

Linguística e comunicação. trad.
2.

José Francisco Megías. Madrid:

is. Trad. Pedro Tamen. Lisboa:

A, Mario (ed.). *Pájaro relojero*;

Madrid: Machado libros, 2011.

esía. Madrid, n. 1, out. 1935.

ditora Austral, 1961.

axia Gutenberg, 1999a. vol. III.

axia Gutenberg, 1999b. vol. II.

berg; Círculo de lectores. vol. I.

2002.

do Ivo. Rio de Janeiro: Livraria

res do mal. Trad. Júlío Castañon

s Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Trampa; Intervenciones, 2022.

t. Barcelona: Seix Barral, 1959

67].

agem. Trad. Julio Castañon

ro, Pablo Neruda. Santiago:

Poéticas neobarrocas

Pablo Gasparini

Antes do neobarroco, o “barroco”: celebrações, americanizações, maravilhamentos... sequestros

Em 1957, Lezama Lima ministra cinco palestras no Centro de Altos Estudios do Instituto Nacional de Cultura de La Habana. Sob o título de *La expresión americana*, as palestras seriam recolhidas nesse mesmo ano pela editora do Instituto. Talvez, para pensar de forma ampla o contexto desses ensaios de Lezama sobre a identidade cultural continental, baste dizer que, em 1950, Octavio Paz publica o seu celebre *El laberinto de la soledad*, e, em 1959, Antonio Candido, a sua *Formação da literatura brasileira*. Contudo, diferentemente das propostas desses estudos, as reflexões de Lezama não estão limitadas ao âmbito nacional (já sob os embates da ditadura de Fulgencio Batista, na Cuba daquele momento), nem se enunciam a partir de uma historiografia sistemática. *La expresión americana* percorre a história cultural do continente a partir dos tipos de imaginação e força poética produzidos no espaço americano, e fundamenta sua lógica na compreensão da poesia como uma forma de conhecimento, tal como, segundo Irlemar Chiampi (1993), já fora postulado pelo autor cubano em alguns ensaios reunidos em *Analecta del reloj* (1953), como “Del aprovechamiento poético” (1938) e “Conocimiento de salvación” (1939). Nesse entendimento da cultura americana a partir de sua poética pessoal, Lezama revalorizará o passado barroco em um gesto que Chiampi (2000) considera não só compatível com o de uma ampla série de acadêmicos e pesquisadores contemporâneos ao cubano (Irving Leonard, Jose Moreno Villa, Alfonso Mendez Plancarte, Pal Kelemen, Marino Picon Salas, etc.), mas também como o fundamento de uma sem igual tese americanista. Por ela, Lezama “quiere revelar un contenido opuesto al barroco escoliasta,

instrumentalizado para fines de propaganda y persuasión de la dogmática católica, de acuerdo con el estatuto de la *ecclesia militans* de los jesuítas” (CHIAMPI, 2000, p. 24). Trata-se de uma vigorosa ressignificação culturalista do barroco, que envolve uma série de operações e ponderações que pautarão de diversas maneiras a releitura do barroco no século XX latino-americano.

Em “La curiosidad barroca”, segundo capítulo de *La expresión americana*, Lezama sustenta que o barroco europeu se caracterizaria pela “acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo” (LEZAMA, 1993, p. 79), limitando-se a ser (o cubano toma aqui emprestadas as palavras do historiador alemão Wilhelm Worringer) um mero “gótico degenerado” (LEZAMA, 1993, p. 79). O barroco americano, pelo contrário, seria uma arte exuberante e proteica descrita no ensaio através de três grandes forças: “Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario” (LEZAMA, 1993, p. 80).

Para compreender essas asserções feitas através de conceitos que não se explicitam totalmente (“tensão”, “plutonismo”, etc.), devemos lembrar que *La expresión americana* está assentado sobre uma profusa lógica poética que trabalha argumentativamente o acervo de imagens e de figurações do cubano, e que será precisamente esta lógica poética que fará possível a postulação do barroco americano como “un arte de la contraconquista” (LEZAMA, 1993, p. 80) – formulação que buscaria adaptar, como assegura o próprio Lezama, a tese do historiador de arte alemão Werner Weisbach em *El barroco: arte de la contrarreforma* de 1921.

Para ilustrar a “tensión”, Lezama nos convida a olhar “el interior de una iglesia de Juli, o una de las portadas de la catedral de Puno” (LEZAMA, 1993, p.82) e observa que essa característica advém, nesse caso, de “un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo” (LEZAMA, 1993, p. 83). Essas matérias que ainda não se homogeneízam em um sentido determinado são também figuradas como uma sorte de avérnica e ardente força ctônica (o “plutonismo”) que “quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfosados hacia su final” (LEZAMA, 1993, p. 83). Mais adiante o barroco americano será figurado como um “horno transmutativo de la asimilación” (LEZAMA, 1993, p. 83), sintagma que deixa entreouvir no termo “transmutación” a voz do antropólogo cubano Fernando Ortiz.

Em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), um estudo antropológico influenciado pela leitura de Bronislaw Malinowski e Franz Boas, Ortiz rompe com suas juvenis teses lombrosianas (implícitas em seu texto inicial, *Los negros brujos*, de 1906), e cunha o conceito de transculturação que tantas ressonâncias teóricas terá na futura crítica cultural latino-americana. Na explicação desse neologismo, o antropólogo cubano esclarece que “Hemos escogido el vocablo transculturación para

expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas **transmutaciones** de culturas que aquí se verifican” (ORTIZ, 1983, p. 86, grifo nosso).

Essa dimensão culturalista atribuída ao barroco no ensaio de Lezama nos aponta que ele não é entendido aqui como um mero momento da história da arte. Mais do que isso, trata-se de uma forma de fruição, um anseio de saber (a “curiosidade”) que, personificada na imagem do “senhor barroco”, pode reaparecer de forma trans-histórica em outros momentos. Por isso Lezama não limita os exemplos, ao menos no caso das letras, ao século XVII. Desse século, encontramos, decerto, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, gozoso sobrinho mexicano do celebre “Don Luis (...) que no tiene donde encajarse” (LEZAMA, 1993, p. 90), Sor Juana Inés de la Cruz, de cujo principal poema, o “Primero Sueño”, é dito que seria animado pelo “afán faustico de que el conocimiento sea una realidad” (LEZAMA, 1993, p. 97), e Don Hernando Domínguez Camargo. A esse último, um poeta bogotano mais lateral e nada canônico, segundo as eruditas notas de Irlemar Chiampi para a edição de *La expresión americana* de Fondo de Cultura, Lezama teria conhecido através da *Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego (referência que, de alguma maneira, liga a ressignificação lezamiana do barroco ao resgate de Luis de Góngora pela chamada Geração de 27 na Espanha).

Para além dessas figuras seiscentistas, aparecem outras dadas – ainda que pertençam ao século XX – a um igual “afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo” (LEZAMA, 1993, p. 91). Desse modo, na hora de montar uma sorte de coletânea poética de significativa tópica gastronômica, “La curiosidad barroca” cita versos do argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), do mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), e até do cubano, contemporâneo de Lezama, Cintio Vitier (1921-2009). Por outro lado, Lezama não tem nenhum receio em incorporar nessa gastronômica antologia que reúne exemplos do americano gosto por assimilar, “disfrutar y saborear” (LEZAMA, 1993, p. 82), alguns versos dos espanhóis Lope de Vega, Don Luis de Góngora e do Fray Plácido de Aguilar (outro nome lateral que também teria sido conhecido graças à *Antología poética* de Gerardo Diego).

Subvertendo toda historiografia positivista e tradicional, as ressonâncias do barroco americano atravessam tempos e territórios, potenciando, assim, a capacidade do ensaio de dialogar com textos espacial e/ou temporalmente distantes. Isso é especialmente significativo no caso do “Primero Sueño”, de Sor Juana, cujo tratamento do tema onírico é comparado ao que faz Rainer Maria Rilke (1875-1926) em seus *Sonetos a Orfeo* (1923), ou ainda ao trabalho de Paul Valéry (1871-1945) em uma série de obras em torno da figura de Narciso (em um gesto similar, Octavio Paz em seu medular *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, fará conversar Sor Juana com Stéphane Mallarmé). Nesse movimento de projeções transterritoriais e transtemporais, Lezama chega a reunir “Primero Sueño” com o poema “Muerte sin fin”, do poeta

mexicano José Gorostiza (1901-1973). Trata-se de uma aproximação crucial, já que podemos pensar que é a partir dessa leitura conjunta de Sor Juana e Gorostiza que o ensaio modula o que poderíamos esperar daquela tão vigorosa concepção do barroco americano como uma arte da contraconquista.

De fato, Lezama atribui a ambos os poemas aquilo que o tradutor e hispanista alemão Karl Vossler observa e conclui sobre o “Primeiro Sueño”: o seu “diletantismo intuitivo” (LEZAMA, 1993, p. 98), um elemento importante na linha argumentativa que rege os momentos finais de “La curiosidad barroca”. Decerto, ainda que o cubano concorde com Vossler nesse aspecto “diletante”, essa ponderação parece ser reconhecida só para ressaltar ainda mais a grandeza de ambos os poemas, pois sua dimensão “sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poéticas de más complicados y resueltos concéntricos” (LEZAMA, 1993, p. 98). Trata-se da primeira vez no ensaio em que é estabelecida uma gradação ou hierarquia cultural em razão de seu teor ou espessura temporal.

Descobrimos aqui que, a partir da constatação de certa assimetria cultural, “a contraconquista” é antes um “pacto de igualdad” (LEZAMA, 1993, p.104), aquele que, segundo o ensaio, e dentre outros exemplos, pretendia o índio Kondori ao talhar e inserir os símbolos incaicos do sol e da lua nos templos dos jesuítas. A “contraconquista” do barroco americano consistiria, portanto, em receber “una gran tradición” (LEZAMA, 1993, p. 105) e fazê-la ainda maior através da inserção dos “símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos” (LEZAMA, 1993, p. 104). Enunciada de forma menos metaforizada e talvez mais lexicalmente antropológica, fazer a “**síntesis** del español y del indio” (LEZAMA, 1993, p. 105, negrito nosso), aquela raiz que junto com a união “de lo hispánico con las culturas africanas” (LEZAMA, 1993, p. 105-106), figurada pelo Aleijadinho, pois Lezama considera “lo lusitano formando parte de lo hispánico” (LEZAMA, 1993, p. 106), estaria na base do barroco americano.

João Hansen em seu artigo “Barroco, neobarroco e outras ruínas” (2008) entende criticamente esta primorosa operatória de ressignificação cultural do barroco como um uso programático do termo barroco “para conceituar uma cultura *criolla* miscigenada” (HANSEN, 2008, p. 174). Segundo Hansen, essa leitura culturalista, típica do século XX, pouco teria a ver com o que uma crítica documental e arqueológica como a que ele propõe teria a dizer sobre as letras do século XVII, já que, em rigor, “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo” (HANSEN, 2008, p. 170). Contrariamente àquela categoria cunhada centralmente pelo historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin em seu medular *Renacimiento y Barroco* (1888), uma análise das artes e, particularmente, das letras do século XVII a partir de sua normatividade e legibilidade específicas, concluindo que:

As artes do século XVII conhecidas por “barrocas”, “informais” e “irracionais” não são “irracionais”, “informais” e “barrocas”. Elas são versões neo-escolásticas do Livro III da Retórica e das novas conceituações de “dialética” e “retórica” feitas no século XVI, em Roma, em Florença, na França, em Castela, quando se atribuiu a tarefa de definição e contra-definição das tópicos até então exclusivas da retórica, modificando-se esta como doutrina renovada da elocução ou do ornato dos temas e subtemas obtidos pela análise dialética das matérias. (HANSEN, 2008, p. 178).

A perspectiva documental-arqueológica trabalharia, dessa maneira, desmontando a “categoria neokantiana apriorística” (HANSEN, 2008, p. 170) de barroco proposta por Wölfflin, e de releituras posteriores como a do crítico de arte catalã Eugénio d’Ors, quem, segundo o mesmo Hansen, desmaterializaria “de vez a generalidade dedutiva do esquema” afirmando que “O Barroco” seria uma “Constante Universal do Espírito Humano” (HANSEN, 2008, p. 172).

À luz da crítica documental que tenta compreender, como faz o trabalho de João Hansen, os textos a partir de sua própria legibilidade histórica resulta evidente que a leitura poética do barroco por Lezama é uma radical intervenção cultural, definitiva no que diz respeito ao entendimento que o século XX hispano-americano faz das letras e das artes do século XVII. Defino inicialmente essa temporalidade e territorialidade como “o século XX hispano-americano”, porque resulta significativo que na mesma década que Lezama cria essa poderosa máquina de ressignificação identitária e culturalista do barroco, António Cândido em seu já mencionado *Formação da literatura brasileira* (1959) prescinda de considerar o barroco brasileiro como um dos “momentos decisivos” da formação da literatura de seu país. Deveremos esperar até os anos 1980 para que o poeta Haroldo de Campos (que nos desenvolvimentistas anos 1950 está em plena operatória concretista) critique ruidosamente em seu *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989) essa exclusão ou “sequestro”, e isto, em grande medida, graças a sua recuperação de Lezama (evidente, por exemplo, em seu ensaio/resenha “Lezama e a plenitude pelo excesso”, de 1988).

Com certeza, a ressignificação do barroco por Lezama, a sua compreensão culturalista do barroco americano, é argumentada, como vimos, a partir de um ensaio articulado poeticamente. Trata-se de uma grande operatória de intervenção cultural realizada a partir da poesia, e talvez em razão dessa preeminência da poesia por sobre a voz intrinsecamente teórica ou historicista, é que tanto Chiampi (2000) quanto Claudio Daniel (2004) antecipem a reaparição do barroco nas letras do século XX latino-americano à década de 1930. É nessa década que Lezama publica o seu celebre “Muerte de Narciso” (1937), cujos versos, de fato, poderiam ser descritos a partir das lógicas da “substituição” e da “proliferação”, que Severo Sarduy atribuirá, como em seguida veremos, ao neobarroco, em seus textos teóricos dos anos 1970; versos que,

como os abaixo citados, fazem da fluidez e dos encaracolados percalços de sua (aqui tematizada) sonoridade a razão de seus matizados e “tornasolados” sentidos:

Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,
esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden
al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,
busca en lo rubio espejo de muerte, concha de sonido.

(LEZAMA, 1985, p. 18).

Esses prístinos brilhos na década de 1930 daquilo que mais tarde será chamado de “neobarroco”, nos dizem, mais uma vez, que as práticas antecipam as teorizações.

Rastreado a estreia do termo “neobarroco”, Daniel (2004) afirma que “o termo surgiu pela primeira vez, no âmbito iberoamericano, em artigo de Severo Sarduy, publicado em 1972, quase meio século após a célebre conferência de Lorca, ponto de partida para a revalorização de Góngora” (DANIEL, 2004, p. 18). Segundo Daniel, então, há um fio que liga a formalização do neobarroco com a celebração gongorina dos espanhóis da chamada “Geração de 27”. Lembremos, nesse sentido, que em 1936 ocorre a tão decisiva visita de Juan Ramón Jiménez a Cuba, uma figura transcendental que, mesmo sem ter integrado a “Geração de 27”, levou à ilha a novidade da recuperação de Góngora promovida por Luis Cernuda, Lorca, Rafael Alberti e Gerardo Diego – cuja *Antología poética en honor de Góngora* foi determinante, como já vimos, de alguns dos nomes “barrocos” convocados por Lezama em seu ensaio. É nesse percurso da revalorização de certa zona escurecida das letras do século XVII que o Lezama dos anos 1930 ocupa um papel-chave.

Essa inquietação da escrita poética por aquilo que seria entendido como uma recuperação da tradição barroca não se dá em um vazio histórico. Ela desabrocha em um momento em que os discursos sobre a conformação cultural das jovens repúblicas hispano-americanas tentam dar conta, se apropriar, da até esse momento invisibilizada heterogeneidade cultural dessas sociedades. A costura da poética barroca com teses culturalistas que entendem essa heterogeneidade como síntese, transmutação, ou procura de uma identidade complexa e múltipla, é paralela, aliás, à empatia primitivista das vanguardas europeias.

Apenas um pouco antes dessas conferências lezamianas dos anos 1950, em 1948, Alejo Carpentier publica, no jornal *El Nacional* de Caracas, “Lo real maravilloso de América”, ensaio que, em 1949, será incorporado como prefácio a seu romance *El reino de este mundo*. Trata-se de um texto que Mariano Siskind (2016), no momento de traçar o percurso histórico do chamado “realismo mágico”, relaciona com a “dimensión etnográfica y primitivista de las prácticas artísticas de muchos surrealistas” (SISKIND,

2016, p. 111). O surrealismo será precisamente o âmbito que, graças à fundamental intervenção do poeta francês Robert Desnos, recebe o jovem Carpentier durante o seu exílio em Paris de 1928. Seu romance *Ecué-Yamba-Ó!* (1933), que o cubano teria começado a escrever durante a sua prisão em La Habana (acusado de professar ideias comunistas), se apropria da cultura afro-cubana para destoar da história nacional oficial de seu país, contada, até esse momento, só a partir do lado branco, urbano e “criollo”.

Segundo Siskind, interessado em rastrear os indícios fundantes de certa concepção da formação cultural latino-americana como um processo único e excepcional, o romance *Ecué-Yamba-Ó!* ecoaria tanto o primitivismo das vanguardas europeias quanto a ressignificação dos velhos discursos nacionais. Esse gesto, aliás, não seria um gesto isolado.

Só para ilustrar a maneira em que Paris intervém na construção da singularidade cultural latino-americana, poderíamos lembrar a tradução que o guatemalteco Miguel Ángel Asturias (como Carpentier, radicado na capital francesa) fará do *Popol Vuh* em 1927. Trata-se de uma tradução realizada quando Asturias era ainda aluno da Escola de Altos Estudos de Paris sob a supervisão de Georges Raynaud, o grande tradutor do texto quiche para a língua francesa. A essa tradução seguirá, em 1930, o seu célebre *Leyendas de Guatemala*, segundo Siskind – que se apoia em Yepes-Boscán (1992) –, “una reinvencción de la civilización maya y de los elementos míticos presentes en su cultura, que reelabora la lengua y cultura heredadas a partir de protocolos estéticos vanguardistas” (YEPES-BOSCÁN, 1992, p. 107). Sem esquecer do venezuelano Arturo Uslar Pietri, que escreve na capital francesa seu *Las lanzas coloradas* (1931), Siskind reconhece nessa Paris dos anos 1920 e 1930 os alicerces da postulação de certa particularidade maravilhosa da América Latina. Trata-se de uma tese que recém será enunciada como “realismo mágico” em 1948 por Uslar Pietri em *Letras y hombres de Venezuela*, e isto graças a uma velha conceptualização do crítico de arte alemão Franz Roh para uma exposição de pintores neo-expressionistas de 1925.

A proposição de América Latina como território natural de uma “realidade maravilhosa” enunciada no pioneiro ensaio de Carpentier de 1948 será, como sabemos, fundamental para a forma em que o cubano compreenderá sua própria obra, e voltará a aparecer, dentre outros textos, em “Lo barroco y lo real maravilloso”, uma palestra que o escritor cubano oferece no Ateneo de Caracas em 1975. Vale a pena lembrar que esse ano é o mesmo da publicação de *La cultura del Barroco*, de José Antonio Maravall, um estudo que, segundo Edgardo Dobry, enxerga no barroco “menos un estilo artístico o poético que un estado de la cultura” (DOBRY, 2009, p. 5).

“Lo barroco y lo real maravilloso” pode ser lido como uma deriva do precursor “Lo real maravilloso de América” (especialmente de sua ampliação e reescrita de 1964, publicada no livro *Tientos y diferencias* sob o título de “De lo real maravilloso

americano”). De fato, em “Lo barroco y lo real maravilloso”, o barroco entendido, à maneira de Eugenio d’Ors, como uma constante do espírito humano (aquela capacidade trans-histórica que Lezama, desde a sua própria poética, já tinha colocado) acaba aliado ao maravilhoso (no seu sentido surrealista de acesso a uma realidade outra), para finalmente ser postulado como traço diferencial de uma América Latina *per se* “maravilhosa” em razão da sua hibridação e heterogeneidade cultural.

Carpentier, nesse ensaio, sublinha a condição temporal e espacialmente múltipla do barroco. São citados, por caso, diversos exemplos daquilo que Carpentier entende por arquitetura barroca: uma série de edificações que vão do altar do deambulatório da Catedral de Toledo até as “cúpulas periformes” (CARPENTIER, 1987, p. 107) da Catedral de São Basílio de Moscú, ou da Ponte Carlos de Praga até o templo de Mita perto de Oaxaca em México. Em todas essas materialidades, o escritor cubano encontraria:

el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central –no siempre manifiesto o aparente– (en la *Santa Teresa* de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera. Es decir es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes. (CARPENTIER, 1987, p. 106-107).

De igual modo, o barroco na literatura incluiria “toda la literatura hindu (...), toda la literatura irania” (CARPENTIER, 1987, p. 108), as cosmogonias americanas, o *Popol Vuh*, os livros de *Chilam Balam*, e também as “desmesuras” de Rabelais em seu *Gargantua e Pantagruel*, o *Orlando Furioso* de Ariosto, algumas peças de Shakespeare, os românticos, o “modernismo” hispano-americano (que será recorrentemente apropriado pelos neobarrocos), e até Proust, quem nos daria:

uno de los momentos de la prosa barroca universal, prosa en la cual –y esto lo observa d’Ors– se intercalan unos “entre paréntesis” que son otras tantas células proliferantes, frases metidas en la frase, que tienen una vida propia y que a veces enlazan con otros “entre paréntesis” que son otros elementos proliferantes. (CARPENTIER, 1987, p. 110).

Esse “estilo” (como Carpentier chama o barroco de forma recorrente no ensaio) caracterizado pelo horror ao vazio, pela proliferação e expansão, seria, aliás, inerente a América Latina, já que aquilo que o escritor cubano vislumbra como a sempre “maravilhosa” realidade histórica e cultural latino-americana, o maravilhoso como

“estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latino-americano” (CARPENTIER, 1987, p.115), encontraria na proliferação do barroco a melhor forma de manifestação. O maravilhoso na América Latina não é, dessa maneira, “lo maravilloso fabricado premeditadamente” (CARPENTIER, 1987, p.115) do surrealismo, mas a própria (mágica) realidade.

Vemos aqui, novamente, não só a adscrição do barroco a uma tese cultural – “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (CARPENTIER, 1987, p. 112) –, algo que no caso de Carpentier vem a justificar suas próprias teses sobre o “real maravilhoso”, mas também aquela convicção de América como espaço que potencializa o barroco europeu:

Ni el románico ni el gótico entraron en América. Lo que sí entró fue el plateresco; el plateresco, que es una forma del barroco, acaso con más atmósfera, con más aire, diríamos, que el barroco de Churriguera. ¡Ah!, pero llega el plateresco español en las naves de la conquista ¿y qué encuentra el alarife que conoce los secretos del plateresco español? Una mano de obra india que de por sí, con su espíritu barroco, añade al barroquismo de sus materiales, el barroquismo de su invención, el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales del nuevo mundo, al plateresco español y de esa manera se llega a lo apoteósico del barroco arquitectónico que es el barroco americano (...). (CARPENTIER, 1987, p. 112).

A anamorfose do conceito em imagem que sustentava a “agudeza” das letras do século XVII, a lógica retórica que sujeitava as letras ao serviço de deus e do rei, e a dramatização dos conceitos em matéria plástica nas artes desse século nomeado *a posteriori* como “barroco”, são lidas – e transformadas –, no século XX latino-americano, em uma tese culturalista; uma tese que, potencializada pelo primitivismo europeu vanguardista e pela inserção simbólica do “outro” indígena ou negro em certos discursos sobre as conformações nacionais, faz do barroco a expressão da miscinegação e da heterogeneidade cultural latino-americana. Uma devoração do século XVII pelo século XX – uma devoração literária da retórica – sem a qual não é possível entender a emergência e potência daquilo que será chamado, no fim das contas, de “neobarroco”.

Do Caribe para o continente: poéticas neo/trans/barro(s)cas

Cunhado de forma algo lateral por Haroldo de Campos em um ensaio de 1955 intitulado “A obra de arte aberta” (um texto que antecipa, de certa maneira, o célebre *Obra aberta*, de Humberto Eco de 1962), o termo “neobarroco” se insere na discussão sobre o papel que cumpririam Stéphane Mallarmé, James Joyce, E. E. Cummings e Ezra Pound na literatura contemporânea e, especialmente, no grupo concretista

paulistano. A “concepção da estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano” (CAMPOS, 2006, p. 30), “o espaço-tempo ou contenção do todo na parte” (CAMPOS, 2006, p. 31) de Joyce, a orientação “para uma forma poética aberta” (CAMPOS, 2006, p. 31) que supõe a ênfase na letra ou mesmo na sílaba dos poemas de Cummings, e o “método ideográfico” dos *Cantos* de Pound que “permitem uma perpétua interação dos blocos de ideias que se criticam reciprocamente” (CAMPOS, 2006, p. 33), são colocados no ensaio de Haroldo como os “eixos radiais” que desafiam a linearidade das obras que, na categorização do compositor francês Pierre Boulez, teriam uma organização de “tipo diamante”. Diferentemente dessa organização, a obra de arte aberta responderia a um “barroco moderno” que Haroldo batiza de neobarroco:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, de “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”.

Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.

(CAMPOS, 2006, p. 33).

É claro que, tanto os autores (que Haroldo considerará o “paideuma” da poesia concreta), como os traços que o poeta paulistano enfatiza de suas obras, estão longe tanto da ressignificação do barroco por Lezama como, de forma talvez mais relativa, das proposições que Severo Sarduy fará nos anos 1970 ao cunhar a sua própria formulação do “neobarroco”. Contudo, não deixa de ser uma primeira emergência do termo, que será fortemente repensado pelo próprio Haroldo uma vez passada aquela que Souza (p. 2017, p. 88) chama de “fase ortodoxa da poesia concreta” entre 1956 e 1960.

De fato, o retorno da reflexão haroldiana sobre o barroco virá em 1971 com o ensaio “Uma arquitetura do barroco”, em que a noção de “currículo” e de “textura” convocará nomes que transcendem para atrás e para adiante o século XVII (o ensaio traz trechos do grego Lícofron do século III a.C., do chinês Li Shang-Yin do século IX, do francês Mallarmé, dos brasileiros Sousândrade e Decio Pignatari, para além de Lezama Lima e de Luis de Góngora, o único autor do XVII). Segundo Souza (2017), esse encontro de uma “arquitextura” do barroco ao longo do tempo antecipa a concepção do “transbarroco”, tal como aparecerá enunciada em 1994 em “Quatour para Sor Juana” (texto datado em 1989 e publicado em 1994), e será desenvolvida em “Barroco, Neobarroco, Transbarroco” (2004), em que o termo transbarroco “nomearia a presença constante das características barrocas para além de seu advento

historicamente marcado sobretudo nos séculos XVI e XVII; e para além de seu polémico ressurgimento no século XX” (SOUZA, 2017, p. 129).

Gonzalo Aguilar (2003) propõe entender esses desenvolvimentos teóricos de Haroldo de Campos sob a rubrica de “transpoética”, entendendo como tal “la aplicación de formas propias del discurso poético (...) a otros terrenos (crítica literaria, pensamiento filosófico, escritura religiosa) en los que actúa con un carácter transversal, disruptivo y revelador” (AGUILAR, 2003, p. 349). Trata-se de uma proposição instigante que nos faz pensar, claro, em como a própria escrita do poema “Galáxias” (que se dá entre 1963 e 1976) constitui o *background* das teorizações haroldianas. Outra vez, como no caso de Lezama, seria a poesia, ou mais propriamente o pensamento poético, o que determina a reflexão sobre o barroco na modernidade. Segundo Aguilar “La recuperación del barroco no es historicista ni estilística sino que actúa por el uso del ‘pli selon pli’ mallarmeano en las estructuras abiertas de Galáxias” (AGUILAR, 2003, p. 356). E, de fato, o poema, desde a sua própria abertura, se desenvolve no movimento de vaivém de suas dobras:

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é (...).

(CAMPOS, 2004, s.p.).

Esse (mântrico) desdobramento do signo que permite “la persistencia de la brevedad en el poema largo” (AGUILAR, 2003, p. 356) – pois conseguiria conjugar sequência e sucessividade com repetição e recursividade – pareceria resolver a inquietação de Haroldo sobre a prosa poética. Não só antecipa na prática as reflexões de Gilles Deleuze (1988) em *Le pli. Leibniz et le baroque* (estudo que propõe uma leitura barroca de Mallarmé a partir de composição “Pli selon pli”, do músico Pierre Boulez, aquele que Haroldo citava já nos anos 1950), mas também, segundo Aguilar, induziria o poeta paulistano a “su viaje hacia su propio pasado, es decir, a la escritura barroca de sus primeros poemas” (AGUILAR, 2003, p. 356). Dessa forma, não surpreende que José Kozer (um dos grandes nomes do neobarroco e coorganizador junto com Roberto Echavarren e Jacobo Sefamí do importantíssimo *Medusario. Muestra de poesía latino-americana*, de 1996) afirme, em referência ao neobarroco, que “Seus pais fundadores latino-americanos são o cubano José Lezama Lima e o poeta brasileiro recentemente falecido Haroldo de Campos” (KOZER, 2004, p. 24-25).

Em 1972, o escritor cubano Severo Sarduy publica “El barroco y el neobarroco” em uma memorável coletânea de estudos sobre a literatura latino-americana: *América Latina en su literatura*, livro editado pela Unesco e organizado pelo poeta argentino César Fernández Moreno. O ensaio de Sarduy aparece quando o autor já faz 12 anos que mora em Paris e modula em torno do conceito de neobarroco sua leitura prévia de Góngora, formulada em “Sur Góngora. La métaphore au carré”, texto que publica na revista *Tel Quel* (n. 25, 1966) e que será incluído no seu livro *Escritos sobre un cuerpo* (1969). Como sabemos, Sarduy teve uma interlocução produtiva com o grupo intelectual reunido em torno dessa insigne publicação. Talvez uma prova da sólida integração do cubano nesse meio seja o fato do próprio Roland Barthes resenhar, em 1967, seu romance *De donde son los cantantes* (*Écrit en dansant*. Traduit par E. Cabillon, Seuil: Paris, 1967). A resenha, publicada no número 28 de *La Quinzaine littéraire* (“La face baroque”), é significativa, aliás, para esclarecer por onde passava, naquele momento, a compreensão francesa do “baroque”: a leitura, em chave barroca, de Stéphane Mallarmé – “Il y a fallu attendre Mallarmé pour que notre littérature conçoive un signifiant libre” (BARTHES, 1967, p. 13) – algo que o já mencionado livro de Deleuze, *Le pli*, evidenciaria nos anos 1980.

Suspendendo ou deixando em um segundo plano a tradição culturalista da formalização do barroco americano no século XX, Sarduy opta em “El barroco y el neobarroco” por um profuso aparato teórico assentado predominantemente na linguística (rainha das disciplinas sociais desde os anos 1960) e, em grande medida, na psicanálise de cunho lacaniano – uma inflexão também relevante em Haroldo de Campos, se pensarmos em “Barrocolúdio: transa chim?” (1989), ou em “O Afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua” (1990). Essa interpelação lacaniana volta a nos falar do peso da reflexão francesa sobre o barroco nas leituras “neobarrocas” latino-americanas, e não surpreendem se considerarmos, como assinala Dobry (2009), que Lacan já tinha se referido ao barroco no seu *Seminário XVII* (ministrado entre 1969 e 1970), e que, em 1975, Éditions du Seuil publicará o *Seminário XX* em que é incluído o famoso capítulo “Du Baroque”.

Aproveitando o viés linguístico, Sarduy caracteriza o enunciado barroco como produto de um processo de “artificialización” (1972, p. 168) consistente em três operações: a “substituição”, a “proliferação”, e a “condensação”. Na primeira dessas operações, um significante seria escamoteado e substituído por outro que, mesmo sendo muito afastado semanticamente do primeiro, conseguiria corresponder a seu significado, antes pela significação que ganharia no contexto geral do texto do que por uma relação direta ou imediata. Sarduy exemplifica essa operação com a maneira em que o sintagma “el aguijón del leptosomático macrogenítoma” (SARDUY, 1972, p. 169) viria a substituir, no romance *Paradiso* de Lezama Lima, o significante “virilidade”. Na segunda operação, a “proliferação”, o significante ausente seria circunscrito por uma

cadeia metonímica que, em ocasiões, sequer apontaria para um significado preciso. Aqui os exemplos serão, dentre outros, um poema de lógica enumerativa de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, e “la exuberancia barroca de *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa” (SARDUY, 1972, p. 172). Por último, a onírica “condensação” supõe a unificação de dois significantes que produzem na memória daquele que está lendo um terceiro que os reuniria semanticamente. Os exemplos aqui são sobretudo do mundo das artes, já que a “superposición cinematográfica” (SARDUY, 1972, p. 174) seria o exemplo ideal desta operação. O cubano exemplifica, de fato, a condensação através do cinema do argentino Leopoldo Torres-Nilson, e ainda, fazendo referência à “condensación diacrónica” (SARDUY, 1972, p. 174), com o cinema do brasileiro Glauber Rocha. É desnecessário dizer que essa apelação às artes (que hoje chamaríamos de “intermedialidade”), não é nada inusual no ensaio, e, nesse sentido, o texto do Sarduy recobriria a tradição dos ensaios de Lezama e de Carpentier sobre o barroco (ensaios que, como vimos, abundam em referências não só ao mundo das letras, mas também à arquitetura e à pintura).

Para além dessas operações, que sustentariam a “artificiosidade” do barroco, Sarduy afirma que ele, e especialmente o barroco latino-americano, esconderia sempre, através da paródia, um texto subjacente; “una obra anterior”, que seria preciso “*leer en filigrana* para gustar totalmente de ella” (SARDUY, 1972, p. 175). Para colaborar com aquilo que chama de uma “semiologia do barroco latino-americano” (SARDUY, 1972, p. 176), propõe duas formas de materialização dessa leitura em filigrana – que mais adiante chamará de “operación de cifraje de tatuaje” (SARDUY, 1972, p. 178). Uma delas se daria através da “intertextualidade”, que supõe citar ou suscitar a reminiscência de “un texto extranjero al texto” (SARDUY, 1972, p. 177). A outra forma, a “intratextualidade” – ao que parece mais sofisticada –, é analisada por Sarduy a partir do conceito de “grama”, que toma de “Pour une sémiologie des paragrammes”, de Julia Kristeva (1969). Dessa maneira, a leitura em filigrana intratextual consistiria nos jogos do anagrama, do caligrama, do acróstico, do bustrofedon e de todas as possibilidades abertas pela aliteração (gramas fonéticos), dos implícitos e encobrimentos de significados usualmente ligados a expressões populares e frases idiomáticas orais (gramas sémicos) e, finalmente, das tautologias produzidas pela autoreferencialidade do texto a seus próprios artifícios compositivos (gramas sintagmáticos).

Na conclusão do ensaio (organizada a partir de três itens “Erotismo”, “Espejo” e “Revolución”), Sarduy acaba caracterizando o barroco como uma erótica da superabundância e daquilo que, a partir da lógica do “*superyó del homo faber*” (SARDUY, 1972, p. 182), não seria mais do que um trabalho perdido ou um puro desperdício; isto é, um deleite que na conceptualização lacaniana convocada pelo cubano pode ser entendido/traduzido como “suplemento”. A distinção entre barroco e neobarroco teria a ver com o fato de que, mesmo compartilhando os aspectos antes

enunciados, o barroco é ainda “reflejo significativo de cierta diacronía” (SARDUY, 1972, p. 183), aquela que o faz revelar o logos de “los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey” (SARDUY, 1972, p. 183). Diante dessa instrumentalização do barroco no século XVII, o neobarroco seria revolucionário:

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (...) Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución. (SARDUY, 1972, p. 183-184).

Esse final, que arremata – a menos de um ano do “caso Padilla” – com o significativo termo “Revolución”, escrito por um exilado cubano em Paris que tinha sido colaborador da revista *Mundo Nuevo*, não passou despercebido pelos críticos. Rojas (2013), Iriarte (2017) e Chiampi (2000) deixam bem claro que o significante em questão não alude à “revolução” em Cuba, mas, de alguma maneira, aos efeitos epistémicos e estéticos que no Ocidente, e na América Latina em particular, produziram as mudanças de paradigma político/social da década de 1970. Em termos gerais, estou me referindo à passagem das esperanças ora desenvolvimentistas, ora revolucionárias, ora populistas (no sentido de Laclau, 2013), para uma sociedade articulada a partir já não da ideia de bem-estar, mas para a de sujeição das diferentes ordens sociais à lógica absoluta do mercado (isso que ganharia o nome de “neoliberalismo”).

Segundo Chiampi, o parágrafo final de “El barroco y el neobarroco” condensaria algo que perpassa o texto todo, o anúncio da fuga do cânon estético da modernidade, já que “sin utilizar el término ‘posmoderno’, que en los años setenta no estaba todavía en circulación en América Latina, Sarduy anticipa diversas especulaciones sobre el régimen estético del posmodernismo” (CHIAMPI, 2000, p. 50). Dessa forma, a consciência textual autoreflexiva, a exibição de seus procedimentos, a “artificialização”, a paródia e os diversos “gramas” inter e intratextuais, enunciariam aquela “perspectiva crítica do moderno” (CHIAMPI, 2000, p. 50) que Fredric Jameson descreverá em seu inaugural “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism”, artigo de 1984, que se tornará a base de seu famoso livro, de igual título, de 1991. Na mesma linha de raciocínio, Chiampi afirma que em alguns textos sarduyanos dos anos 1980,

liacronía” (SARDUY, s epistémicos del siglo táfora terrestre, el rey” do barroco no século

nte la inarmonía, la ncia que constituye flejo estructural de s no ha organizado ejo necesariamente ado sobre sí mismo. ión de bascular, en caótico, metaforiza y nos estructuraba ión, que metaforiza o de la Revolución.

aso Padilla” – com o no em Paris que tinha rcebido pelos críticos. laro que o signficante a maneira, aos efeitos particular, produziram m termos gerais, estou as, ora revolucionárias, de articulada a partir já ordens sociais à lógica lismo”).

obarroco” condensaria ético da modernidade, tenta no estaba todavía especulaciones sobre p. 50). Dessa forma, atos, a “artificialização”, am aquela “perspectiva ameson descreverá em capitalism”, artigo de lo, de 1991. Na mesma luyanós dos anos 1980,

por exemplo em *La simulación* (1982), o cubano avançaria ainda mais sobre algumas teorias pós-modernistas, especificamente (e ainda, sem citá-lo), sobre as elaborações de Baudrillard (1981) em torno do simulacro enquanto signo sem ponto de âncora em nenhuma realidade; isto é, do simulacro como marca de uma “cultura de la imagen y lo virtual (que) ya no exige que los signos tengan algún contacto verificable con el mundo que supuestamente representan” (2000, p. 55). É a partir desse terreno que a pesquisadora brasileira sugere ler, por exemplo, a “performance cosmética” das frequentes travestis dos romances sarduyanos; que longe de se referenciar em algum gênero sexual específico, procurariam produzir, como os objetos hiper-reais do *mass-media*, um efeito ou, nas palavras de Sarduy, uma “impostura concertada” (SARDUY, 1982, p. 13-14, *apud* CHIAMPI, 2000, p. 57) que, talvez, não deixe de envolver um deceptivo saber sobre o sujeito. Assim, sob o signo de um dizer próprio de um orientalista Buda, entre o último quarteto e o primeiro terceto do soneto “Palabras del Buda en Sarnath” escutamos que:

El sujeto no es uno; sino un haz
de fragmentos dispersos que a su vez
–sin origen, textura o nitidez–
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz
de un color que precede a toda luz,
el rostro en el reverso de un tapiz.

(SARDUY, 2018, p. 50).

Da lógica das identidades que fundamentava as reflexões sobre o barroco nos anos 1950, passaríamos, da mão da revolução semiológica pós-estruturalista e da crítica pós-modernista aos alicerces iluministas e totalizantes da modernidade, ao neobarroco como desconstrução e proliferação crítica do próprio conceito de “identidade” (genérico/sexual, nacional, cultural, etc.). Essa crítica da modernidade, como ilustra Echavarren, estimulou a multiplicação de singularidades até então invisibilizadas pelas grandes retóricas políticas e estatais.¹ Contudo, talvez em razão

¹En Uruguay, de donde provengo, había varias buenas poetas al fin de los sesenta y primeros setenta. Pienso sobre todo en Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio. Sin embargo el tipo de escritura que predominaba por entonces era más bien un coloquialismo chato que respondía a los imperativos de cierta izquierda, trátase de la guerrilla urbana o del Partido Comunista. La tarea del poeta debía ser, de acuerdo a este predicamento, didáctica: ilustrar a las masas acerca de la “revolución”, una “revolución” concebida estrechamente en términos de la toma del poder central de gobierno. Por supuesto, tal “revolución” no discutía ni se ocupaba de ninguna problemática de minorías, fuese racial, de género, u otra. Al contrario, dentro de su perspectiva puritana y totalizadora, consideraba que cualquier intento por manifestar la singularidad de un estilo de vida diferenciado por parte de individuos o de grupos era un “epifenómeno de la burguesía”. No se admitía por ese entonces hablar acerca de derechos sexuales, o de problemas de género o discriminación. Ni tampoco las drogas, la marihuana, por ejemplo, eran objeto de ningún tipo de discusión pública. La música contemporánea, fuese el rock, era sospechosa de penetración imperialista. Sólo los bardos seudofolklóricos, los cantautores, eran admitidos como la expresión auténtica

de sua cooptação para uma ideologia anti-Estado que significou na América Latina a pretensão do esquecimento (ou fim) da história (e de sua inerente e irresolúvel conflitividade) em favor da mercancia como único imperativo racionalizador do social, é que podemos entender a (re)leitura crítica que Hansen faz do neobarroco em seu já citado “Barroco, neobarroco e outras ruínas” (2008). Lembremos que, nesse estudo, Hansen compreende o neobarroco como um mero “acúmulo de estilemas de passados empilhados sem hierarquização” (HANSEN, 2008, p. 214); isso é, um mero acúmulo de “simulacros da cultura-mercadoria” (HANSEN, 2008, p. 214) que, em sua celebração do fim das utopias iluministas, se entregaria às políticas do signo já não determinadas pelo “Deus neo-escolástico do século XVII” (HANSEN, 2008, p. 215) mas – contrariando o apelativo de “revolucionário” com que Sarduy revestia, no final de seu artigo, o seu conceito de neobarroco – pelo neoliberal “principio universal da mercadoria” (HANSEN, 2008, p. 215).

“Revolucionário” e/ou “pós-moderno/neoliberal”, é fato que o deslocamento do neobarroco de sua matriz caribenha para o sul da América (e especificamente para o estuário rioplatense) dá-se no contexto de expansão do discurso globalizador e des-historicizante da livre circulação do capital. Nos anos 1980 e 1990, o Cone Sul vive, decerto, a encarnação do projeto econômico neoliberal sob as mais rudimentares e menos mediatizadas formas políticas. Estou me referindo às últimas ditaduras de cunho econômico liberal cujos ecos de extermínio e terrorismo estatal reverberam nos primeiros livros do argentino Néstor Perlongher (*Austria-Hungría*, de 1980, e *Alambres*, de 1987 – vencedor do Prêmio Boris Vian de Literatura Argentina e que inclui o já hipercanônico poema “Cadáveres”).

Segundo Porrúa (2011) “la idea de neobarroco ya estaba presente” (PORRÚA, 2011, p. 272) na Argentina em 1980 em um artigo de Jorge Aulicino, “Balance y perspectivas”, da revista *Xul* nº 1, mas talvez o momento mais evidente da irrupção de certos aspectos da legibilidade barroca na recepção crítica de um livro de poesia argentino seja o prólogo de Nicolas Rosa a *Si no a enhestar el oro oído* (1983) do poeta rosarino Héctor Piccoli. Rosa (1983, p. 2) faz ali referência a um “barroco moderno”. Contudo, a convocação do termo “neobarroco”, expandido já em relação a sua matriz cubana e utilizado como aglutinador de uma vasta serie de experiências e percursos poéticos diversos, pode ser reivindicada (para além, é claro, dos ensaios de Haroldo de Campos da década de 1990 mencionados anteriormente) a partir de *Caribe*

del “pueblo”. La guerrilla tupamara excluía a los homosexuales; y raptaba a políticos por ser homosexuales (caso de Pereira Reverbel, raptado dos veces seguidas); el Partido Comunista los demonizaba, en consonancia con aquella ley soviética que prescribía ocho años de GULAG a un varón que tocara a otro varón. Desde la segunda mitad de los sesenta hubo en la Cuba de Castro, considerada la vanguardia de este tipo de “revolución”, campos de concentración (UMAPs) para homosexuales y otros indeseables. Recordemos aquel discurso del dictador cubano ante un Congreso de Educación, en 1971, cuando prescribió y anunció la segregación de los homosexuales de cualquier cargo docente o diplomático. Toda manifestación de singularidad de estilo era, en definitiva, censurada y debía ser purgada bajo pena de prisión. (ECHAVARREN, 2010, p. 1-2).

cou na América Latina inerente e irresolúvel, o tipo racionalizador do novo faz do neobarroco em si. Lembremos que, nesse acúmulo de estilemas de (p. 214); isso é, um mero (2008, p. 214) que, em relação às políticas do signo já "I" (HANSEN, 2008, p. 214) que Sarduy revestia, no âmbito geral "principio universal

to que o deslocamento da linguagem (e especificamente o discurso globalizador de 1980 e 1990, o Cone Sul) sob as mais rudimentares condições às últimas ditaduras de governo estatal reverberam a *Crónica-Hungría*, de 1980, e a literatura Argentina e que

a presente" (PORRÚA, 2008, p. 214) e Aulicino, "Balance y perspectiva" (2008, p. 214) é evidente da irrupção da linguagem de um livro de poesia *Por el oro oído* (1983) do poeta argentino em referência a um "barroco expandido já em relação a uma série de experiências e, é claro, dos ensaios de (2008, p. 214) a partir de *Caribe*

ser homosexuales (caso de Pereira) en relación con aquella ley soviética que en la década de los sesenta hubo en la Cuba revolucionaria (UMAPs) para homosexuales por parte del Ministerio de Educación, en 1971, cuando se promulgó la Ley de Matrimonio Civil. Toda manifestación de homosexualidad es considerada un delito. (ECHAVARREN, 2010, p. 1-2).

Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense, uma coletânea organizada no Brasil por Perlongher, em 1991. A proposta inclui textos dos brasileiros Haroldo de Campos e Paulo Leminski (trata-se de trechos de *Galaxias* e de *Catatau*, respectivamente) e traduções, do espanhol para o português, de textos dos cubanos Severo Sarduy e José Kozler; da mexicana Coral Bracho; do peruano Gonzalo Muñoz; do chileno Diego Maquieira; dos uruguaio Eduardo Milán e Roberto Echavarren; e dos argentinos Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini e Tamara Kamenszain, além, é claro, do próprio Perlongher. O original neologismo "transplatino" parece provir de uma coletânea que Roberto Echavarren publica no Uruguai após conhecer, em 1983, Perlongher, na apresentação de "Galaxias", de Haroldo de Campos. A coletânea *Transplatino. Muestra de poesía rioplatense* (1991), incluirá os nomes de Perlongher, Osvaldo Lamborghini e Marosa di Giorgio. Segundo Echavarren (2010), o livro "fue el vehículo que los dio a conocer en México y que permitió apreciar una cohesión posible de nuevas escrituras platenses o barrosas" (ECHAVARREN, 2010, p. 6).

É notório o eco, ou melhor, a "filigrana", de algumas das caracterizações de Sarduy, na "Introdução" de *Caribe Transplatino*, de Perlongher. Como no ensaio do cubano, o neobarroco é contraposto ao barroco, mas essa contraposição ganha novos matizes. Diferentemente da "simbologia cifrada" (PERLONGHER, 1991, p. 21) do barroco áureo, os "experimentos neobarrocos" (PERLONGHER, 1991, p. 21), longe de consolidar ou se referir a determinados significados, alentariam a dispersão e fluir do sentido. Já não se trata aqui da enumeração das operatórias que escamoteiam (por "substituição", "proliferação" e "condensação") a referência direta, mas sim de uma incessante desterritorialização do sentido; um deleuziano devir que promoveria, entre outros aspectos, a "desterritorialização dos argots" (PERLONGHER, 1991, p. 24), as "misturas 'bastardas' com culturas não ocidentais" (PERLONGHER, 1991, p. 14), e uma verdadeira festa da língua definida pelo poeta argentino como uma "poética do êxtase" (PERLONGHER, 1991, p. 15). A utilização de léxico de procedências variadas (popular, culta, mediática, gírias de territórios diversos, etc.), a primazia do sensorial por sobre a lógica de sentido cartesiana, e a ênfase na língua como um puro jogo de diferenças, fariam do neobarroco, segundo Perlongher, menos um estilo que uma forma de operar sobre estilos outros – uma observação que recupera, de alguma maneira, a dimensão paródica já assinalada por Sarduy: "O neobarroco carece – diante da dispersão dos estilos contemporâneos – de um plano fixo onde implantar sus agarras. Monta-se, pois, em qualquer estilo" (PERLONGHER, 1991, p. 25). O resultado é um texto levado pelas ressonâncias dos significantes atraídos uns a outros pelas evocações de sua materialidade, fluir que "Libera o florilégio líquido (sempre fluente) dos versos da sujeição ao império romântico de um eu lírico" (PERLONGHER, 1991, p. 14). Essa escrita de reverberações, que o rioplatense Perlongher chamará de neobarroso – porque, segundo as suas próprias palavras, "constantemente está trabajando con una ilusión

de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río” (PORRÚA, 2011, p. 1274) –, conduz a uma poética da alusão e do equívoco; a um –segundo o poeta e crítico Eduardo Milán – “roce fonético” (MILÁN, 1991, p. 45) muitas vezes estimulado pela intervenção de outras línguas (fundamentalmente, como trabalho em Gasparini, 2021, do português). Veja-se, neste trecho do “lenguaraz”, poema “el rompehielos” (um tipo de sintética, acreditamos, poética perlongheriana), os jogos entre “renda” e “gárgola”, termo que alude tanto a “gola” quanto às gárgulas por onde escoo o fluir líquido do sentido cuja gelada solidez foi quebrada ou “respondada”:

Alud del aludir: el respostar, reposteril membrana, en el calambre, nítido o niveo, la renda en la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrón en la marisca de sofocos, puercoespín, himenil, el piecesillo de Farabeuf –cuando, al piscar, al ornicar, hacía hablar a los peces azules, colorados–, el truco estaba en el tricot de la cadera, en el tricostelón de la Nigeria, acantilar Atlántida del oso lenguaraz. (PERLONGHER, 1997, p. 107).

Contudo, esse escorregadio “aleteo de significantes” (sigo as poéticas imagens de Milán, 1991, p. 45), também pode ser ouvido como uma mera tentativa “de perder profundidad para ganar bulto” (GARCÍA HELDER, 1987, p. 24). Aos ouvidos objetivistas de García Helder em “El neobarroco en la Argentina”, as “reverberaciones y asociaciones de sonidos”, as “magnificencias verbales, sugestivas”, a “eficacia de *los jeux de mots*” (GARCÍA HELDER, 1987, p. 24), e o “uso de la parodia” (GARCÍA HELDER, 1987, p. 25) no neobarroco correm o risco de gerar versos enfadonhos, dados à trivialidade ou meramente “cursis” (GARCÍA HELDER, 1987, p. 24); uma leitura frontal e provocativa que evidencia a legitimidade já ganhada pelo neobarroco, pois o contraponto é feito para predicar as bondades de outra poética, a objetivista do próprio Garcia Helder.

Algumas derivas contemporâneas

Em 1996 aparece a coletânea *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, como já foi dito, organizada por Echavarren, Kozer e Sefamí. Embora Echavarren confesse que só pretendia “un cierto precipitado, acerca de lo que nos parecían las manifestaciones más interesantes de la nueva poesía” (ECHAVARREN, 2010, p. 1), o livro acabará sendo central para a estabilização de um *corpus* poético entendido como neobarroco e reúne quatro nomes do México (José Carlos Becerra, David Huerta, Coral Bracho e Gerardo Deniz – este último nascido na verdade na Espanha), quatro da Argentina (Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Osvaldo Lamborghini e Néstor Perlongher), quatro do Uruguai (Marosa di Giorgio, Eduardo Milán, Roberto Echavarren e Eduardo

Espina), três do Brasil (Haroldo de Campos, Wilson Bueno e Paulo Leminski), três do Peru (Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer e Reynaldo Jiménez), dois do Chile (Raúl Zurita e Gonzalo Muñoz), dois de Cuba (Lezama Lima e José Kozér), e um da Venezuela (Mario Antonio Ettetdgui). Quase a metade dos poetas incluídos são nascidos na década de 1940, e pouco menos de um terço na década de 1950. Excetuando os nomes de Deniz, Becerra, Huerta, Lauer, Carrera, Muñoz, Ettetdgui e Marosa di Giorgio, todos eles voltam a aparecer na coletânea organizada por Claudio Daniel em 2004, *Jardim dos Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina* (com tradução dos textos em espanhol para o português de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso). *Jardim dos Camaleões* acrescenta os nomes dos brasileiros Horácio Costa (1954) e Josely Vianna Baptista (1957), do uruguaio Victor Sosa (1956), do cubano Severo Sarduy (1937) e do argentino Roberto Picciotto, sendo que os dois poetas mais jovens a serem incluídos são o dominicano León Felix Batista (1964) e o argentino Mario Eduardo Arteca (1960).

Enumero esses nomes porque, mesmo que essas coletâneas se apresentem como uma mera “Muestra” (no caso de *Medusario*), ou declarem, como faz Claudio Daniel, que “A presente antologia não deseja mapear ou definir um cânone” (DANIEL, 2004, p. 21), resulta inegável que este tipo de publicações estabelece e organiza nomes e poéticas. Nesse sentido, a coletânea “Elogio del exceso: Antología de la poesía (neo) barroca de nuestra América”, publicada na revista *Gramma* (volume 32, n. 66, 2021) da Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), talvez seja não somente o ensaio mais recente de convocar diversas experiências de escrita poética a partir do chamariz neobarroco, mas também uma desafiadora tentativa de renovar e acrescentar nomes a esse núcleo duro de poetas nascidos na década de 1940 e de 1950 que predominava nas coletâneas anteriores. Nessa antologia, encontramos, claro, o central nome de Lezama Lima, e ainda – curiosamente – o de Sor Juana Inés de la Cruz. Ernesto Salinas – um dos organizadores junto com Marcela Crespo Buiturón –, declara que “a la hora de pensar una antología del Barroco, consideramos que, en su *corpus*, debía estar presente el Barroco tradicional” (SALINAS, 2021, *online*), junto a nomes já consagrados nas coletâneas anteriores (Kozér, Perlongher, Hinostroza, Marosa di Giorgio e Roberto Echavarren), e outros mais históricos e já canônicos (Enrique Molina, Olga Orozco, Jaime Saenz e Jorge Zalamea). Junto a todos esses insígnis autores, aparecem outros que renovam o leque de poetas nascidos na década de 1940 e 1950, como os uruguaios Alfredo Fressia e Rafael Courtoisie, o salvadorenho Rolando Costa, a argentina Susana Villalba, o brasileiro Floriano Martins, o dominicano Alexis Gómez Rosa, o peruano Enrique Verástegui, o venezuelano Miguel James, a chilena Carmen Berenguer e os cubanos Reina María Rodríguez e Víctor Rodríguez Nuñez. Contudo, o que nos parece mais importante, é que a coletânea inclui poetas nascidos na década de 1960, como Luis Manuel Pérez Boitel (Cuba), Malú Urriola (Chile),

Mario Bojórquez (México), José Mármol (República Dominicana), ou ainda nos anos 1970 como Romina Freschi (Argentina), Oscar Saavedra Villarroel (Chile), Ernesto Carrión (Equador), Jorge Ortega (México) e Paul Guillén e Bruno Pólack (Perú). O poeta mais jovem a ser incluído é o panamenho Javier Alvarado (1982), que em seu poema “La muerte y su barco” escreve:

Es este miedo a respirar las sales que ya conozco
A visitar esos puertos donde se quedó mi cuerpo de tritón
O de almirante,
Escribir los mismos poemas
Que circularon con las estrellas de la espuma, o recordar
Esa balada que va en la boca de los longorongs
Que gritan sus orgasmos repletos de fiebre;
Vegetar en mi espejo que se vuelve un caracol henchido
O una furia oceánica que se repite como un triste maremoto.

(ALVARADO, 2021, *online*).

Pode-se objetar (ou não), como em qualquer das outras vozes reunidas nesta novíssima antologia, sua condição neobarroca. Contudo, a verdade é que essa categoria continua a ser invocada, com maior ou menor força argumentativa, com maior ou menor convocação dos traços que lhe foram historicamente atribuídos, como uma grande máquina de legibilidade e de inscrição de poéticas na América Latina, algo ao que deve ser acrescentado ainda seu uso crítico para descrever experiências que não foram reivindicadas pelos seus autores como neobarrocas (como fez recentemente, por exemplo, Daniel Link [2017], de forma paradigmática, com o teatro e a narrativa de Copi). Emergido das celebrações gongóricas e da americanização do barroco durante o início do século XX, redimensionado na segunda metade daquele século a partir da reformulação pós-estruturalista da linguística e da psicanálise, a história do neobarroco, como categoria analítica e imaginário de escrita e de poética, ainda está por ser feita.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *Tres obras. Leyendas de Guatemala. El alhajadito. El señor presidente*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- ALVARADO, Javier. Panamá. Ya sea en el Pacífico o en el Atlántico. *Gamma*, Argentina, v. 32, n. 66, 2021. Disponível em: <https://p3.entendiste.ar/index.php/gramma/article/view/5961/8313>. Acesso em: 21 jul. 2022.
- AULICINO, Jorge. Balance y perspectivas. *Xul*, n. 1, p. 11-17, 1980.
- BARTHES, Roland. La face baroque. *La Quinzaine Littéraire*, n. 28, p. 13, 1967.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 49-53.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, Neobarroco, Transbarroco. In: DANIEL, Claudio. *Jardim de camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 13-16.
- CAMPOS, Haroldo de. Barrocolúdio: transa chim? In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 163-174.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Lezama e a plenitude pelo excesso. *Jornal O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 10 de julho de 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalingua (Freud, Lacan e a Escrita). In: CESAROTTO, Oscar (org.) *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-178.
- CAMPOS, Haroldo de. Quator para Sor Juana. *FACE. Revista de Semiótica e Comunicação*, n. esp., p. 7-14, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma arquitetura do barroco. In: CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 139-150.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1961.
- CARPENTIER, Alejo. *Ecué-Yamba-Ó!* Barcelona: Alianza, 2002.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza, 2007. p. 7-14.
- CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: CARPENTIER, Alejo. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1987. p. 103-119.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: FCE, 2000.

- CARPENTIER, Alejo. La historia tejida por la imagen. In: LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: FCE, 1993. p. 9-45.
- DANIEL, Claudio. *Jardim de camaleões*. A Poesia Neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 23-40.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli*. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, 1988.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1944.
- DOBRY, Edgardo. Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima. *Orbis Tertius*, v. 14, n. 15, 2009.
- DIEGO, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid: Alianza, 1979.
- ECHAVARREN, Roberto. Barroco y neobarroco. *Confluente*, Università di Bologna, v. 2, n. 1, p. 1-13, 2010.
- ECHAVARREN, Roberto. *Transplatinos*. Muestra de poesía rioplatense. Ciudad de México: El Tucán de Virginia, 1991.
- ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo. *Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana. Ciudad de México: FCE, 1996.
- GARCÍA HELDER, Daniel. El neobarroco en la Argentina. *Diario de Poesía*, n. 4, p. 24-25, 1987.
- GASPARINI, Pablo. Resbales: o Néstor y el portuñol. In: GASPARINI, Pablo. *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2022. p. 167-188.
- HANSEN, João Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Destiempos*, Ciudad de México, año 3, n. 14, p. 169-215, marzo-abril, 2008.
- IRIARTE, Ignacio. Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura. *Revista Alea*, v. 19, n. 1, p. 91-105, 2017.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- KOZER, José. O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. *Zunai: revista de poesia & debates*, abril de 2004. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_kozer_neobarroco.htm. Acesso em: 21 jul. 2022.
- KRISTEVA, Julia. Pour une sémiologie des paragrammes. *Tel Quel*, n. 29, p. 53-75, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *El reverso del psicoanálisis*. Seminario XVII. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- LACAN, Jacques. *Aún*. Seminario XX. Buenos Aires: Paidós, 1975.
- LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- LEZAMA LIMA, José. *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: FCE, 1993.
- LEZAMA LIMA, José. *Poesía Completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- LINK, Daniel. Neobarroca. In: LINK, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017. p. 95-114.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986.
- MILAN, Eduardo. Pasibilidad. *Vuelta*, n. 175, p. 45, 1991.

- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- ORTIZ, Fernando. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2014.
- ORTIZ, Fernando. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Ciudad de México: FCE, 1982.
- PERLONGHER, Néstor. *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- ROJAS, Rafael. *La vanguardia peregrina*. Ciudad de México: FCE, 2013.
- ROSA, Nicolás. Prólogo. In: PICCOLI, Héctor. *Si no a enhestar el oro oído*. Rosario: La Cachimba, 1983.
- SALINAS, Enrique. Elogio del Exceso: Antología de la poesía (Neo)barroca de nuestra América. Presentación y Selección. *Gramma*, Argentina, v. 32, n. 66, 2021.
- SARDUY, Severo. El Barroco y el Neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. Ciudad de México: Unesco; Siglo XXI, 1972. p. 167-184.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Avila, 1992.
- SARDUY, Severo. Palabras del Buda en Sarnath. In: MOREJON ARNAIZ, Idalia; DIAS ALVES DE SOUZA, Pacelli (org.) *Antología de poesía cubana orientalista*. São Paulo: Malha Cartonera, 2018. p. 50.
- SARDUY, Severo. Sur Góngora. La métaphore au carré. *Tel Quel*, n. 25, p. 91-93, 1966.
- SISKIND, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Ciudad de México: FCE, 2016.
- SOUZA, Gabriela Beatriz Moura Ferreira. *Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco – uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Las lanzas coloradas*. Caracas: Ayacucho, 1979.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Edime, 1958.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- WÖLFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 2009.
- YEPES-BOSCÁN, Guillermo. Asturias, un pretexto del mito. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Paris: Archivos, 1992. p. 99-116.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- DOBRY, E. Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá). In: FONDERBRIDER, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. p. 45-58.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.