto” da reminiscência em doce tortura amorosa.

O espelho ao centro do quadro age como a lembrança que perde a nitidez de seus contornos, a exatidão de suas formas, esboroando-se enquanto definição exata, deixando sobressair mais aos sentidos o que corpo trouxe de sensação física, posse concreta do outro que a passagem do tempo não consegue diluir.



Uma evocação que leva a outra e, para que deixemos clara a filiação estética de nosso autor ao movimento Barroco, o filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883 – 1955), citado textualmente no romance, “Lembras o título do livro de Ortega y Gasset?” (Dicke, 2006, p. 166) “(...) Ortega y Gasset parece dar a resposta pertinente no que diz respeito a Velázquez, quando diz que para não perder-se em imaginações faz prisioneira a mitologia, como se disséssemos numa jaula” (Hatzfeld, 1988, p. 245). Essa mitologia que é apenas assenhoreada pelo artista, para servir a materialidade de seres plenos em sua humanidade corporificada, respirando em fragmentos de memória como nesse espelho baço por um hálito morno na alcova mirífica da memória em “que o tempo não seja um círculo cujo extremos desafiam as leis”, acessando uma cena que a arte Barroca traduz e eterniza.

“Velázquez está tão fascinado por este formoso corpo representado “de costas” (...) que - como crêem certos historiadores da Arte – apagou o rosto no espelho para não desviar o olhar da forma císnea do plácido corpo que, apesar de sua pequena transformação idealística, por meio da sobriedade e da elegância, é muito superior aos modelos de Tiziano. E nem se menciona Rubens. No entanto, este corpo “não é de deusa, mas sim de mulher”. (Hatzfeld, 1988, p. 254)

É esse sentimento despertado por “Valencita González” no romance, espelho em que a memória olha para si mesma e reflete sobre a obra de arte que personifica o recordado, na qual Dicke se debruça para sua evocação do quadro de Diego Velázquez. Memória e espelho criam um jogo duplo que evocando a obra de arte cria outra obra, multiplicação de sentidos, sobreposição de imagens, como o espelho que no quadro nos devolve um rosto que não podemos ver, a memória de Dicke cria para quem o lê a legenda de sua própria lembrança.



Vol. 25, nº 02 (2023)

Para que nos aprofundemos mais nesse jogo de espelhos tão caro ao movimento Barroco, vejamos outra obra icônica do pintor espanhol que muito tem intrigado os pesquisadores sem que até hoje tenham chegado a um consenso sobre as possibilidades de interpretação do quadro, tão abertas são essas a exegeses múltiplas:



As meninas (A família de Felipe IV) 1656, Óleo sobre tela, 318 x 276, Museu do Prado, Madri (Espanha).



O que nos permite filiar com destemor essa percepção do Barroco em Dicke traduzir-se-á ao salientarmos que no romance *Deus de Caim*, todo um episódio do *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (1547 – 1616) é ali resenhado, exposto, analisado e comentado, sendo indubitáveis os paralelos que ligam esses Velázquez e Cervantes, esses dois dos mais brilhantes nomes do *Século de Ouro Espanhol*.

“(…) Don Quijote e Sancho se hospedam numa hospedaria e lá vem a conhecer Mestre Pedro que tem um teatro de fantoches. Convidado a assistir uma das peças de seu repertório, Don Quijote assente, se instala, e então, começa o espetáculo, que decorre no tempo dos ogros pançudos, lindas fadas, castelões, bruxos encantadores, castelões narigudos e cavaleiros andantes. Don Gaiteros, um mouro terrível, faz da formosa Melisendra sua prisioneira num castelo e sua ferocidade é uma ameaça constante à pobre moça. Em redor desse fato gira o roteiro da peça e movem-se os personagens. Mestre Pedro, naturalmente, acentua a crueldade dos captores para conseguir o almejado efeito dramático e suspense em torno dos personagens. Don Gaiteros com seu atrevimento e prepotência, mais e mais vai insopitavelmente enfurecendo e acendendo a cólera do Cavaleiro da Triste Figura, que bufa no seu lugar e vai imaginando o diabo do mouro inimigo renegado. A donzela Melisendra enternece e recorda o herói espectador a graça sem comparação de Dulcinéia del Toboso. De repente, chegam ao auge as provocações e Don Quijote não se domina mais e investe, de espada em punho contra os pobres marionetes, dando golpes à esquerda e à direita, reduzindo-os a frangalhos, sem dar ouvidos aos protestos de Mestre Pedro e Sancho Panza que lhe gritam tratar-se apenas de inofensivos bonecos” (Dicke, 2006, p. 193).

Essa sobreposição de imagens que o Barroco soube tão bem imprimir em suas criações é aqui exemplificada por Dicke nesse trecho em que pormenoriza a extravagante cena perpetrada por *Don Quijote* no teatro de bonecos. A inserção de uma cena dentro de outra cena, e o



desdobramento dessas, possui esse efeito de espelhos sobrepostos que multiplicam a sua própria imagem em um jogo desmedido de infinitos.

O quadro de Diego Velázquez é quase como a materialização plástica em óleo sobre tela dessa infinitude complexa em que estava mergulhado o movimento do Barroco histórico. A cena, na qual na verdade não vemos o que pintor está a criar enquanto olha diretamente para o espectador que confronta o quadro, coloca-nos sempre em um além onde outro espelho ao centro da obra, reflete espectadores que não somos nós. Esses olhares devolvidos do fundo do quadro não apenas nos fazem propriamente mergulhar na cena dentro da cena, mas criam esses jogo de infinitos desmedidos de espelhos quando sobrepostos.

Vejamos, à título de pormenorizar um pouco essas ligações, o que nos diz Helmut Hatzfeld em seu catedralesco *Estudos sobre o Barroco*:

“Velázquez e Cervantes, positivamente, transladam seu interesse pelos mistérios divinos para a psicologia humana. Não investigam sua própria alma como o faziam os místicos, para torná-la instrumento dócil de Deus; observam o enigma humano nos outros, por curiosidade. Quando a alma e corpo parecem estar em oposição inexplicável, fixam suas idéias e começam a pesá-las. Anões e loucos com corpos e gestos estranhos, mas com alma enigmática e refinada em contrastes com seus corpos – estes são os objetos que estudam nossos artistas” (Hatzfeld, 1988, p. 242).

Percebamos que quando esses artistas “(...) transladam seu interesse pelos mistérios divinos para a psicologia humana (...)” o que pode daí decorrer são esses assombrosos jogos enigmáticos em que somos arrastados como que involuntariamente para o centro de ações por eles criadas; ao invés de debruçarem-se como Santa Teresa de Ávila (1515 – 1582), citada



textualmente no romance “Necessitaria o talento de uma Teresa de Ávila para descrever o que me vai em borbotões pelo coração” (Dicke, 2006, p. 110); para as *Moradas interiores* ou o *Caminho da Perfeição*, somos atirados ao palco do espetáculo humano com toda a sorte de sua diversidade com “Anões e loucos com corpos e gestos estranhos”, pois o que interessa a tais criadores são os mistérios de questões apenas humanas.

O filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984), que diz ter partido da leitura do argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) para elaborar sua obra *As palavras e as coisas*, abre o livro com um capítulo em que se debruça em detalhada análise sobre o quadro conhecido como *Las Meninas*, é dele a seguinte reflexão: “Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito”. (Foucault, 1981, p. 21)

Essa espiralada voluta, centro irradiador onde uma percepção estética como um ponto pode se propagar em etéreos desdobramentos de possibilidades interpretativas, criando ao redor de sua imagem uma arquitetura que desdobra-se sobre si mesma sem esgotar-se dentro de um espaço que não se define mas sim evola-se, essa percepção de infinitude, própria e cara ao movimento estético Barroco, pode ser tangenciada com um breve contexto histórico em diálogo agora também com a filosofia e a ciência. O astrônomo Nicolau Copérnico (1473-1543) e depois dele Galileu Galilei (1564-1642), contrariando a visão antropocêntrica dominante durante o Renascimento, provam que a terra não é o centro do universo e essa descoberta molda e orienta os intelectuais da época para, nas palavras de outro filósofo francês, Blaise Pascal (1623-1662), sondar a “imensidão



dos espaços que ignoro e que me ignoram” (Pascal, 2000, p.25). Foucault percebe na obra de Velázquez esse desdobramento do olhar ao infinito, este convite a percepção do além, esse jogo de espelhos sobrepostos que multiplicam e arrastam a visão para essa “imensidão dos espaços”.

Reiteradamente citado por Ricardo Guilherme Dicke no romance como podemos ver em: “Os abismos de Pascal não são nada, é a música da alma em sua solidão de átomo solitário” (Dicke, 2006, p. 207) e ainda “As profundidades desses espaços infinitos me desesperam, o mesmo que a Pascal” (Dicke, 2006, p. 247) o filósofo serve ao romancista, que em realidade possuía bacharelado e mestrado em filosofia, como ponto de reflexão e aprofundamento de questões tangenciadas por pintores, poetas e prosadores citados dentro do romance.

Dicke elabora em sua prosa essa mesma percepção do infinito, o caudal de seu fluxo de consciência, onde empresta as suas personagens a erudição que lhe é própria, transmite essa espiral catedralesca, onde o significado das coisas não se esgota com a visão delas, mas desdobra-se em possibilidades outras de sentido, levando-nos ao que chamaremos de uma Vertigem da Erudição, onde esse movimento reflete a própria estética que o autor elabora como nesse trecho de seu primeiro romance:

Com o tempo foi englobando todo o universo barroco - Telemann, Bach e Stoezel, Lulli, Rameau, Cherubini e Leclerc, Haendel e Purcell, Corelli, Locateli, Tartini, Manfredini, Vivaldi, Marcello e Albinomi, Mozart e Haydn. (...) Como os barrocos não haverá músicos jamais. Outra espécie de música representam outras coisas. O barroco representa um todo harmônico conquistado ao que tem de mais doçura nos tempos do mundo. Perderam-se no infinito do tempo os seus autores. (Dicke, 2006, p.182)



Percebemos que a temática e o movimento fundem-se, como se em uma sinfonia o autor orquestrasse sua prosódia barroca, trazendo para a pauta de sua prosa suas preocupações e filiações estéticas, comentando-as como um crítico que medita sobre obras de arte dentro da própria obra de arte que elabora. Movimento pendular que a mesma época da criação de seu romance, era exercido por outros autores aqui em nossa América Latina e Caribe, em especial dois cubanos, Lezama Lima (1910-1976) e Alejo Carpentier (1904-1980). O que prova que o romancista Mato-grossense estava em perfeita sintonia com os melhores prosadores de sua época, atento as reivindicações que criariam obras complexas como exemplos de latinidade e erudição, como os ensaios de Lezama em “A Expressão Americana”, de 1988 ou o romance de Alejo “Concerto Barroco”, de 1985.

Percebemos através dessas aproximações entre o barroco histórico e o produzido por nosso autor, dois conceitos fundamentais que trataremos como exemplos característicos que ligam as produções dentro desse espaço de tempo: o Cultismo ou Culteranismo e o Conceptismo.

O Cultismo, que também é conhecido como Eufuísmo (derivado de Euphes, de John Lily) é um estilo amaneirado, obscuro, de uma linguagem erudita e rebuscada, assim conhecido na Inglaterra, em fins do século XVI, que corresponde ao gongorismo, que dominou em Portugal e Espanha, ao marinismo, que dominou na Itália, e ao preciosismo, que dominou em França. Mudando de nome de com acordo com o poeta que o exercia em cada país. Já o Conceptismo caracteriza-se por uma exploração esmerada da linguagem em seu nível semântico, criando desdobramentos imagéticos em jogos de criação artística com as palavras.



Os desdobramentos desse processo criativo podem ser explicados nas palavras da professora Irlemar Chiampi com sua percepção do pensamento dos dois cubanos por nós citados:

Isto ajuda a explicar, talvez, porque Carpentier fala de uma retomada do barroco como estilo pelo escritor latino-americano, como tarefa consciente para representar “nossas essências”, enquanto Lezama converte o barroco numa “forma em devir”, um paradigma contínuo, desde *los Orígenes* no século XVII até a atualidade.

Em uma conferência de 1975, Carpentier anotou enfaticamente que é “erro fundamental” considerar o barroco como “uma criação do século XVII”, ou um “estilo histórico”; seu propósito era definir essa estética como “uma constante humana”, ou uma espécie de pulsão criadora, que *volta ciclicamente* através de toda a história da humanidade. (Chiampi, 1998, p. 11)

Sendo o Barroco a primeira arte com que o colonizado tem contato e tornando-se essa estética influenciada por terem os europeus se defrontado com a exuberância da fauna e flora do Novo Mundo, essa criação artística voltada para o infinito e a teatralidade, o monumental e o contraditório, sua exuberante riqueza vocabular, seus malabarismos verbais são os meios mais apropriados para que o ser latino, contraditório por excelência, pois não sendo metrópole é obrigado a haurir o vasto repertório trazido por esta para conseguir expressar-se e fazer-se entendido, mesmo mesclando a isso suas origens e complexidades atávicas, pensamos ser o Barroco, que contem em si *o horror vacui* (horror ao vácuo) e seu *memento mori* (Lembra-te de que vais morrer), a estética elaborada por Ricardo Guilherme Dicke em sua prosa arrebatadora e vertiginosa.



Referências

CARPENTIER, Alejo. **Concerto barroco**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet e Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre a literatura latino-americana**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.

CHRISTA, Pöppelmann. **Dicionário de máximas e expressões em latim**. Tradução e adaptação: Ciro Mioranza. Editora Escala, São Paulo, 2010.

DANTE, Tringali. **Escolas literárias**. Musa editora, São Paulo, 2002.

DICKE, Ricardo Guilherme. **Deus de Caim**. A fábrica, Cuiabá, Mato Grosso, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução feita a partir da 3ª ed. Aumentada da versão espanhola de Ângela Figuera. São Paulo: Perspectiva, 1988. [Coleção Stylus: 8]

LIMA, José Lezama. **A expressão americana**. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

TERESA, Santa. **Coleção Gigantes da Literatura Universal**. Versão portuguesa de João Maia. Portugal: Editora Verbo, 1972.

VELÁZQUEZ, Diego. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: 7**, Tradução: Martín Ernesto Russo, Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007.