

Alegoria neobarroca latino-americana: diálogos crítico-poéticos

Henrique Pinheiro Costa Gaio [*]

[*] Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: henriquecgaio@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6978-506x>

Resumo: A reconsideração crítico-poética do barroco, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, tornou-se uma possibilidade de reavaliação do legado cultural advindo da experiência colonial ibero-americana. Desse modo, pretende-se analisar neste artigo como o esforço sincrônico de aproximação e reapropriação das formas seiscentistas, que lastrearam as pretensões neobarrocas das vanguardas, engendraram uma espécie de tradição sediciosa. Além disso, como os efeitos estético-culturais dessa operação ensaística possibilitaram uma construção alegórica do ser e do devir latino-americano. Ou seja, com base no diálogo crítico-poético entre intelectuais latino-americanos, busca-se identificar e compreender outra forma de lidar com a tradição e o lugar da alegoria na operação neobarroca de reconsideração do passado.

Palavras-chave: Neobarroco; Intelectuais latino-americanos; Alegoria.

Neo-Baroque Latin American allegory: critical-poetic dialogues

Abstract: The critical-poetic reconsideration of the Baroque, especially from the second half of the 20th century, became a possibility for reevaluating the cultural legacy presented by the Ibero-American colonial experience. In this way, the article intends to analyze in this article how the synchronic effort to approach and reappropriate seventeenth-century forms, which supported the neo-baroque pretensions of the avant-gardes, engendered a kind of seditious tradition. Furthermore, how the aesthetic-cultural effects of this essayistic operation enabled an allegorical construction of Latin American being and becoming. In other words, based on the critical-poetic dialogue between Latin American intellectuals, the discussion seeks to identify and understand another way of dealing with tradition and the place of allegory in the neo-baroque operation of reconsidering the past.

Keywords: Neobaroque; Latin American intellectuals; Allegory.

Esse barroco furioso, contestador e novo só pode surgir nas margens críticas ou violentas de uma grande superfície – de linguagem, ideologia ou civilização –: no espaço ao mesmo tempo lateral e aberto, sobreposto, excêntrico e dialectal da América: borda e negação, deslocamento e ruína da superfície renascente espanhola, êxodo, transplante e fim de uma linguagem, de um saber.¹

Sarduy (1999, p. 1308).

Um poeta tem que ser professor nos cinco sentidos corporais. Os cinco sentidos corporais, nesta ordem: vista, tato, ouvido, olfato e gosto. Para ser dono das mais belas imagens, tem que abrir portas de comunicação em todos eles, e com muita frequência tem que sobrepor suas sensações e até mesmo disfarçar suas naturezas.²

Lorca (1952, p. 92).

Em 1927, por ocasião do tricentenário da morte de Luis de Góngora y Argote, Federico García Lorca ministrou a conferência que serviria como marco para a reconsideração do legado do barroco nos países de expressão hispânica (Lorca, 1952). Intensificava-se o debate em torno da metáfora e da densidade da estrutura textual barroca, bem como de sua influência para a poética moderna. A irreverência poética de Góngora, segundo os argumentos expostos por García Lorca, assentava-se em sua forte personalidade literária, no engenhoso artifício expresso nas imagens, numa inventividade que encontraria ressonância sincrônica nas experiências poéticas de Mallarmé.

Com o objetivo de resgatar a agudeza da metáfora gongórica, García Lorca aponta que mais importante do que ler esse poeta é estudá-lo. Uma única leitura não seria suficiente para a compreensão do encadeamento de imagens, sua escrita possuiria camadas de significados para além do jogo de palavras antitéticas encontrado na superfície do verso. Sua metáfora seria esculpida com a pretensão de uma universalidade nascida da intuição individual, fazendo da interioridade a substância a ser partilhada.

¹ No original: "Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que em las márgenes críticas o violentas de um gran superficie – de lenguaje, ideología o civilización –: em el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excêntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, transplante y fin de um lenguaje, de um saber". – Nesta e nas demais citações de textos em outros idiomas, a tradução é livre e foi feita pelo autor.

² No original: "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas".

Dessa maneira, o que poderia ser compreendido como traço classicista desdobra-se em uma sequência labiríntica de imagens, que se não torna sua poética obscura ou hermética – como foi rotulado pela tradição que almejava a contenção –, no mínimo, exige uma recepção menos disposta à contemplação que ao embate com as imagens construídas. A leitura de sua obra necessitaria de certa contrição do leitor, um exercício trabalhoso de decifração da linguagem.

Pontuar as qualidades do autor de *Soledades* (1613) demonstra o quão interessado é o resgate de sua poética e que, nesse tipo de recepção, busca-se a identificação de um prenúncio da lírica moderna nos meandros das imagens barrocas. Burlando a noção da extravagância e dos excessos, Garcia Lorca destaca a força da imagem poética como possibilidade de translação de sentido. Assim, a mecânica criativa que revela uma preocupação crítica e a dimensão técnica presente na arquitetura do texto expressam certo desejo de abarcar uma totalidade. O sentido alegórico, proveniente de metáforas que unem mundos antagônicos por meio da potência imagética, funcionaria como estratégica operação de revalorização da experiência letrada colonial. Ou ainda, como repositório poético profícuo para as inovações propugnadas nos movimentos de vanguarda latino-americanos.³

O esforço de interpretação sincrônica das formas poéticas, ao reconhecer elementos estruturais inovadores que revelam uma subjetividade apurada, acaba por transladar o barroco em neobarroco. Mesmo que certa morfologia do barroco tenha sido delineada ainda no século XIX – fruto do trabalho de Heinrich Wölfflin, como apontou João Adolfo Hansen –, a passagem do barroco para o neobarroco, atualização interessada das inovações e reconfigurações poéticas contidas no passado, ganha volume crítico em meados do século XX (Wölfflin, 2010; Hansen, 2001; Gomes Júnior, 1998, Holanda, 1979). Desse modo, os usos e desusos do barroco tensionam o passado com indagações estéticas, políticas e culturais do presente. No caso latino-americano, sobretudo, o olhar interessado na possibilidade de inversão do colonialismo se mostrou uma motivação fundamental.

Com o intuito de compreender a alegoria neobarroca como operação crítico-poética de reavaliação do passado, pretende-se, neste artigo, realizar dois movimentos analíticos. O primeiro busca identificar, por meio de um diálogo entre intelectuais latino-americanos, os interesses crítico-poéticos e os efeitos historiográficos atrelados à ideia de neobarroco. O intuito, desse modo, é identificar os mecanismos mobilizados na reapropriação do passado e sua capacidade de interpelar a contemporaneidade – num esforço de atualização crítico-

³ Segundo Haroldo de Campos, “a ‘gongorofobia’, o horror a Gôngora, traduzido em ‘ausência’ (menosprezo e ignorância) do poeta das *Soledades*, durou, no mínimo, dois séculos na literatura espanhola; o século XVII, que ‘rege em direção ao racionalismo, à sobriedade’, e no qual ‘a poesia se converte em prosa’, e o século XIX, ‘total, absolutamente refratário a Gôngora’. É o que afirma Gerardo Diego, em sua introdução à *Antología poética em honor de Góngora*, publicada em 1927, na ocasião do terceiro centenário da morte do poeta” (Campos, 2011, p. 58).

-poética das formas seiscentistas. O segundo movimento objetiva compreender o impacto das alegorias como outra maneira de aquilatar a experiência colonial. Ou seja, almeja-se pensar a função e os efeitos alegóricos das imagens barrocas em seus sentidos histórico-culturais, operando certa inversão e proporcionando imagens destoantes do projeto de colonização ibérico.

Entre o barroco e o neobarroco: considerações sobre a latino-americanidade

Haroldo de Campos apresenta-se como figura fulcral na reconsideração poética e historiográfica do barroco, tanto numa perspectiva da historiografia literária brasileira, quanto na sua dimensão latino-americana. Em “A obra de arte aberta”, publicado originalmente em 1955, o crítico compreende a obra aberta como uma espécie de “barroco moderno” (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 53), enfatiza a porosidade da obra à leitura como reação ao classicismo, como crítica à obra acabada e como atualização dos procedimentos poéticos do barroco. Para o poeta concretista, “talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturomorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas” (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 53).

Inserida na agenda crítica do concretismo desde a década de 1950, a ideia de neobarroco apresenta-se como o anticlássico, como desvio, obra aberta, revelando outras veredas para avaliação das letras coloniais ibero-americanas. Em outras palavras, entende-se o barroco como momento de conformação à normatividade retórico-poética do seiscentos, mas também como brecha para pensar o processo de subversão das preceptivas clássicas. Antes de uma formação literária linear, o jogo entre conformação e corrupção pressupõe desvios qualitativos e ambiguidades. Vejamos o problema crítico-historiográfico suscitado pelo barroco no panorama latino-americano proposto por Haroldo de Campos:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira (e isso poderá ser válido para outras literaturas latino-americanas, à parte o problema, a ser considerado sob luz especial, das grandes culturas pré-colombianas) esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco (com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo maneirismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora).

Articular-se como diferença em relação a essa panóplia de *universalia*, eis nosso ‘nascer’ como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...) (Campos, 2010b, p. 239-240).⁴

A especificidade da leitura haroldiana reside na imagem que se contrapõe ao organicismo e linearidade comum às historiografias literárias de formação. Antes da continuidade derivada do processo de formação, indica saltos estéticos que permitiram rasurar e reinventar modelos, aponta para uma historiografia tecida com base em analogias, metáforas e alegorias. Destaca, sobretudo, uma dimensão sediciosa do passado capaz de orientar as vanguardas em busca de uma ideia de autonomia cultural e na elaboração de uma tradição a contrapelo.

A capacidade do barroco em expressar uma origem sem infância, avessa ao processo formativo que se manifesta em etapas, reverbera nas reflexões de intelectuais cubanos atentos ao potencial do neobarroco. Lezama Lima, em *A expressão americana* (1957), estabelece um pilar importante dessa resignificação do barroco para a poética da vanguarda latino-americana. Evitando a hipertrofia do conceito, provocada pelo uso indiscriminado, o ensaísta cubano define sua peculiar apropriação do barroco:

Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências (Lima, 1988, p. 79-80).

O barroco, tal como foi articulado por Lezama Lima, não se restringe à dimensão estilística ou cultural, expressa uma espécie de identidade latino-americana. A tensão, proveniente da experiência colonizadora, impinge um sentido revolucionário à estética barroca: expressão errante que corrompe e transforma o legado metropolitano. Ao contrário da vi-

⁴ Como forma de atentar para a complexidade de pensar o barroco e suas preceptivas retórico-poéticas diante do choque com a diversidade dos povos indígenas, talvez seja importante reproduzir a nota de Haroldo de Campos que acompanha o trecho supracitado: “Gostaria de referir aqui, de passagem, a tese da possível identificação de um ‘barroco indígena’, pré-colombiano, caracterizado por um ‘idioma de signos e símbolos, baseado no mito’. Este ponto de vista (que não deixa de ter afinidades com a concepção panbarroquista de um Eugenio d’Ors) foi sustentada pelo Prof. Alfredo A. Roggiano (University of Pittsburgh), numa comunicação apresentada ao XVII Congresso do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1975, com apoio no exemplo mexicano e a partir de conceitos de Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Fondo de Cultura Económica, 1957” (Campos, 2010, p. 239).

são sedimentada pela historiografia, aquela que compreende o barroco como uma manifestação declinante nas terras americanas – um estilo amaneirado –, como mera expressão da Contrarreforma, sinônimo da retórica jesuítica ou do influxo da razão humanista e neo-clássica, o ensaísta assinala que o verdadeiro barroco se expressa em sua plenitude somente no Novo Mundo (Chiampi, 1988, p. 33).

O começo arquetípico do americano, segundo Lezama Lima, seria o *senhor barroco*, uma fábula que descreve não a origem, mas um devir atrelado ao sentido subterrâneo da reação à conquista ibérica, uma revolta calcada na plasticidade dos povos indígenas. Assim, o barroco definiria não somente uma estética mestiça, mas, sobretudo, uma outra possibilidade de configuração da cultura, cuja ressignificação estabelece um sentido histórico alternativo, acionado por meio da incessante corrupção transculturadora.⁵ Por consequência, representaria a expressão mais vigorosa de uma tensão nunca apaziguada, um permanente estado de suspensão que seria fruto da alteridade inerente à colonização. Expressaria uma “arte de contraconquista” e de superação do pacto fáustico da colonização, ou seja, seria uma espécie de síntese hispano-indígena e hispano-africana. O neobarroco, portanto, seria mobilizado como elemento constitutivo da experiência histórico-cultural latino-americana. Entretanto, paralelo ao sentido histórico descolado do ensaio, cumpre apontar o destaque dado à curiosidade barroca e ao domínio da forma, pois se tornam centrais para a definição de um estilo comparável ao europeu – no entanto, reconhecendo-o como manifestação da diferença. Mesmo estendendo seu modelo interpretativo à América anglo-saxônica e portuguesa – daí sua singularidade diante de outros ensaios de formação⁶ –, a interpretação enfatiza uma solução formal dada pelo quíchua cusquenho Kondori e por Aleijadinho.⁷

⁵ Nesse sentido, a ideia de transculturação dialoga com a perspectiva mais ampla, proposta por Fernando Ortiz, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Segundo o ensaísta cubano: “Escolhemos o vocábulo transculturação para expressar os variadíssimos fenômenos que se originam em Cuba pelas complexidades transmutadas de culturas que aqui se verificam, sem conhecer as quais é impossível entender a evolução do povo cubano, tanto no plano econômico como no plano institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual e nos outros aspectos da sua vida” (Ortiz, 1987, p. 93).

No original: “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, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida”.

⁶ Nota-se a diferença em relação a outros ensaístas que usavam a América anglo-saxônica como uma espécie de antítese para o realce de ausências e atrasos dos latino-americanos, feito um espelho de Próspero que concedia uma imagem invertida. Ver: Morse (1990).

⁷ “Assim como o índio Kondori representa a rebelião incaica, rebelião que termina com uma espécie de pacto de igualdade, em que todos os elementos de sua raça e da sua cultura têm que ser admitidos, já no Aleijadinho, que representa a rebelião artística dos negros, o triunfo é incontestável” (Lima, 1988, p. 104).

O barroco como estilo conseguiu já na América do século XVIII o pacto da família do índio Kondori, e do triunfo prodigioso do Aleijadinho, que prepara já a rebelião do século seguinte e é a prova de que se está maduro para uma ruptura. Eis aí a prova mais decisiva, quando um esforçado da forma recebe um estilo de grande tradição, e longe de diminuí-lo o devolve enriquecido, símbolo de que este país alcançou a sua forma na arte da cidade. É a gesta que no século seguinte ao do Aleijadinho vai realizar José Martí. A aquisição de uma linguagem que, depois da morte de Gracián parecia ter sido soterrado, ia demonstrando, por sobre qualquer pessimismo histórico, que a nação tinha adquirido uma forma. E a conquista de uma forma ou de um reino situa-se dentro do absoluto da liberdade. Somente se narram os sucessos dos reis, diz-se na Bíblia, isto é, dos que alcançam uma forma, a unidade, o reino. A forma alcançada é o símbolo da permanência da cidade. Seu suporte, seu esclarecimento, sua composição (Lima, 1988, p. 105).

Remediar um suposto pessimismo historicista que impôs certo vazio cultural ao continente colonizado e compreender a forma que emerge da tensão proveniente da translação de convenções a novas paragens: esse parece ser o teor do argumento de Lezama Lima. Desse modo, o historicismo, em sua manifestação linear-evolutiva, surge como um estorvo à emancipação cultural e à positividade do barroco. No entanto, segundo o ensaísta, a assimilação da convenção em ambiente hostil teria provocado um aperfeiçoamento do estilo; numa inversão oswaldiana, pode-se dizer, anuncia-se a configuração de um ato libertário, manifesta-se uma ideia de hibridez como traço da mestiçagem.

Segundo Irlemar Chiampi, “Lezama pinta o seu americano como uma espécie de Caliban, irreverente, corrosivo, rebelde e devorador (e nisto, mais próximo ao antropófago em quem Oswald de Andrade metaforizou o modo de ser brasileiro)” (Chiampi, 1988, p. 32). Opera-se uma extensão da metáfora de apropriação de conhecimento, da estratégia ruminante da antropofagia, para uma definição de certa identidade latino-americana. Tal desenho interpretativo, ao reconhecer no barroco uma expressão formal definidora, mesmo que tenha permanecido subterrânea, almeja apontar o valor de sua atualização por conta da “astúcia para beliscar naquelas zonas do passado onde haviam se recolhido viveiros de inovações, que haviam permanecido inexpressivas na sua totalidade e que agora se lhes atribuíam uma espécie de fragmento aditivo” (Lima, 1988, p. 161-162).

O barroco, a despeito do desejo de forjar uma identidade latino-americana, seria despiído de sua dimensão convencional e se tornaria sinônimo de uma forma marginal. Seria símbolo de uma atitude criativa de assimilação, potencialização histórico-poética da antropofagia oswaldiana, apresentando-se como estilo utópico (Andrade, 2011, p. 292; Franco Neto; Gaio, 2020). A aproximação entre a expressão barroca e uma razão antropofágica foi

tematizada por Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, propondo uma crítica incisiva do logocentrismo europeu:

Já no Barroco se nutre uma possível ‘razão antropofágica’, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma anti-tradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (Campos, 2010b, p. 243; destaque do original).

Destaca-se, tanto em Haroldo de Campos quanto em Lezama Lima, a capacidade plástica latino-americana, uma flexibilidade cultural que permitiria amoldar-se de maneira criativa aos influxos estrangeiros. Desse modo, funda-se “um saber crítico que era ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, muito criador; um conhecimento intuitivo, que se hipostasiava no histórico” (Lima, 1988, p. 164). A estratégia ensaística de Lezama Lima baseia-se na tensão entre elementos díspares, na antropofagia que produz a diferença e concede capacidade crítica ao barroco americano, revelando uma aproximação com a arte de vanguarda e, além disso, tornando-o um conceito trans-histórico – como algo contínuo, capaz de reaparecer de quando em quando nas formas e pretensões histórico-poéticas. Assim, como indica Haroldo de Campos, o neobarroco seria uma espécie de “pervasivo ‘trans-barroco’ latino-americano” (Campos, 2004, p. 16; destaque do original).

Ademais, outro ganho crítico enfatizado pela ideia do neobarroco latino-americano é a substituição da natureza pela noção de paisagem. A natureza foi destituída de sua posição de grande alvo do processo de mimesis artística e tornou-se uma espécie de segunda natureza do artista. Foi internalizada como procedimento criativo e transfigurou-se em paisagem. Sua totalidade torna-se inapreensível, sendo necessária a delimitação de uma moldura como expressão subjetiva do artista. Lezama afirma que “depois do senhor barroco, bem instalado no centro do seu desfrute, a paisagem recupera uma imantação mais poderosa e demoníaca. O homem, deslocado do seu centro, volta a ele, mesmo que sua paisagem se mostre irreconciliável, para sempre longínqua” (Lima, 1988, p. 173).

Ainda em registro antropofágico, o poeta e crítico cubano Severo Sarduy, em seu ensaio “O Barroco e o Neobarroco” (1972), ressalta a ambiguidade semântica como fator constitutivo da expressão barroca. Sarduy entende a paródia como processo de carnavalização, como produto da mescla dos contrários, exemplo de cultura mestiça e símbolo de intertextualidade (Gruzinski, 1993). Por meio de colagens, citações ou reminiscências define-se uma decodificação do outro. Assim, o barroco representaria o:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – carta em um relato, diálogos nessas cartas, etc. –, isto é, como indica Bakhtin, a palavra barroca não é só o que figura, mas também o que é figurado, é o material da literatura. Defrontando-se com as linguagens entrecruzadas da América – com os códigos do saber pré-colombiano –, o espanhol – os códigos da cultura europeia – viu-se duplicado, refletido em outras organizações, em outros discursos (Sarduy, 1972, p. 170).

A tensão como produto da diferença permanece como marca-d'água da manifestação do barroco seiscentista, assim como de sua atualização como neobarroco na segunda metade do século XX. No entanto, no processo de atualização sincrônico-poético, minimiza-se o fundo teológico que alimentava a escrita barroca, e acentua-se o caráter metalinguístico, produto da eminente intertextualidade e do debate ininterrupto com a tradição renovada.⁸

Haroldo de Campos, ao comentar *Paradiso* de Lezama Lima, destaca a plasticidade do signo e seu caráter de escritura como maneira de definir esse resgate poético proposto pelo neobarroco. Além disso, se indaga sobre o momento histórico definidor desse hibridismo:

E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano, – quando, a par do fusionismo próprio desse estilo, se dá a mestiçagem peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes, – que se poderá encontrar no embrião, essa atitude de não conformidade à partilha clássica dos gêneros e suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina (Campos, 2013, p. 184).

No âmbito formal, essa tensão constitutiva do barroco e do neobarroco se expressaria, então, na mescla de gêneros: uma espécie de *caldo criollo* temperado nos trópicos – para utilizarmos uma expressão de Octavio Paz, em referência à linguagem de Lezama (Campos, 1979, p. 296). O questionamento da pureza dos gêneros serve como corolário crítico do neobarroco, pois “o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples ‘horizonte de ex-

⁸ Emir Rodríguez Monegal, ao descrever a literatura latino-americana do pós-guerra, atenta para o tema da linguagem: “É um tema subterrâneo do romance latino-americano mais recente: o tema da linguagem como lugar (espaço e tempo) onde ‘realmente’ acontece o romance. O meio que é a mensagem. Parece-me que é inútil acrescentar que este é também o tema da poesia concreta brasileira, dos experimentos dinâmicos e visuais de Octavio Paz, do teatro experimental, de toda a literatura latino-americana em sua dupla busca de uma terra incógnita e de uma (nova) tradição” (Monegal, 1979, p. 159).

pectativa', que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra" (Campos, 1979, p. 282; destaque do original).

A fluidez entre gêneros, como marca da literatura latino-americana, evita as definições de viés essencialista. Haroldo de Campos não aderiu ao discurso latino-americano como substituição ao nacionalismo do qual objetivava se distanciar. Portanto, é necessário certo cuidado para que a sinalização de um movimento neobarroco latino-americano não acabe por subsumir o esforço crítico e poético cosmopolita do autor de *Galáxias* em outra identidade mais abrangente. Em referência à literatura latino-americana, Haroldo de Campos defende a manutenção de certa objetividade crítica para que se evite a complacência com a "prata da casa". Assim, alerta para a manutenção de critérios estéticos supostamente universais:

A não ser que queiramos que os nossos juízos tenham um valor meramente local e não aspiremos ao tribunal mais exigente da 'literatura universal', onde não teriam curso, por estarem referidos a índices artificiais. Seriam juízos provisórios, fruto duma indulgência consentida, que acabariam por relegar nossas literaturas à condição de meros 'protetorados', literaturas 'menores', sujeitas a permanente regime de curatela estética. O crítico latino-americano, sobretudo no atual momento de emergência de nossas literaturas para o cenário mundial, não pode ter duas almas, uma para considerar o legado europeu, outra para encarar o caso particular de sua literatura (Campos, 1979, p. 287; destaques do original).

Ainda numa apreciação panorâmica da literatura latino-americana, Décio Pignatari identifica certa similitude entre a metáfora barroca e a surrealista. Minimizando a especificidade de procedimentos como a escrita automática surrealista e o caráter retórico-convenção do barroco, o poeta concretista aponta para um privilégio da metáfora do significado, em detrimento do significante. Enquanto o concretismo operava no âmbito do significante, elaborando por meio de paronomásias um lúdico jogo de palavras, o barroco tende a buscar a semelhança dos referentes. Segundo tal embocadura, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade exemplificariam a metáfora barroca. Por outro lado, Guimarães Rosa teria sido o primeiro a lidar com uma metáfora do significante, sendo inclusive pioneiro no uso desse recurso na literatura latino-americana (Pignatari, 1998, p. 104). A conjugação desses dois tipos de metáfora configuraria grande ganho poético para a literatura latino-americana. Segundo o argumento de Décio Pignatari:

A grande novidade da literatura em prosa hispano-americana dos anos 60 e 70 – a do famoso *boom* – reside justamente na conjugação da metáfora do significado com a metáfora do significante, ou seja, em termos semióticos, rumo a iconização do verbal (em especial *Rayuela*, de Cortázar, e *Três tristes tigres*, de Cabrera Infante), Mas Guimarães

Rosa os antecedeu nesse processo e lhes é superior. *João Miramar*, *Macunaíma* (em parte), *Grande sertão*, *Omeç da gripe*, *Galáxias*, *Catatau*, *'Frasca'*, assinalam passos do inovador percurso da prosa narrativa brasileira deste século, a única da América Latina que desautomatizou a escrita neste quase findo e finado milênio. Quantidade pouca, originalidade muita (Pignatari, 1998, p. 106).

A utilização de uma metáfora que seja capaz de agir tanto no âmbito do significante como no do significado caracteriza a tentativa de potencialização do signo verbal levada a cabo pela poética neobarroca – seu hibridismo, portanto, manifesta-se não somente na questão dos gêneros. Se Décio Pignatari aponta para a dimensão semântica da imagem barroca que se coaduna com o surrealismo, Walter Benjamin (1994a), ao contrário, indicava a proeminência da linguagem na expressão surrealista, tornando o sentido um elemento de ordem secundária. No ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin escreve, “a vida parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática”, desse modo, imagem e linguagem se destacam “de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’” (Benjamin, 1994a, p. 22).

A palavra mobilizada pelo surrealismo visava expressar uma experiência eminentemente sensorial. Seria, dessa maneira, uma experiência mágica que esvazia o signo de sentido unívoco, que abandona um escopo mimético, que expressa certo modelo irracionalista e o próprio vazio autoral. Essa aproximação analógica, portanto, objetivava sublinhar a manifestação do mundo como ritmo verbal, o ato deliberado de pôr o mundo na linguagem, ou, para enfatizar o extrato barroco, o mundo como livro.

Aproximação semelhante é verificada na reflexão de Alejo Carpentier. Na conferência “*Lo barroco y lo real-maravilloso*”, pronunciada no Ateneo de Caracas, em 1975, Carpentier apontava para o equívoco de se considerar o barroco como estilo de época – acreditava tratar-se de uma constante histórica, valendo-se da leitura de Eugenio D’Ors.⁹ Segundo Carpentier, trata-se não somente de um elemento trans-histórico da modernidade, como também transgeográfico, por isso, seria possível ver a experiência estética surrealista como expressão do barroquismo. Ressalta uma vontade de surpreender, a mutação e a transfor-

⁹ “También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo. Eugenio D’Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos disse en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve ciclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando disse que existe un espíritu barroco, como existe um espírito imperial” (Carpentier, 2007, p. 47).

mação como características presentes na estrutura: o insólito como expressão do belo. Daí sua defesa da composição do realismo mágico como fruto de uma particularidade latino-americana, em que a combinação subversiva das formas reais acaba por se descolar de uma realidade mais chã. Vejamos as palavras de Carpentier:

No que se refere ao surrealismo, não devemos esquecer que o surrealismo (e Breton o dizia em seu manifesto: ‘Todo o maravilhoso é belo, só o maravilhoso é belo’) perseguia o maravilhoso através dos livros, através de coisas pré-fabricadas. Mas há que lembrar também que Breton, ao igual que Perrault, quando falava do maravilhoso não considerava que o maravilhoso fosse admirável por belo mas por insólito, porque quando no *Primeiro manifesto* nos cita os clássicos, os que hão de ser os clássicos do surrealismo, começa por um livro absolutamente macabro como são *As noites* [*Night-Thoughts*] de Young, e segue Swift que é um dos escritores mais cruéis e mais terríveis que teve a Inglaterra em seu século XVIII, com aquele famoso episódio da carnificina em que se vendia carne de crianças; fala-nos de Edgar Poe, que nem sempre é agradável, pelo contrário, necrófago e macabro com muita frequência; fala-nos de Baudelaire, que cantou as carniças, como cantou as mulheres, que cantou a podridão, assim como cantou o convite à viagem e ao mar imenso; enfim, Jarry, cruelmente polêmico, Roussel e outros mais (Carpentier, 2007, p. 66-67).¹⁰

No caso latino-americano, o surrealismo parece produzir um efeito mais realista que no Velho Mundo, torna-se quase que uma redundância. Segundo Irlemar Chiami, para além do resgate interessado do barroco, existe uma distinção importante entre Lezama Lima e Alejo Carpentier. “Carpentier eleva o real maravilhoso à categoria do ‘ser’, enquanto Lezama insiste na ideia do americanismo como um devir (um ser e um não ser), em permanente mutação”, donde se conclui que “Carpentier fala de uma retomada do barroco como estilo pelo escritor latino-americano”, como medida consciente de representação, “enquanto Lezama converte o barroco numa ‘forma em devir’, um paradigma contínuo” (Chiami, 2010, p. 11; destaque do original).

¹⁰ No original: “En lo que se refiere al surrealismo, no debemos olvidar que el surrealismo (y Breton lo decía en su manifesto: ‘Todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello’) perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas. Pero hay que recordar también que Breton, al igual que Perrault, cuando hablaba de lo maravilloso no consideraba que lo maravilloso fuese admirable por bello sino por insólito, porque cuando en el *Primer manifesto* nos cita los clásicos, los que habrán de ser los clásicos del surrealismo, empieza por un libro absolutamente macabro como son *Las noches* de Young, y sigue Swift que es uno de los escritores más crueles y más terribles que ha tenido Inglaterra en su siglo XVIII, con aquel famoso episodio de la carnicería en que se vendía carne de niños; nos habla de Edgar Poe, que no siempre es placentero, sino todo lo contrario, necrófago y macabro muy a menudo; nos habla de Baudelaire, que ha cantado las carroñas, al igual que ha cantado las mujeres, que ha cantado la podredumbre, al igual que ha cantado la invitación al viaje y el mar inmenso; en fin, Jarry, cruelmente polémico, Roussel y otros más” (Carpentier, 2007, p. 66-67).

Em *Os filhos do barro* (1974), Octavio Paz explora os procedimentos de vanguarda enfatizando a intertextualidade e uma poética da analogia – procedimentos caros ao neobarroco:

Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem (Paz, 2013, p. 79).

O ensaísta e poeta mexicano aponta que foi na segunda metade do século XX, concomitantemente ao processo de reconsideração crítico-poética do barroco, que essa percepção do poeta como tradutor tornou-se um método poético. Esse incessante ato interpretativo-criativo remete ao conhecimento fundado em similitudes. “Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único” (Foucault, 1999, p. 47). O neobarroco, nesses termos, não somente representaria um olhar em direção ao passado, por meio do qual se estipularia uma narrativa da alteridade que primasse pela transculturação ou, ainda, por uma atualização de procedimentos poético-retóricos, mas também teria um desdobramento de caráter epistemológico: o conhecimento seria uma espécie de glosa do mundo, uma decifração constante dos signos. Segundo Octavio Paz, a aproximação de elementos distintos, temporal e espacialmente, não significa silenciar as diferenças. Para o ensaísta:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto é *é* aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças (Paz, 2013, p. 80; destaques do original).

Tendo em vista que o repertório concretista representou uma forma organizada de lidar analogicamente com a tradição, talvez seja relevante indicar ruídos na própria constelação

de referências sugeridas. Ezra Pound – um autor que desempenha papel nevrálgico no *paideuma* concretista – delimitou a extensão da analogia e sua capacidade comprobatória, comparando com uma espécie de andar às tontas, já que “usada como um salto lateral para provar alguma coisa, ou, pior ainda, forjada para esse fim, ela só pode levar à argumentação inútil” (Pound, 2006, p. 79-80). Pound destaca a imprecisão das imagens, fruto de aproximações arbitrárias que mais confundem que esclarecem – a restrição poundiana ao uso da analogia demonstra o caráter fragmentário do próprio repertório, o mosaico é formado não por autores e suas nuances, mas por delimitadas experiências estéticas. Haroldo de Campos, inclusive, já havia mencionado que uma das lacunas do *paideuma* de Pound seria a negação do valor poético do barroco e do gongorismo.¹¹

O que se pretende destacar nesse movimento inicial, portanto, é que a dimensão crítico-poética do neobarroco, como movimento de reavaliação e retomada de procedimentos técnicos e epistemológicos do século XVII, alastra-se para uma reconsideração do passado latino-americano. Sendo capaz de produzir certa identidade literária e uma forma particular com base em usos fragmentados do passado.

O passado latino-americano: alegorias da ruína

As incursões interpretativas que ressaltam a poética neobarroca possuem como corolário a utilização de fragmentos do passado que funcionam como imagens de ruínas. Imagens que analogicamente tornaram-se relevantes na sedição vanguardista – esgarçando as possibilidades advindas da análise da forma –, momento em que o simbolismo foi sendo gradativamente distorcido e cedeu lugar ao alegórico. Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, entende que a erupção da *alegorese* impõe certa plasticidade à linguagem, lastreando as antinomias que compõem a linguagem barroca (Benjamin, 2011, p. 188). A sensação de transitoriedade, a instância do agora que emana da linguagem barroca teria sido captada pela expressão alegórica – como impulso de renovação das artes, não uma simples reação ao classicismo. Segundo Benjamin:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra ‘história’ está gravada no rosto da natureza com os caracteres

¹¹ Em entrevista publicada originalmente no Folhetim (*Folha de S. Paulo*), em 21 de agosto de 1983, Haroldo faz uma ressalva quanto à peculiaridade poética de Eliot e Pound. “Quanto a Eliot e Pound, são antes “alexandrinos” (como Borges), do que barroquizantes. É verdade que Eliot contribuiu para o resgate dos “poetas metafísicos” (os “conceitistas” ingleses), mas Pound sempre negou o barroco e Góngora (é uma das lacunas do seu *paideuma*). No fundo, ambos têm uma vocação neoclássica, inexoravelmente coartada pelas imagens de ‘ruínas’ e de ‘fragmentação’, que, como W. Benjamin o demonstrou, pertencem ao repertório barroco” (Campos, 2010, p. 262; destaques do original).

da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto da ruína (Benjamin, 2011, p. 189).

A história seria estilhaçada, representando a dimensão efêmera e trágica da vida, transformando a materialidade da cultura em fragmentos. Ou seja, a ruína representa a ambiguidade presente na materialidade histórica, representa o lugar onde civilização e barbárie coexistem em qualquer resquício do passado, enfatizando certo traço inevitavelmente trágico à própria narrativa e experiência histórica. A história, como possibilidade de conceder sentido ao passado, só poderia ser captada por clarões, ou, nas palavras de Benjamin: “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994b, p. 224). Dessa forma, a articulação de partes do passado em registro historiográfico apresenta-se como reminiscências. Segundo Flávio René Kothe, para Benjamin, “o estudo das obras do passado é, contudo, como que um processo de reconstrução dessas ruínas, uma ressurreição delas: a descoberta de um dos sentidos que a alegoria pode guardar” (Kothe, 1978, p. 70).

O que deve ser destacado no deslocamento proporcionado pela alegoria barroca é a valorização da diferença, mais do que sua função ornamental no discurso ou a modalidade da elocução, como sugeriam os modelos clássicos. Hansen aponta para a existência de dois tipos de alegoria, a saber: uma de dimensão poética, manifestando sua capacidade construtiva ou retórica; outra de uso teológico, que propõe a interpretação ou hermenêutica. Essa dupla dimensão parece manifestar-se no neobarroco, posto que “a alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (Hansen, 1986, p. 14). A incompatibilidade semântica requer a mobilização do intelecto e da imaginação do leitor na recepção dos experimentos neobarrocos, além de proporcionar outras formas de significar a tradição.

Haroldo de Campos, em ensaio de 1981, numa inspiração benjaminiana, estabelece os pressupostos do que denominou “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do CO-MO”, uma espécie de método para uma historiografia erigida por meio do procedimento analógico e do uso de fragmentos. A citação é longa, no entanto, central para esclarecer o papel do conhecimento advindo da analogia na construção de uma singular historiografia literária:

Para a escritura do ‘como’, no princípio não era o verbo, mas o advérbio. O *status* desse ‘como’ (conjunção adverbial comparativa) não é afiançado pela lógica-discursiva, mas pela analógica da similitude. E aqui entra de novo Aristóteles, pai da lógica ocidental, ‘rector’ do Logos, e teórico da metáfora, ou seja, padrao da Analógica, da – por assim dizer – não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber essas relações, – essas afinidades ‘simpoéticas’, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade. Se as poéticas classicizantes da ‘imitatio’ e as poéticas sociológicas do ‘reflexo’ não podem esconder um étimo aristotélico, não é menos exato (embora seja menos frequente insistir neste aspecto) que as poéticas barroco-maneiristas do ‘maravilhamento’ e as oitavas de vanguarda do ‘estranhamento’ têm expresso um débito com o Estagirita (Campos, 2010a, p. 149-150; destaques do original).

O estranhamento e o maravilhoso, como expressões do desconhecido ou do inusitado, fundamentam as experimentações estéticas do neobarroco. A composição paradoxal impedia a possibilidade de verdade única, instituiu a dúvida na própria estrutura, “utilizou-se da perspectiva, criou profundidade, para arremedar a realidade e, assim, abriu caminho para uma alternância de significados” (Theodoro, 1992, p. 147). Desse modo, o que parece estar em jogo no fragmento é a possibilidade de se redigir uma historiografia literária por meio das similitudes, um mosaico sincrônico montado a partir de respostas que o passado pode conceder às indagações do presente.

Haroldo de Campos comenta ter estabelecido uma relação musical com a tradição, pois lê “a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (Campos, 2010, p. 258; destaque do original). O “como” remete à diferença, ao reconhecimento da alteridade, mas também à operação empática da seleção fragmentária do passado. Assim, segundo Haroldo de Campos, “dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de mosaico [...]. Não me interessa a especialização, que se lineariza e parece caminhar em busca de um ponto cego. Considero-me um desespecialista em fragmentos” (Campos, 2010, p. 258).

O uso fragmentário do passado é derivado dos procedimentos do neobarroco, do ato de isolar deliberadamente os elementos de seus contextos de origem – inutilizando, com isso, seus significados originais e abrindo-se para outras possibilidades semânticas. Da recomposição fragmentária do passado elaboram-se alegorias do passado colonial. Pois a alegoria “determinou uma certa distância entre a natureza e seu sentido, permitindo que o engenho do artista barroco transformasse tudo, se assim o quisesse, em um universo aparentemente unívoco, ou abrisse a porta da diferenciação, se assim o preferisse” (Theodoro, 1992, p. 149).

A abertura poética das obras, portanto, coaduna-se com a expressão híbrida do barroco. Assim, “o que foi concebido pelo europeu, como adorno ou luxo, ganhava na América outras significações. Esvaziavam-se os antigos conteúdos para delegar à forma um significado múltiplo” (Theodoro, 1992, p. 145). A alegoria, portanto, indicava a capacidade de imputar um sentido histórico alternativo e transgressor para a colonização, pois “a América construída era também ruína, fragmentos dispersos com que os cronistas colonizadores tentavam compor continuidades. Ruína de acervos culturais recompostos cenograficamente, deixando transparecer o grande drama indígena e europeu” (Theodoro, 1992, p. 150).

A relação entre mestiçagem e barroco foi explorada, no diálogo crítico-poético do neobarroco, como elemento de distinção da cultura latino-americana, forma de distanciar-se de uma passiva e triunfante ascendência ibérica. Na tentativa de se tecer uma narrativa histórica alternativa à tradição constituída hegemonicamente, apresenta-se como estratégia utópica. Susana Kampff Lages (2007) indicou a relação entre a tarefa do tradutor e a alegoria benjaminiana, demonstrando uma conexão útil para o argumento aqui proposto. Tendo em vista que “é precisamente o conceito de alegoria que propicia a inserção da tradução na história como ‘instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora’, isto é, momento de cisão e desdobramento afim ao da constituição da literatura da modernidade” (Lages, 2007, p. 192; destaque do original).

Considerações finais

A retomada dos procedimentos poéticos do barroco por intelectuais latino-americanos permitiu uma reavaliação histórico-cultural do legado colonial. Ora investindo nas brechas da imposição colonial, ora numa possibilidade de inversão do logocentrismo e das formas europeias. Desse modo, cumpre destacar que a expressão renovada do barroco garantiu a produção de outros sentidos para o passado latino-americano. O jogo entre o barroco e o neobarroco provoca uma espécie de dobra temporal, capaz de garantir sedição ao passado e ao presente dos poetas-críticos. O futuro aberto ao continente americano no pós-guerra, como lugar de expectativas socioeconômicas e literárias, compõe uma certa conjuntura que dialoga com o projeto das vanguardas ligadas ao neobarroco. O neobarroco, nesse sentido, articula não somente passado e presente, mas também organiza certo salto poético, cultural e morfológico demandado pela atualidade (Daniel, 2004; Romagnolo, 2018).

Como epílogo, talvez seja proveitoso recorrer à imagem do alegorista-colecionador neobarroco: aquele que por meio de fragmentos reconstrói um mosaico histórico. Os alegoristas do neobarroco latino-americano realizam uma colagem de pedaços desconsiderados, uma montagem das ruínas, resíduos literários ignorados pela crítica. Sendo lícito reconhecer tal procedimento na operação crítico-historiográfica preconizada no jogo entre

passado e presente, ou entre barroco e neobarroco. Os críticos e poetas latino-americanos subsidiaram ou vislumbram um esboço de historiografia literária, enfatizando um olhar não convencional diante do passado. Antes da linearidade ou da escrita panorâmica, buscavam a manifestação interessada nas minúcias, nas exceções, nos saltos qualitativos e sincrônicos.

Resguardadas as devidas diferenças de análises e projetos críticos, poéticos e historiográficos, tangenciando uma função fundadora de identidade estática, o neobarroco torna-se recurso estratégico e utópico da dissonância que lastreia parte da intelectualidade latino-americana. Torna-se um artifício crítico para identificar dissonâncias e atitudes de vanguarda num passado silenciado pelos caminhos da formação e da continuidade estético-cultural. Ou ainda, como estilo, refuta o acabamento de ordem neoclássica; como resultante da transculturação, permite a inversão antropofágica e a ênfase na hibridez; como poética, inaugura procedimentos criativos fundamentais para certa arqueologia da sedição – organizando uma antologia de vanguarda. Enfim, a questão do neobarroco torna-se ponto de ancoragem de uma proposta crítico-poética erigida a partir das ruínas da colonização europeia.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, Neobarroco, Transbarroco (Prefácio). In: DANIEL, Claudio (org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 13-16.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010b. p. 231-255.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Reoperação do texto: obra revista e ampliada*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CARPENTIER, Alejo. *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- CHIAMPÌ, Irlemar. Introdução: a história tecida

- pela imagem. In: LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 17-41.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DANIEL, Claudio (org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCO NETO, Mauro; GAIO, Henrique Pinheiro Costa. Antropofagia em dois tempos: inverter a história, tensionar o presente. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 13, n. 32, p. 185-220, 2020.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- GRUZINSKI, Serge. Do Barroco ao Neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos: o caso mexicano. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (org.). *Literatura e história na América Latina: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 75-98.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, São Paulo, v. 2, p. 10-66, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre o Barroco. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 141-165.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno*. São Paulo: Ática, 1978.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LORCA, Federico Garcia. La imagen poética em Don Luis de Góngora. In: LORCA, Federico Garcia. *Poeta em Nueva York: conferencias y prosas varias*. Buenos Aires: Losada, 1952. p. 85-115.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.
- MORSE, Richard McGee. *A volta de McLuhanaíma: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-199.
- SARDUY, Severo. *Obra completa: edición crítica*. Coordenado por Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- THEODORO, Janice. *América barroca: tema e variações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Nova Fronteira, 1992.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do texto. Editores responsáveis: Fabrina Magalhães Pinto (<https://orcid.org/0000-0001-5088-9125>), Karla Carloni (<https://orcid.org/0000-0001-7586-3802>) e Norberto Osvaldo Ferreras (<https://orcid.org/0000-0003-3801-0418>).