

Ensaio barroco e neobarroco

Wagner Monteiro¹¹⁰

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Página | 145

Resumo

O presente artigo pretende, em um primeiro momento, apresentar como o período seiscentista voltou a ganhar um destaque positivo principalmente na década de 1920 e apontar alguns possíveis desdobramentos de tal recuperação. Em um segundo momento, dialogaremos com aquilo que se denominou ensaio neobarroco, que ao se propor compreender a literatura do século XX, percebeu que havia uma relação estreita entre esta e aquilo que comumente se denomina Barroco. Ao mesmo tempo, daremos um importante destaque ao pensamento latino-americano, que buscou uma aproximação diferenciada com o período seiscentista e revisitou o Barroco como uma forma de explicar a própria formação da América Latina. Serão destacados os trabalhos de Severo Sarduy e José Lezama Lima a partir de uma lógica de diferenciação, visto que ao longo do século XX buscou-se preferencialmente uma aproximação entre as teorias dos dois autores. Analisaremos o caso do barroco brasileiro e o diálogo deste não apenas com a teoria latino-americana, bem como com os trabalhos de críticos como Gilles Deleuze.

Palavras-chave

Barroco. Ensaio. América Latina.

¹¹⁰ Doutorando em Letras (Estudos literários) UFPR.

Introdução

O olhar sobre a literatura ao longo dos séculos divergiu em diversos pontos. Autores que em determinados momentos foram exaustivamente criticados por seus contemporâneos, poucos anos mais tarde, e em alguns momentos muitos anos depois, acabaram por receber uma mirada diferenciada e uma recuperação por parte de uma intelectualidade que observou um determinado ponto que provavelmente havia ficado esquecido por seus antecessores. Salientemos que assim como a arte não evolui, a crítica, a teoria e o ensaio tampouco o fazem. O olhar sobre o objeto é que costuma mudar, a partir de novas tendências e estilos que vão se incorporando pouco a pouco à sociedade. Se Bioy Casares já foi visto como o amigo de Borges, numa clara alusão à qualidade de um em detrimento da do outro; e se Joaquim de Sousaândrade foi visto pela crítica literária até meados do século XX como um caso à parte e autor menor de uma poesia que beirava o mau gosto, o período literário barroco tampouco foi uma unanimidade.

Não só em relação à literatura, mas às artes em geral, o termo ‘barroco’ foi utilizado como sinônimo de algo insólito, de mau gosto; inclusive por Benedetto Croce, em *Storia dell’età barocca in Italia*, de 1929. Croce não acompanhava uma tendência de recuperação que teve como grande precursor e grande nome na França o poeta Baudelaire, observador atento da Modernidade, cuja poesia mostrava uma sensibilidade neobarroca. Atentemos como o poeta e ensaísta francês utiliza o termo barroco de maneira positiva no trecho a seguir ao falar sobre a obra do pintor romântico francês, Alexandre-Gabriel Decamps: “Ele, através de uma mentalidade de escolha que lhe é única, entre todos os assuntos bíblicos, colocou a mão sobre aquele que melhor se adaptou à natureza de seu talento; é a história estranha, barroca, épica, fantástica, mitológica de Sansão.” (BAUDELAIRE, 2014, p. 171, tradução nossa).

Contemporâneo de Baudelaire, Paul Verlaine também mostrava entusiasmo pela poesia barroca no final do século XIX e publicou um poema que não apenas homenageava Calderón de la Barca, como salientava aquilo que Walter Benjamin faria quarenta anos depois em sua *Origem do drama trágico alemão*: de que Calderón era ainda maior que Shakespeare:

A José Maria de Heredia
Ce poète terrible et divinement doux,
Plus large que Corneille et plus haut que Shakespeare,

Grand comme Eschyle avec ce souffle qui l'inspire,
Ce Calderon mystique et mythique est à nous.

Oui, cette gloire est nôtre et nous voici jaloux
De le dire bien haut à ce siècle en délire :
Calderon, catholique avant tout, noble lyre
Et saints accents, et bon catholique avant tous,

Salut! Et qu'est ce bruit fâcheux d'académies,
De concours, de discours, autour de ce grand mort
En éveil parmi tant de choses endormies ?

Laissez rêver, laissez penser son Œuvre fort
Qui plane, loin d'un siècle impie et ridicule,
Au-dessus, au delà des colonnes d'Hercule! (VERLAINE, 2014, p. 50).

Importante salientar a dedicação ao poeta cubano, José María de Heredia, o que demonstra uma aproximação de Verlaine com a literatura hispânica além, é claro, da riqueza adjetival que elogia e coloca Calderón de la Barca além dos “pilares de Hércules”.

Este ensaio pretende apresentar o pensamento sobre o Barroco e o século XVII, após a recuperação que o período obteve. Mostraremos como importantes ensaístas dialogaram e inovaram ao proporem diferentes pontos de vista sobre o período. Ainda que o ponto central desse trabalho sejam os trabalhos de Severo Sarduy e José Lezama Lima, mostraremos como a teoria da dobra de Gilles Deleuze se aproxima da elipse de Sarduy; como Michel Foucault e José Antonio Maravall analisam a priori históricos que propiciam o aparecimento de manifestações artísticas, assim como Lezama Lima, Bolívar Echeverría, Édouard Glissant e Ángel Rama. Também se destacará o novo olhar sobre o Barroco na segunda metade do século XX no Brasil, com os trabalhos de fôlego produzidos por Affonso Ávila e Haroldo de Campos, que mantiveram um diálogo deveras importante com o pensamento de Severo Sarduy.

Um novo olhar sobre o Barroco na Espanha

Somente na década 1920 o Barroco receberia as glórias da crítica literária tanto na Espanha, quanto na Inglaterra. Em solo ibérico, a Geração de 27 foi em grande medida a responsável pela recuperação do período barroco, liderada por Federico García Lorca e Dámaso Alonso. A fala de García Lorca em homenagem a Luís de Góngora adquiriu ares de manifesto e funcionou como um divisor de águas na Espanha para se repensar a posição de um autor e, por que não, de um período tão maltratado

pela crítica e, conseqüentemente, pelos professores de literatura espanhola. Vejamos no trecho a seguir como isto se configura:

Não queria, como é natural, causar constrangimento, e para isso procurei que meu modesto trabalho tenha vários pontos de vista e, sem dúvida, contribuições pessoais na crítica do grande poeta da Andaluzia. Antes de passar adiante, já suponho que estão enterrados de quem era dom Luís de Góngora e do que é uma imagem poética. Todos estudaram Preceptiva e Literatura, e seus professores, como raras e modernas exceções, lhes disseram que Góngora era um poeta muito bom, que rapidamente, obedecendo a várias causas, se transformou em um poeta muito extravagante (...) e que levou o idioma a ondulações e ritmos inconcebíveis para uma cabeça sã. Isso lhes disseram na escola enquanto elogiavam Núñez de Arce o insípido, Campoamor, poética de estética jornalística, casamentos, batizados (...) Góngora foi maltratado com rancor e defendido com ardor. Hoje sua obra está palpitante como se estivesse recém acabada, e segue o murmúrio e a discussão, já um pouco avergonhada em torno de sua glória. E uma imagem poética é sempre uma translação de sentido (GARCÍA LORCA, 2015, p. 780, tradução nossa).

Para García Lorca, Dámaso Alonso e seus contemporâneos, a poesia espanhola que florescia ao longo da década de 1920 mantinha uma clara afinidade com a poesia do XVII. As referências eram claras e o trabalho com a linguagem, além da forte questão metafísica, apenas corroboravam com essa visão. Não em vão, após a recuperação do Barroco e a conseqüente denominação do período como *La edad de oro*, logo se viu que a geração de Lorca deveria ser chamada de *La edad de plata*.

A contribuição de Dámaso Alonso nessa recuperação foi fundamental e decisiva. Foram dele os grandes ensaios que reavaliaram o Barroco e deram fôlego para que a poesia seiscentista ganhasse mais e melhores análises. Ainda hoje se mostram sagazes e muito bem fundamentadas as análises que Dámaso Alonso fez da poesia de Góngora. O ensaísta madrileno foi ainda mais longe ao não se esquivar da polêmica em torno do período barroco e interpretou a poesia de Góngora levando em conta os traços chamados barrocos que, na visão de Alonso, serviam para aumentar a qualidade de sua poesia. Dámaso Alonso manteve uma postura fortemente combativa em relação àquilo que o poeta e ensaísta via como uma negligência em relação à poesia seiscentista. Vejamos no próximo excerto de seus *Ensayos gongorinos* como o ensaísta madrileno além de defender o poeta cordobês, não vê outra possível interpretação de suas *Soledades* que não seja positiva:

A leitura das *Soledades* é certamente muito difícil. Mas uma coisa é a dificuldade e outra a falta de compreensão ou a carência de sentido. É verdadeiramente vergonhoso que haja ainda na Espanha pessoas que

escrevem e discutem de coisas de literatura e continuam acreditando que as Soledades são uma simples geringonça, uma aberração sem pé nem cabeça (ALONSO, 1970, *ibidem*, p. 80, tradução nossa).

O ensaio de Dámaso Alonso, longo, bem estruturado e repleto de referências, é finalizado com palavras apaixonadas de um autor que buscava também reverenciar, ao lado de García Lorca, uma poesia esquecida, maltratada, mas que a seus olhos era o que de melhor as letras espanholas haviam produzido.

Nessa mesma década, Alan Boase e T.S. Eliot também demonstravam entusiasmo pela recuperação do até então apartado John Donne e caminharam nos mesmos trilhos de García Lorca e Dámaso Alonso. O trabalho de Eliot foi de fôlego e *The Metaphysical Poetry* é até hoje obra de referência para quem se envereda pela poesia metafísica de John Donne, com comparações precisas e detalhadas com Dante e com relações que apontavam para uma continuidade, ao citar André Gide e Bernard Shaw, por exemplo.

Para José Lezama Lima (1993, p. 10), o trabalho de T.S. Eliot demonstra a preocupação do ensaísta britânico-americano de relacionar o universo do XVII com o do XX, ambos considerados em sua obra produtores de uma arte que dialogava com o caos de seu tempo e que buscavam ser a antítese dos mitos.

Não é em vão que o Barroco tenha ganho destaque ao longo do século XX mais entre ensaístas que entre aqueles que se autodenominam críticos literários. Se aqui no Brasil, a tradição ensaística ainda engatinha e a crítica literária sempre foi privilegiada no meio acadêmico, muito se dá pelo fato de, nas palavras de Adorno (2003), o ensaio exortar a liberdade de espírito e fugir de um engessamento que a crítica possui e que sempre ganhou notoriedade na sociedade positivista.

O Barroco como um caso no Brasil

No Brasil, ainda que intelectuais como Sílvio Romero e Araripe Júnior já houvessem mostrado a tentativa de uma recuperação da figura de Gregório de Matos durante o século XIX, o período só foi realmente analisado a fundo através de estudos minuciosos feitos por Affonso Ávila, principalmente em *O lúdico* e as projeções do mundo barroco, e por Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Sílvio Romero se mostrou simpático à poesia de Gregório de Matos pelo fato de o poeta baiano se enquadrar perfeitamente em sua teoria determinista

no XIX, que buscava traçar o biótipo do brasileiro e sua literatura genuína, como vemos no trecho a seguir:

[...] o outro [Gregório de Matos] é a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu despreendimento de fórmulas, seu desapego aos grandes, seu riso irônico, sua superficialidade maleável, seu gênio não capaz de produzir novas doutrinas, mas apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu. [...] Gregório é o discípulo de padres que começa por debicá-los, escarnecer deles e duvidar de sua santidade e sabedoria (ROMERO, 1980, p. 380).

Araripe, ainda que se mostrasse um crítico mais atento que Sílvio Romero, também caía ora no determinismo, ora no biografismo, características que povoaram a crítica literária oitocentista brasileira de uma forma geral. Da mesma forma, o autor tampouco predicou por uma recuperação do período, ao citar Gregório de Matos como uma rara exceção que rendeu frutos no século XVII:

O meio, constituído pelo modo anteriormente descrito, evoluiu e diferenciou-se sob o influxo de variadas interferências, as quais em seu lugar serão devidamente analisadas. [...] Neste meio, embora em crise de cansaço, caiu Gregório de Matos, cheio de despeitos contra Portugal. [...] A musa de Gregório de Matos entrou, pois, na Bahia, amena, festiva, e aceitou, ebrifestante, o conluio com esse carnaval biológico que passava (ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 305-307).

Ao longo do século XX, no Brasil, o que se viu foi uma crítica que ora depreciava, ora ignorava o Barroco, seguindo a linha de Antonio Candido, que preconizou o período romântico, visto por ele como o primeiro período a incorporar sua ideia de sistema literário, com autores escrevendo sob o mesmo denominador e um público leitor formado. Para Candido, ainda que os poemas de Gregório de Matos e os sermões do padre Antonio Vieira possuam valor estético e sejam representativos, não fizeram parte de um sistema literário e não contribuíram naquilo que o crítico chamaria de Formação da literatura brasileira. Diversos estudiosos do período barroco viram na *Magnum opus* de Antonio Candido um desdém injustificável em relação a um período deveras influenciador e relevante em diversos sentidos, como assinala Affonso Ávila:

[...] [o Formação da literatura brasileira:] estudo notável pela amplitude de informação e análise, mas estigmatizado pela parcialidade historiográfica e crítica quando minimiza não só a importância do poeta baiano, como de todas as manifestações barroquistas ocorridas com profusão e mesmo incontestável função social nos pródromos culturais da nacionalidade (ÁVILA, 2011, p. 10).

Para Ávila, não há problema em pensar a literatura brasileira a partir de um ponto de vista histórico. O problema estava na linearidade de Candido e no ponto de

partida equívocado que este utilizou: “Porquanto é no barroco que iremos encontrar sem dúvida o único suporte realmente válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história da criação artística no Brasil.” (ÁVILA, 2004, p. 40).

Por conta dessa linearidade do pensamento de Candido, alguns escritores ficaram à margem na historiografia literária brasileira. Escritores como Jorge de Lima e Joaquim de Sousa Andrade também fizeram uma poesia que se aproxima do estilo seiscentista e dialogam, pois, com uma tradição brasileira anterior ao Romantismo. O Barroco ajudou, pois, na visão de Ávila, a formar toda a literatura brasileira:

A seqüência dessa linha de tradição brasileira que parte do nosso barroco percorre, embora sem um fluxo de continuidade mais nítido e uma força regular de intensidade, a evolução também da literatura brasileira. Há, sem dúvida, uma insinuação de formas barroquizantes em toda aquela vertente literária que entre nós se caracteriza pela propensão inventiva, pela criatividade da linguagem, pela ascendência da informação estética sobre a informação semântica (ÁVILA, 2008, p. 40).

Na visão de Ávila, portanto, existe uma tradição que influencia a arte – não aos moldes de Candido – mas a partir do componente criativo, fazendo com que diversas produções possam ser chamadas de barrocas ou barroquizantes. Ávila não propôs uma nomenclatura para essa história que abandona o componente teleológico, como o fez Haroldo de Campos (2011) com sua “história constelar”, cujo vértice principal é a transformação, em detrimento da formação. Tanto o pensamento de Ávila, quanto o de Haroldo de Campos tentam romper com uma historiografia marcada por um programa nacionalista pautado na evolução, no progresso e na superação.

Vejamos como o pensamento de Ávila e de Campos se alinha ao ensaio neobarroco de Severo Sarduy na próxima seção.

O surgimento de uma literatura e de um ensaio neobarroco

Em 1904, o historiador da literatura, Victor Manheimer, afirmava que

Tenho a impressão de que, nos últimos dois séculos, nenhuma época revela, na sua sensibilidade artística, tantas afinidades com a busca de um estilo na literatura do Barroco como a dos nossos dias. Interiormente vazios ou profundamente dilacerados, exteriormente absorvidos por problemas técnico-formais que, à primeira vista, não se encontravam com as questões existenciais do seu tempo: eram assim quase todos os poetas barrocos, e assim são, pelo que nos é dado ver, pelo menos os poetas que mais contribuem para dar a produção do nosso tempo um perfil próprio” (MANHEIMER *apud* BENJAMIN, 2011, p. 44, grifo nosso).

A fala de Manheimer, retomada por Benjamin, revela a necessidade de uma relação com uma literatura tão cara durante dois séculos aos olhos de críticos, teóricos e ensaístas da literatura. A recuperação do período barroco e a conseqüente leitura mais atenta dos escritores do período fez com que diversos ensaístas percebessem uma clara analogia entre a arte do XVII e a do XX. Se Walter Benjamin retoma as Origens do drama trágico alemão, fá-lo muito mais para trabalhar com conceitos filosóficos e estéticos como o de “alegoria” do que para traçar um estudo historiográfico das peças alemãs produzidas ao longo do XVII.

O ensaísta cubano, Severo Sarduy, foi o primeiro a materializar essa relação entre as literaturas do XVII e do XX, ao criar o termo tão disseminado nos dias de hoje: “neobarroco”. O ensaio de Sarduy é marcado pela erudição e pela tentativa de relacionar todas as esferas do conhecimento para explicar aquilo que ele vê como um fenômeno, fruto de diversos fatores e que, não ao acaso, acaba por se repetir em outros séculos. Como veremos nos próximos trechos, Sarduy, assim como Affonso Ávila e Haroldo de Campos, pensa a arte a partir de uma ideia de tradição criativa.

Ao pensar o Neobarroco, Sarduy recorre principalmente ao trabalho com a linguagem produzido ao longo do século XVII e retomado, segundo ele, ao longo do século XX. Não em vão, o poeta modelo dessa estética é, para o cubano, Luis de Góngora. Mas não o Góngora da primeira fase, que tanto aprazia Baltasar Gracián, contemporâneo do poeta cordobês. Para Sarduy, o Góngora de Polifemo y Galatea e das Soledades é o modelo máximo de uma linguagem elíptica, descentralizada, inter e intra-textual, que sintetizava o dilema barroco por excelência: as falsas aparências e a fronteira entre o ser e o parecer:

O espaço urbano barroco, frase do desvio como repetição e ruptura, é também semântico, mas de maneira negativa: não garante ao homem, ao recebê-lo na sucessão e na monotonia, uma inscrição simbólica, mas o contrário, des-situando-o, fazendo-o balançar, privando-o de toda referência a um significante autoritário e único, assinala-lhe sua ausência nessa ordem que ao mesmo tempo desdobra como uniformidade, a despossessão. (...) a elipse, na retórica barroca, identifica-se com a mecânica do escurecimento, repúdio de um significante que se expulsa do universo simbólico. Esta ocultação, na poesia gongorina, como se sabe, não é fortuita. (SARDUY, 1998, p. 1228-1232, *tradução nossa*).

Sarduy vê a elipse, típica da retórica barroca, como um elo entre o XVII e o XX e que faz com que a arte hispano-americana adquira um status central entre as vanguardas do século XX. A linguagem linear não dá conta do caos da modernidade, o que ajuda a explicar a literatura de escritores como Cortazar, com sua Rayuela que pode

ser lida de diferentes formas, ou do Grande Sertão: veredas e sua exuberante linguagem múltipla, que busca o léxico de diferentes línguas para formar um novo universo.

O trabalho de Severo Sarduy se diferencia do de José Lezama Lima, seu compatriota e contemporâneo, em alguns pontos. Sarduy participou ativamente da revista francesa *Tel Quel*. Tal publicação teve êxito principalmente nos anos de 1960 e 1970, anos em que o estruturalismo francês ganhava forma e notoriedade mundial, com a colaboração de importantes críticos, a saber, Georges Bataille, Roland Barthes, Jacques Derrida e Tzvetan Todorov. Portanto, as ideias estruturalistas influenciaram de maneira decisiva o pensamento de Sarduy e sua teoria sobre o Barroco, o que vemos claramente através de seu trabalho de fôlego ao pensar a estrutura da literatura – e das artes barrocas como um todo – e como se recuperou na Modernidade a técnica que fora utilizada no XVII.

Sarduy vai além e aponta que o trabalho de um Góngora na Espanha, ou de Sor Juana na América Latina buscam o segredo – ou a dobra segundo a teoria de Deleuze – que se materializa através da repressão da significação, no campo da linguagem: “O objeto da repressão não é a própria significação (nem o afeto, que será simplesmente deslocado), mas um significante, sobredeterminado, que, por ser um representante, Lacan compara a um embaixador.” (SARDUY, 1998, p. 1587, tradução nossa).

Finalmente, ainda que tenhamos assinalado que existe uma diferença entre o pensamento de Sarduy e de Lezama Lima, o primeiro reflete sobre a escrita do segundo e destaca como Lezama Lima é um o grande herdeiro de uma tradição criativa de trabalho com a linguagem, o grande escritor do século XX que sintetiza o desejo de um barroco furioso e da escrita elíptica destacada neste ensaio anteriormente.

Um homem barroco, o conceito de épistème e o a priori histórico

Para o historiador José Antonio Maravall, um dos maiores pensadores sobre o século XVII:

Sem dúvida, é perfeitamente lícito, a partir de uma perspectiva dada pela cultura barroca, fazer o estudo de um ou outro dos autores do século XVII em relação a um só desses fatores, mais ou menos monograficamente tomado – Shakespeare, Quevedo, Racine, etc. – E sempre um trabalho desta natureza será útil para aclarar o sentido de um autor e sua posição no conjunto; mas disso não se deve esperar o esclarecimento da cultura barroca, para entender é necessário considerar os fatores estilísticos e ideológicos enraizados no

centro de uma situação histórica dada. Vistos separadamente, é possível que esses elementos se repitam no tempo, se deem em séculos muito distantes, mas em sua articulação conjunta sobre uma situação política, econômica e social, formam uma realidade única (MARAVALL, 1975, p. 35, grifo nosso, tradução nossa).

Maravall mantém o pensamento de que o Barroco é fruto da situação histórico-social de crise que vigorou em grande parte da Europa no século XVII, o que produziu a cultura do barroco e, conseqüentemente o homem barroco. Em outras palavras, para Maravall não existe apenas uma arte que pode ser chamada de barroca, mas também uma economia, situação política, etc., todos barrocos, que juntos e articulados formaram, como assinalado acima, “uma realidade única”. Ainda que Maravall e Michel Foucault mantenham vários pontos de distanciamento em suas teorias, vejamos como o pensamento do historiador espanhol no que diz respeito a um determinado período histórico e sobre a teoria que se produz sobre ele vai ao encontro da ideia de épistème, de Foucault.

Para Foucault, pode-se dizer que existem épocas nas quais a mudança de mentalidade é tão radical que se pode, inclusive, afirmar que há uma ruptura em relação ao passado. Foucault afirma que há uma épistème – sintetizada didaticamente como um a priori histórico – renascentista, clássica e uma moderna, a partir do século XVI. Em poucas palavras, a episteme renascentista estava baseada na semelhança, enquanto a clássica (barroca) na representação. O Don Quijote seria dessa forma uma obra que coloca em jogo essas duas epistememes, pois o protagonista é tido como louco ao tentar vivenciar aquilo que havia lido nos livros de cavalaria e não se dá conta que “A escritura e as coisas não se correspondem mais e Dom Quixote recorre à aventura” (FOUCAULT, 1965, p. 70, tradução nossa). A partir do momento em que as coisas e a escrita não se correspondem mais, conforme o desejo renascentista previa, o Quijote se arrisca a representar aquilo que lê, logo atua no grande teatro do mundo, tipicamente barroco, e funciona como símbolo dessa nova episteme que surgia. Em suma, o Quijote “rompe a antiga aparência com as coisas” (FOUCAULT, 1965, p. 72, tradução nossa).

Para Foucault, assim como para Maravall, cada época possui seus códigos que influenciam nossa própria experiência e a maneira como damos forma ao nosso modo de pensar; e há uma cultura que vigora em cada época. Dessa forma, se pensamos o Neobarroco a partir das ideias de Foucault e Maravall, veremos que não podemos pensá-lo como uma arte de continuidade histórica, já que para o filósofo francês vigora em todas as épocas a descontinuidade. No entanto, por que no século XX há uma

enorme produção que dialoga com a produção seiscentista? Foucault não responde esse questionamento, mas a partir de sua teoria, poder-se-ia dizer que existe uma casualidade histórica que proporciona o aparecimento de uma arte neobarroca em Cuba, por exemplo. A modernidade – e a pós-modernidade – são épocas, ao mesmo tempo, que apresentam fraturas epistemológicas, fazendo que novas ideias surjam, mas com paradigmas que não são o do XVII segundo esses autores.

Vejamos na próxima seção o pensamento de Lezama Lima e sua inovação ao pensar a América Latina através do conceito de “Señor Barroco”, uma forma que leva em conta o componente histórico em uma forma de compreender a própria realidade latino-americana.

O Señor barroco americano

Para José Lezama Lima, notório ensaísta cubano, a ideia de uma história linear da metafísica de Eugenio D’ors não explica o barroco americano, ou como veremos mais adiante nas palavras do próprio Lezama Lima, o verdadeiro Senhor Barroco, arte fruto de uma cultura crioula, miscigenada. O trabalho de Lezama Lima é deveras original ao trazer à luz uma teoria que tenta dar conta de uma arte marcadamente de contraconquista, espírito primordial de uma arte que, em qualquer concepção que tenta compreendê-la, a aponta como anticlassicista, numa espécie de episteme moderna, aos moldes de Foucault, mas pensada no contexto latino-americano.

O ensaísmo de Lezama Lima está pautado na compreensão da própria América Latina e se aproxima daquilo que o ensaísta italiano, Mario Perniola, denomina Neobarroco Social (PERNIOLA, 2014, p. 154) e do pensamento de Bolívar Echeverría, que pensa o Barroco como uma contraconquista também no século XX:

Que significa hoje em dia uma prática do barroco? [...] Ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração tacaña dos bens, em seu centro e fundamento próprio: o espaço dos símbolos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação (ECHEVERRÍA, 1998, p. 30, tradução nossa).

Diferentemente de Severo Sarduy, Lezama Lima mantinha o ponto de vista de que existe uma clara impossibilidade de dois estilos semelhantes que voltariam a aparecer em séculos subsequentes. A ideia de Lezama Lima vai ao encontro, nesse ponto, das ideias do poeta e ensaísta mexicano, Octavio Paz, expressamente em *El arco*

y la lira que tenta destruir o “pseudo conceito de tempo de que tudo se dirige ao contemporâneo” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 12, tradução nossa).

Em outras palavras, ao pensarmos em Neobarroco, para Lezama Lima, estamos inconscientemente, nos deixando levar por um pensamento de que a arte se dirige ao ponto em que nos encontramos, em uma constante evolução e só o fato de chamarmos um período de modernidade e pós-modernidade já demonstra o pensamento evolucionista construído a partir de uma historização de modelo hegeliano.

Segundo Lezama Lima não há problema em alcunhar o período seiscentista espanhol como barroco. O problema, no entanto, é o fato de achar que o barroco americano possui e mantém a mesma base histórica e criativa daquele que está presente do outro lado do Atlântico. Dessa forma, o Senhor Barroco é fruto, primeiramente, de uma contraconquista e funciona como uma resposta à nova situação que foi imposta em solo americano.

A paisagem do colonizador e do colonizado foram as cidades americanas, analisadas fortemente por Ángel Rama, que as via, assim como Lezama Lima, como estruturalmente barrocas. Rama, em *La ciudad letrada*, demonstra como a cidade em solo americano é a síntese de uma nova configuração cultural e social, construída através da soma de vários componentes, como a Igreja e a herança indígena, o que fez com que surgisse a cidade barroca. Rama também destaca como o crioulo americano viveu em cidades repletas de exageros e exuberância – em uma situação melhor inclusive na qual viviam muitos europeus em suas grandes cidades – e disfrutaram, em grande medida, de um banquete barroco e de uma festa barroca lezamiana. Há, portanto, uma aproximação de Ángel Rama entre a organização das cidades e a cultura barroca. Vejamos no trecho abaixo como Rama pensa as cidades latino-americanas como fruto de uma cultura da contraconquista e barroca, por tanto, até os dias atuais:

[...] o barroco não só havia ocupado íntegramente a Colônia, mas ao mesmo tempo se havia prolongado até nossos dias. Em 1944, Mariano Picón Salas dizia que “apesar de quase dois séculos de enciclopedismo e de crítica moderna, os hispano-americanos não nos evadimos inteiramente do labirinto barroco”, com o que coincidiu o romancista Alejo Carpentier que chegou a propor ao estilo barroco como forma específica da arte do continente. Após essas percepções, podemos ver outra coisa: o sobrevivente poder da cidade letrada mais além da Independência [...] (RAMA, 2004, p. 35, tradução nossa).

Ledo engano pensar, no entanto, que essa arte de contraconquista se restringe a apenas uma esfera da arte ou apenas a um determinado período histórico. Se a arte de Gregório de Matos é marcadamente fruto desse Senhor Barroco, a própria

produção lezamiana, no século XX também o é. Para explicar um romance como *Paradiso* sem recorrer a alguma teoria que o aproxime do romance experimental francês e americano, aproximação que acaba também por criar uma hierarquia, cuja presença hispano-americana está sempre na base da pirâmide, podemos recorrer à própria teoria de Lezama Lima em *La expresión americana*. Vejamos no excerto a seguir o intenso trabalho com a linguagem, aliado à cor local que formam toda a base de *Paradiso*: “No centro do desaparecido acampamento, uma caldeira de cobre espalhava os aromas de um frango avivado pelo suco da laranja e um arroz engordado pelo lúpulo cervejeiro. Boa introdução à mandíbula crioula, picada pela cerveja fácil de costume.” (RAMA, 2009, p. 191, tradução nossa). Portanto, o próprio Lezama Lima está constituído pela expressão americana, sintetizada através do Senhor Barroco.

Tanto Lezama Lima, quanto o cubano José Martí, como veremos mais adiante, são frutos de uma síntese que o Senhor Barroco produz: a raiz hispano-incaica e a hispano-negroide. Essa crioulação produziu um banquete assimilado de diferentes culturas: “Mas a essa perfeição do banquete, que leva a assimilação à cultura, corresponderia ao americano o claro primor. O americano trazia a esse refinamento do banquete ocidental, o outro refinamento da natureza.” (RAMA, 1993, p. 63, tradução nossa). Vários ensaístas recorreram a José Martí e sua singularidade no pensamento latino-americano para compreender a própria América Latina. O ensaísta mexicano Enrique Krauze, por exemplo, lança mão da figura de Martí para dissertar sobre a presença de redentores que sempre povoaram a América. Para Krauze (2011), Martí foi um libertário cubano que tentou convencer os Estados Unidos de que seu projeto imperialista ameaçava fortemente a *Nuestra América*, ensaio de 1891. Ou seja, Martí, já no século XIX produzia um pensamento que tentava dar conta da nova organização que a América sofria e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a falsa independência que os países americanos haviam conseguido, saindo de uma servidão aos espanhóis para uma servidão para os Estados Unidos e seu capital.

Ao mesmo tempo, Lezama Lima, ao pensar o Senhor Barroco, também recorre à figura de José Martí. Para ele, o revolucionário cubano sintetizava a busca por uma identidade latino-americana e aliava a seu pensamento um trabalho com a linguagem que conquistava o papel de formador de uma nação: “[José Martí mantinha] A aquisição de uma linguagem, que depois da morte de Gracián, parecia estar soterrada, demonstrava, impondo-se a qualquer pessimismo histórico, que a nação havia adquirido uma forma.” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 40, tradução nossa).

Ao dialogar com José Martí, Gregório de Matos, Sor Juana Inés de la Cruz e outros nomes da arte latino-americana, o ensaio de Lezama Lima conquista o mérito que outros ensaístas latino-americanos também possuem, como Antonio Candido e Ángel Rama: o de trabalhar com as literaturas latino-americanas em relação. Para pensar a própria literatura brasileira, o pensamento de Lezama Lima desloca o centro da Espanha e pensa Gregório de Matos como um poeta criativo marcadamente latino-americano. A satírica poesia de Gregório é muito mais influenciada por sua triste Bahia que por Góngora, o que não exclui, é claro, a influência que Gregório teve dos poetas espanhóis. A força da poesia de Gregório está na alegria e nas cores que apresenta: “Aí o idioma está tomando por sua alegria, não pela tradição humanista que lhe chega em um momento em que se vê obrigada a lampejar.” (LEZAMA LIMA, 1993, p.70, tradução nossa).

Lezama Lima inova, da mesma maneira, ao pensar a poesia de Sor Juana Inés de la Cruz a partir de um viés de invenção e criação, em detrimento da ideia de cópia de Góngora, como muitos e até mesmo ela própria gostava de afirmar: “Embora declare que *Primero Sueño* compôs imitando Góngora, é uma humildade encantadora mais que uma verdade literária.” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 34, tradução nossa). Portanto, para o cubano, Sor Juana é inovadora e fruto de uma expressão americana, o que faz com que exista um distanciamento que ela mesma não via entre sua poesia e a de Góngora.

Ensaio de uma conclusão

Ao longo deste ensaio, pretendeu-se dialogar com a extensa produção sobre o Barroco que povoou o século XX e como isso se refletiu através do ensaio. Deveras interessante perceber como o Barroco foi repensado com esmero na América Latina em uma tentativa, como vimos, de interpretação da própria cultura latino-americana. É por essa razão que os trabalhos de Lezama Lima e Bolívar Echeverría, por exemplo, aproximam-se em vários pontos, ao tratarem de uma arte que, segundo eles, é fruto de uma expressão crioula.

Se Lezama Lima se destaca como um dos maiores nomes da literatura cubana, seu contemporâneo, Severo Sarduy, não fica atrás. Na seção dedicada a Sarduy e o neobarroco, objetivou-se sair do lugar comum que aproxima os dois ensaístas conterrâneos para traçar uma aproximação entre a teoria de Sarduy e uma via de

tradição criativa que teve lugar no século XX. É nesse ponto que se pode aproximá-lo do estruturalismo francês, mas ao mesmo tempo de importantes intelectuais brasileiros, como Affonso Ávila e Haroldo de Campos. O termo Neobarroco, criado por Sarduy, foi amplamente aceito em toda a Academia, em grande medida, por mostrar-se ideal para explicar uma produção que parecia possuir um entrelugar no século XX, ao não se alinhar a uma visão hegeliana de história linear.

Mais do que um barroco histórico ou criativo, vemos como o ensaísmo do século XX tentou de diversas formas compreender o XVII e, segundo algumas teorias, consequentemente o XX. O desafio de compreender e interpretar as artes em geral fez com que se buscasse a literatura seiscentista. A pergunta se há continuidade, pura casualidade ou contra-conquista, não pode ser respondida. Como se objetivou mostrar nesse trabalho, o ensaio apresenta questionamentos e reflexões e não tem como meta chegar a uma conclusão final e definitiva sobre um objeto, mas aponta possíveis direções e problematizações para compreendê-lo.

Referências

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura**. Madri: Akal, 2003.

ALONSO, Dámaso. **Estudios y ensayos gongorinos**. Madri: Gredos, 1970.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971

_____. “Viva Haroldo – Viva Gregório”. In: CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Circularidade da ilusão**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. Paris: Arvensa, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2013.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A dobra.** Leibnz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 2005.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco.** Buenos Aires: Ediciones Era, 1998.

ELIOT, T. S. **The varieties of metaphysical poetry.** Londres: Mariner Books, 1935.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines.** Paris: Gallimard, 1965.

GARCÍA LORCA, Federico. “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. In: _____. **Obras completas.** Madrid: Iberialiteratura, 2015.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, Neobarroco.** México: Destiempos, 2008.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana.** Havana: Letras cubanas, 1993.

_____. **Paradiso.** Havana: Letras cubanas, 2009.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del barroco.** Madri: Ariel, 1975.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas. Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte.** Chapecó: Argos, 2014.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada.** Santiago: Tajamar, 2004.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira 2.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SARDUY, Severo. **Obras completas.** Madri: Scipione, 1998.

VERLAINE, Paul. **Oeuvres completes.** Paris: Arvensa, 2014.

THE BAROQUE AND NEO-BAROQUE ESSAY

Abstract

This essay aims, at first, present how XVII century regained a positive highlight mostly in the 1920s and reflecting on the possible reasons for such recovery. In a second moment, it proposes a dialogue with what is called neo-baroque essay, that when proposing understand the literature of the twentieth century, realized that there was a close relationship between this and what is commonly called Baroque. At the same time, we give a major emphasis on Latin American thought, which sought a differentiated approach to XVII Century and saw Baroque as a way to explain the formation of Latin America. The works of Severo Sarduy and José Lezama Lima will be highlighted from a logic of differentiation, since in the course of the twentieth century a preference was sought between the theories of the two authors. We analyze the case of the Brazilian baroque and its dialogue not only with Latin American theory, but also with the works of critics such as Gilles Deleuze.

Keywords

Baroque. Essay. Latin America.

Recebido em: 13/11/2017

Aprovado em: 23/04/2018