

Neobarroco/ pós-moderno: *potlatch* cultural América Latina/ mundo

Gabriela Beatriz Moura Ferro (USP)

Por qué seremos tan hermosas

*Por qué seremos tan perversas, tan mezquinas
(tan derramadas, tan abiertas)
y abriremos la puerta de calle al
monstruo que mora en las esquinas, o
sea el cielo como una explosión de vaselina
como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie — y
por que seremos tan tentadoras, tan bonitas [...]
(PERLONGHER, 1997, p. 56).*

No trecho do poema de Néstor Perlongher¹ que abre este trabalho, há uma característica que é recorrente em sua obra poética: a ambigüidade do sujeito enunciador. O “eu lírico”, em seus poemas, quase nunca assume uma identidade evidenciada e, quando o faz, nunca se mostra muito afirmativo. É o caso do poema supracitado, no qual, ademais da escolha da primeira pessoa do plural (*nosotras*) dentre as duas possibilidades de expressão da primeira pessoa dos pronomes pessoais do espanhol (singular/ plural), o que já poderia ser interpretado como uma negação de uma identidade individual, o sujeito enunciador/ “eu lírico” se expressa por meio de interrogações diretas, o que reforça ainda mais o caráter reticente do mesmo quanto à identidade. Outro fator também predominante com relação à enunciação na obra poética de Perlongher é seu caráter polifônico. Para exemplificar, citamos mais um trecho, desta vez do poema em prosa “Al miché”:

Lucen las gambas si el doblon las dobla, jabas que desempaña un metal ácido, o que se metalizan, ácidamente, en el cuartillo: trip de jabas y malvones, nabo, iridescencia en el estoque, nervio que tonya su escaldar, rescoldos de la espalda en los linimentos del masaje, grave, severo en la modulación, preciso. Necesito un hombre que me coja, parejo, en la embestida bestia de bleque en el revoque, orlado del agujero. [...] (PERLONGHER, 1997, p. 231).

No trecho citado o sujeito enunciador/ “eu lírico” se limita a descrever uma imagem, sem se identificar, como se estivesse observando-a de fora. A imagem em construção é interrompida, no entanto, pelo surgimento de uma voz na primeira pessoa do singular enunciando a frase: “Necesito un hombre que me coja”. O fato desse referido enunciado aparecer grafado em itálico no poema torna claro para o leitor não tratar-se do sujeito enunciador/ “eu lírico”, mas de uma segunda voz.

A perda do sujeito ou seu descentramento e a confluência de vozes no interior de um mesmo objeto artístico são características comuns na literatura denominada neobarroca, como no exemplo citado da obra poética de Néstor Perlongher. No entanto, as características citadas e outras mais, como a proliferação de significantes, o pastiche, a desterritorialização temporal e espacial etc., são também comuns em várias outras manifestações artísticas surgidas desde a década de 60 do século passado, formando parte do período denominado mais comumente de “pós-moderno”.

O estudo sobre características coincidentes entre o neobarroco e o pós-moderno, dada a sua complexidade, abre espaço para uma ampla gama de questionamentos que não temos a intenção de esgotar neste trabalho. Aqui, nos limitaremos a apontar os pontos convergentes e divergentes entre alguns dos mais destacados estudos que procuram relacionar os adventos da época contemporânea ao ressurgimento de elementos da estética barroca. Tal discussão, no entanto, ganha maior vitalidade ao incluirmos como cerne dessa reflexão o papel da América Latina nessa releitura do barroco no período contemporâneo.

Para localizarmos melhor nosso debate é importante começarmos com a definição que os críticos costumam doar ao conceito de pós-moderno. Essa discussão e esse conceito se instalam nos grandes centros — Europa e Estados Unidos — a partir do momento em que se tornam evidentes as mudanças ocorridas em todos os

âmbitos (economia, política, cultura, sociedade) após o término da Segunda Guerra Mundial.

Harvey (2006) e Lyotard (2006) concordam ao relacionar o surgimento do pós-moderno ao descrédito da sociedade ocidental com relação aos meta-relatos, ou seja, às grandes narrativas que estruturavam os discursos da Europa Ocidental durante a configuração do período a que chamamos de modernidade.

Para Bauman (1999) o pós-moderno se configuraria diante da aceitação de que não se pode fugir da contingência, ou seja, da consciência de que não haveria saída para a incerteza, só restando à sociedade aprender a conviver com a mesma. Para o referido autor, a aceitação da contingência se constrói a partir do fracasso evidente do projeto da Modernidade² de organizar a sociedade de modo a livrá-la da contingência e, conseqüentemente, da sua condição repleta de ambivalência (a ambigüidade e tudo o que vem junto a ela como a obscuridade dos significados, a polissemia etc.). O pós-moderno surge então como uma nova postura da Modernidade diante da aceitação da impraticabilidade de seu projeto original.

O norte-americano Fredric Jameson (2006) vê o pós-moderno como a conseqüência do novo estágio do capitalismo cuja lógica seria cultural, isto é, a produção estética atual estaria integrada à produção de mercadorias cuja necessidade constante de renovação, como modo de manter aquecida a economia, teria gerado no interior de sua estrutura um posicionamento essencialmente ligado ao experimentalismo e à inovação estética. Para Jameson, essa dominante cultural que liga a produção estética à produção de mercadorias teria levado o processo de modernização a sua completitude, e sua conseqüência seria um maior distanciamento humano com relação à “natureza”, gerando em seu lugar uma “segunda natureza”, representada pela cultura.

Nos estudos enfocados neste texto, tanto Bauman como Jameson usam o conceito pós-moderno para retratar a época contemporânea. Embora Jameson afirme

não ser essa a melhor nomenclatura para retratar esse momento, argumenta preferir usar tal conceito exatamente por toda a carga de contradição que carrega.

Já Omar Calabrese (1988), ao focar o mesmo objeto de estudo, deixa de lado o conceito pós-moderno. Para justificar seu rechaço, o autor recorre ao mesmo argumento que teria levado Jameson a adotá-lo, sua ampla carga de contradição. A escolha de Calabrese, no entanto, recai sobre um conceito que, além de gerar polêmica por fazer referência a uma estética característica de uma época determinada da arte européia, ainda toca num ponto nevrálgico da cultura latino-americana que é o significado dessa mesma estética como recorrente na sua formação cultural e, por conseguinte, em sua elaboração estética. Para Calabrese, o termo “neobarroco” seria o mais adequado para nomear os fenômenos culturais contemporâneos. Segundo o autor, o uso desse termo não significaria uma volta ao barroco histórico (estética predominante no século XVII), mas sim, como um “ar do tempo que se alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber” (CALABRESE, 1988, p. 10). O uso do prefixo “neo”, para ele, não teria o sentido de depois ou contra, mas o sentido de repetição, de reciclagem das constantes formais de um período do passado.

Baseando-se em autores como Heinrich Wölfflin e Eugênio D’Ors, Calabrese entende o barroco como uma categoria do espírito que apresentaria algumas constantes formais que podem ressurgir em vários momentos na história da arte. Assim como o clássico, que, no caso, seria uma categoria do espírito com constantes formais opostas às do barroco. Algumas épocas tenderiam então mais para o clássico; outras mais para o barroco. Enquanto em épocas mais próximas do clássico a arte tenderia para categorizações mais estáveis, em períodos com maiores tendências barrocas, as artes atuariam mais no sentido de desestabilizar o sistema em voga; enquanto períodos clássicos tenderiam para a construção e estabilização de gêneros, períodos barrocos se caracterizariam por atuar em prol de degenerações.

Esse seria o caso do período contemporâneo em que se observaria uma preferência pela instabilidade em detrimento de uma sistematicidade ordenada.

Nesse aspecto, podemos perceber um ponto convergente entre a proposta de Bauman e de Omar Calabrese, pois, se para este o período contemporâneo se caracterizaria pela preferência à instabilidade em vez de um sistema ordenado, para aquele o mundo contemporâneo se caracterizaria pela aceitação da contingência como única opção viável para a convivência humana no planeta. A contingência nada mais seria do que a convivência com a instabilidade no lugar de se optar por um esforço em se construir um sistema ordenado; às desestabilizações e degenerações do sistema previamente ordenado, observadas por Calabrese, poderíamos relacionar a afirmação de Bauman sobre a aceitação da presença da ambivalência, que como desordem específica da linguagem, caracterizada pela impossibilidade de conferir a um objeto ou evento somente uma categoria, atormentaria os intentos de classificação e organização propostos pela modernidade como modo de eliminar a casualidade.

Se as discussões a respeito da época contemporânea na Europa e nos Estados Unidos caminham nas direções acima apontadas, nos resta partir para a reflexão sobre o modo como esse debate é encarado na América Latina. É muito difícil relacionar o desdobramento da questão “neobarroco/ pós-moderno”, pretendendo focalizar tal discussão no âmbito latino-americano, sem tocar no polêmico tema das fontes e das influências que surge sempre que se faz referência às trocas culturais entre os grandes centros e as regiões periféricas. A pergunta que nos fazemos nesse momento é: Até que ponto o neobarroco e o pós-moderno se relacionam, servindo este último como fonte e influência para o primeiro, já que sabemos de antemão que as culturas periféricas têm seu desenvolvimento cultural e, por conseguinte, estético amplamente influenciados pelas produções de países culturalmente hegemônicos?

Grandes nomes da literatura latino-americana como Lezama Lima e Haroldo de Campos preferem relacionar essa insistente presença da estética barroca

em solo latino-americano a uma característica própria da cultura americana e inclusive anterior ao advento do pós-moderno em solos culturalmente hegemônicos.

Lezama Lima (1988) define o barroco americano como a arte da contraconquista. Para ele, a estética barroca é um fato americano que teria encontrado o solo fértil para seu desenvolvimento, justamente, na diversidade da formação americana como espaço do encontro entre etnias, idiomas, ritos, tradições. O barroco americano se construiria, para o autor, das tensões que surgiriam dos esforços de elementos tão diversos em prol de uma forma unitiva provocadas pela encruzilhada cultural do processo de colonização. Segundo Irlemar Chiampi (1998), a estética barroca no conceito de Lezama Lima se traduziria como um devir permanente no continente americano. Esse devir seria fruto do diálogo entre os textos latino-americanos e os das culturas outras com as quais teríamos entrado em contato. Nesse momento, podemos observar um ponto divergente entre a proposta de Calabrese e a de Lezama Lima, pois este parece rechaçar o conceito de barroco como categoria constante do espírito em oposição à categoria do clássico.

Já Haroldo de Campos parece se aproximar do conceito de Lezama Lima ao afirmar, em um ensaio que abre uma coletânea de poesia neobarroca,³ que após haver estudado os desdobramentos do barroco desde o seu surgimento na Colônia, observou a “pervivência” desse estilo em solo brasileiro para além do advento histórico do mesmo entre os séculos XVII e 18. Haroldo de Campos então cita uma série de escritores brasileiros dos mais diversos períodos literários nos quais ele afirma haver traços desse devir barroco como Cláudio Manoel da Costa, Cruz e Souza, Euclides da Cunha, Sousândrade e Raul Pompéia.

Considerando que para Lezama Lima o devir americano teria se formado no entretocado cultural entre as culturas desse continente e as européias, podemos apontar aqui mais um ponto convergente entre o escritor cubano e o brasileiro. É sabido que Haroldo de Campos (1983) concorda com Silviano Santiago (1978) ao

afirmar que está no cerne da cultura latino-americana esse constante diálogo com os textos das culturas hegemônicas. Tal fato particularizaria a obra artística deste continente, pois, se de um lado, ela não ofereceria um produto cultural puro, original, por outro, embora releitura do produto cultural hegemônico, deveria ser valorizada pela sua porção de desvio com relação ao original, dentro do qual poder-se-ia perceber sua parcela de insurgência com relação à obra primeira.

Uma afirmação de Severo Sarduy (1974), em seu conhecido livro *Barroco*, corrobora a reflexão supracitada. Ao questionar-se sobre a finalidade da prática do barroco atual, o autor afirma que a resposta seria “amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa [...]” e que o caminho escolhido pelo neobarroco para realizar tal intento seria o de agredi-la no seu centro; ou seja, a linguagem comunicativa. A sublevação neobarroca com respeito à economia burguesa seria a de instalar a desordem no cerne da linguagem comunicativa, familiar, econômica, com o desperdício da linguagem e, por conseguinte, com o obscurecimento das idéias claras.

Como pudemos observar, a discussão sobre a relação entre o neobarroco e o pós-moderno em solo latino-americano é rica, pois se constrói não numa única direção, mas por meio de matizes reflexivos que se aproximam em alguns, se afastam em outros. A explicação para tal fato não é difícil de ser alcançada: o neobarroco latino-americano não se apresenta numa única forma, mas por meio de nuances que variam de um país a outro, de uma década a outra. Entretanto, é inegável que, se por um lado essa ressurgência do barroco no continente americano é algo culturalmente arraigado em seu espírito, por outro, essa abertura do mesmo ao diálogo intercultural não nos impediria de fazer uma conexão deste com a proposta européia/ norteamericana de interpretação da época contemporânea. O neobarroco latino-americano e o pós-moderno das culturas hegemônicas se comunicam por meio de um *potlatch* cultural que só enriquece nossas produções culturais e artísticas. É Perlongher quem

define melhor esse *potlatch* ao afirmar que, na versão atual do barroco, “a perversão pode ocorrer em qualquer canto da letra” (PERLONGHER, 1991, p. 25).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 1998.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo — a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

LEZAMA LIMA. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PERLONGHER, Nestor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. Prefácio. In: _____. (Org.). *Caribe transplatino — poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

Notas

¹ Néstor Perlongher (1949-1992), poeta argentino, nascido em *Avellaneda*, região suburbana de *Buenos Aires*. Auto-exilado em São Paulo, Brasil, onde cursou mestrado na Universidade de Campinas, em Antropologia Social, após terminada sua licenciatura em Sociologia (1982) na cidade de *Buenos Aires*. A temática sobre o Neobarroco é central em sua obra poética e assunto recorrente em seus ensaios. Dentre suas obras podemos citar *O negócio do michê — prostituição viril em São Paulo* (sua dissertação de mestrado) e *O que é aids*, ambas de 1987, como exemplos de sua produção ensaística e *Evita vive e outros contos*, como exemplo de sua obra literária em prosa. De sua obra poética, publicada entre 1980 e 1992, podemos citar *Austro-Hungria* (seu primeiro livro), *Alambres*, *Hule*, *Parque Lezama*, *Águas aereas* e *Chorro de las iluminaciones*. De sua obra poética traduzida para o português há uma coletânea de poemas, em edição bilingüe denominada *Lamê*, com excelente tradução de Josely Viana Batista, publicada em 1994 pela editora da Unicamp.

² Cito nota escrita pelo autor na obra por nós referida, na qual Bauman define o que ele entende como modernidade: “Quero deixar claro desde o início que chamo de ‘modernidade’ um período histórico que começou na Europa Ocidental no século XVII com uma série de transformações socioestruturais e intelectuais profundas e atingiu sua maturidade primeiramente como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e depois como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e, mais tarde, também a comunista)” (BAUMAN, 1999, p. 299).

³ CAMPOS, Haroldo. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, Cláudio (Org.). *Jardim de camaleões — a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.