

# Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco

Vincenzo Russo

Recebido 25, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*A invenção da categoria estético-cultural do Barroco é devedora de uma constelação conceitual que o pensamento moderno ajuda a codificar no âmbito das culturas europeia e sul-americana. Os novecentistas «retornos do barroco» participam, por um lado, na redescoberta teórica do século XVII (esquecido ou mesmo recusado pelo cânone historiográfico ou até “sequestrado” no contexto pós-colonial) e nas suas manifestações de arte e, por outro, na retomada formal e estilística (mas também de certos temas e figuras) por parte de alguns poetas e prosadores, já no início da segunda metade do século XX. O conceito de Neobarroco será analisado tanto na sua versão moderna como nas propostas críticas que a teoria pós-moderna foi construindo ao longo das últimas duas décadas.*

**Palavras-chave:** Barroco. Neo-barroco. Teoria pós-moderna.

*O barroco é a arte de um mundo  
que perdeu o seu centro.*

Guy Debord

## Uma dobra (neo)barroca: os espelhos do Atlântico

De Tomar a Bolonha, da *Mitteleuropa* ao Brasil, de Havana a Paris: uma dobra barroca atravessa o Século XX. Contrariamente a tudo quanto possa ter acontecido durante séculos, os pontos de partida e de chegada sobrepuseram-se inexoravelmente e complicaram-se: assim como Kepler anunciou o fim da circularidade orbital da Terra, com o barroco manter-se-á, então, ainda menos o conceito de centro e de periferia. A elipse, como figura e representação da cosmologia barroca (SARDUY, 1999, p. 1195-1253), já não existe como centro, mas com dois focos: o espelho do barroco que o pensamento moderno construiu reflecte por si mesmo, numa dupla perspectiva - dos dois lados do Atlântico -, a tentativa de repensar o próprio passado como origem, no sentido benjaminiano de *Ursprung*, de «carácter nascente» do moderno, e, mais especificamente, de reconhecer no Barroco os sinais, os restos, daquela que foi definida como arqueologia da Modernidade<sup>1</sup>.

Tal como foram apresentados (em uma ordem só aparentemente confusa), estes lugares e estas cidades representam apenas alguns - entre os mais significativos - lugares de destaque de uma ideal geografia "barroca" do século XX: quem esteja familiarizado com a extensa historiografia crítica, produzida nos últimos séculos, sobre toda a cultura seiscentista e sobre o mais debatido dos problemas, o do Barroco, não tardará a reconhecer como a este mapa de espaços corresponde toda uma série cronológica, de tal forma que se pode admitir, parafraseando Bakhtin, um cronotopo crítico do barroco e daquilo que, com ele, se veio a constituir como barroco moderno ou neobarroco.

Posto isto, tentaremos desenrolar o cronotopo e verificar como a invenção novecentista do Barroco, para além de ser apenas uma história de reabilitação de «quella varietà del brutto» (nas palavras de Croce), é qualquer coisa mais que uma simples versão moderna de "disputa ou polémica sobre o Barroco": o interesse que o problema suscitou entre os historiadores, os críticos e os escritores do nosso tempo evidencia que o que está em jogo (ainda mais evidente numa idade que se quis definir como neobarroca) não toca apenas a vertente artística e estética, mas mais difusamente a político-ideológica, enfim a cultural.

Quando em Pontigny, no ano de 1931, Eugenio D'Ors, com uma documentada apresentação fotográfica, redescobria, por entre assonâncias e diferenças, os primeiros sinais estilísticos do barroco histórico na famosa janela do Convento de Cristo em

<sup>1</sup> Do carácter de *ex-centricidade* da subjetividade barroca enquanto subjetividade da transição paradigmática fala Boaventura de Sousa Santos: «A relativa ausência de poder central confere ao barroco um carácter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e das periferias. Devido à sua excentricidade e exagero, o próprio centro reproduz-se como se fosse margem e se torna mais forte à medida que nos deslocamos das periferias internas do poder europeu para as suas periferias externas na América Latina», (SANTOS, 2000, p. 331).

Tomar (1515), lançaram-se as bases para a fundação da teoria dos éons, das constantes históricas, que terá desenvolvido no seu *Du Baroque* (a tradução francesa data de 1935) até reconhecer vinte e dois «estilos barrocos»: na visão metafísico-espiritualista do pensador catalão-parisiense, que deixa já entrever germes daquela irracionalidade típica do tempo, a constante barroca «que se volta a encontrar em épocas tão reciprocamente longínquas como o Alexandrismo o está da Contra-Reforma, ou esta do período “Fim-de-Século”; quer dizer, do fim do séc. XIX, e que se manifestou já nas regiões mais diversas, tanto no Oriente como no Ocidente» (D’ORS, 1990, p. 69). Por agora basta-nos recordar que o *barrochus manuelinus* passa pela janela de Tomar e que Portugal pertence, por direito, à cartografia barroca novecentista. Na doutrina dorsiana, o Barroco deixa de ser uma simples degeneração do Clássico, porquanto a este último se opõe por força da antítese mais ampla vida-razão: uma nova “solene” justificação e uma dignidade, por assim dizer, metafísica surgem agora do barroco, como síntese do esforço teórico de reabilitação inaugurado pela crítica alemã do final de Oitocentos. Não cabe aqui renovar os méritos de uma inteira geração alemã de historiadores, que tem como expoente máximo Wölfflin e o seu pioneiro *Renascimento e Barocco*, trabalho maduramente repensado em 1915 com os *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, mas sim tentar realinhar os fios desta história de revalorização estética do barroco: uma história que se inicia, ao nível crítico, em língua alemã e se des-dobra pela Europa inteira no primeiro pós-guerra. Se o Expressionismo favorece, de facto, através daqueles paralelismos e analogias com o Barroco instituídos por Bahr já em 1916 (PERNIOLA, 1981), o clima cultural propício para a recuperação do *Barockstyl*, ao qual se deve, sobretudo, a obra de Walter Benjamin (1928), não poderemos deixar de reconhecer como naqueles mesmos anos em Itália, Inglaterra e Espanha se assiste igualmente a um esforço hermenêutico (crítica literária, de arte, musical, filológica, no sentido estrito de recuperação e publicação de antologias de prosa e poesia do século XVII) e sobretudo a um trabalho de releitura, depois de dois séculos de concepção *derogatory*, por parte de uma geração de poetas – neste caso, como no Brasil ou em Portugal nos anos 60, esses mesmos críticos ou seus aliados – da estatura de Dámaso Alonso<sup>2</sup> ou Garcia Lorca<sup>3</sup>, com toda a geração espanhola que celebrará em 1927 o terceiro centenário da morte de Góngora; de T.S. Eliot, com a redescoberta dos «metafísicos ingleses» (ELIOT, 1992, pp. 23-32); do Ungaretti das reflexões sobre a «analogia», que definia «il Seicento il secolo delle conchiglie e dei mari lontani, sottintendendo in questo modo una quantità di suggestioni, le stesse che lo inducevano a leggere Góngora e Shakespeare» (RAIMONDI, 1995, p. 9).

<sup>2</sup> Cfr. para um apaixonado depoimento em primeira pessoa sobre a assim chamada «vuelta a Góngora», as páginas dos «Recuerdos Gongorinos», agora em Dámaso Alonso, 1976, pp. 309-312.

<sup>3</sup> Leia-se como melhor exemplo a sua conferência de 1927 «La imagen poética en Don Luis de Góngora», Lorca, 1954, pp. 67-90.

Luciano Anceschi, primeiro tradutor italiano de D'Ors, e artífice da reabilitação do barroco nacional em moldes europeus, traça as razões e os motivos desta «profunda e secreta relazione» entre os dois séculos: «nella “sproporzione”, nella “svogliatura”, nella “tensione” dell'uomo barocco viveva la misura storica di un'angoscia che inquietava di sé straordinariamente tutte le forme significative dell'umana espressione; e così con la novità del Barocco nasceva la novità insidiata dell'Europa Moderna» (ANCESCHI, 1984, p. 94). Com as pesquisas sobre o barroco histórico, quer no âmbito literário, quer no artístico, sobre as suas “recaídas” e implicações modernas e pós-modernas, desenvolvidas de maneira assídua, sobretudo depois de 1945, por Anceschi e outros eminentes estudiosos, Bolonha constitui-se como um laboratório privilegiado onde «a ideia do barroco» se dobra em diferentes modalidades culturais e se abre a novas categorias críticas: podem conviver, então, ao lado uns dos outros, os nomes de Longhi para a história da arte; de Raimondi para a literatura de seiscentos, com os seus estudos sobre as relações entre pintura e poesia, sobre o barroco moderno em Gadda<sup>4</sup> e, intertextualmente, no mesmo Longhi; de Piero Camporesi sobre a antropologia barroca; dos semiólogos da primeira e da segunda geração, como Umberto Eco e o seu aluno Omar Calabrese. E se a este último pertence a mais recente tentativa de invenção daqueles «caratteri di emergenza» da nossa época que propõe chamar de *neobarroca* por oposição ao abusadíssimo – palavras suas – pós-moderno, coube a Eco, no longínquo ano de 1962, identificar na obra barroca um exemplo premonitor daquela estrutura de arte que entendeu como *Opera Aperta*:

podemos encontrar um evidente aspecto de “abertura” (na acepção moderna do termo) na “forma aberta” barroca. Aqui é negada a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em volta de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergindo no centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade «essencial» do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito (com o seu jogo de cheios e vazios, de luz e de obscuridade, com as suas curvas, as suas interrupções, os ângulos com as inclinações mais diversas), e sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas, é porque aqui, pela primeira vez, o homem se subtrai ao costume do canónico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede actos de invenção. As poéticas

<sup>4</sup> Raimondi sublinha que, no apêndice (imaginário diálogo entre o Editor e o Autor) de *La Cognizione del dolore*, foi o próprio Gadda que escreveu no seu romance que a sociedade da segunda metade do século XX estava representada por uma predisposição «al grottesco e al barocco [che] albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna [...] il grido-parola d'ordine “barocco è il G!” potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto “barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccagine”», (Gadda, 2000: 198).

do espanto, do génio, da metáfora, tendem no fundo, para além das suas aparências bizantinas, a estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo que vê na obra de arte não um objecto fundado em relações evidentes para fruir como belo, mas um mistério para investigar, uma tarefa a realizar, um estímulo para a vivacidade da imaginação (ECO, 1989, p. 79)<sup>5</sup>.

Alguns anos antes, em Julho de 1955, no *Diário de S. Paulo*, aparecia já formulada, num artigo intitulado «A Obra de Arte Aberta», assinado por Haroldo de Campos, uma previsão sobre o carácter e destino da obra neobarroca como «necessidade culturmorfológica da expressão artística contemporânea» (H. de CAMPOS, 1965, p. 31): tal circunstância, como recorda o próprio Haroldo de Campos, induz Umberto Eco, no prefácio à edição brasileira do seu livro (1968), a escrever sobre a coincidência “curiosa” do facto de que:

alguns anos antes de eu ter escrito *Obra Aberta*, Haroldo de Campos num pequeno artigo tivesse antecipado os temas desse livro de maneira assombrosa, como se ele houvesse escrito uma resenha do volume que eu não havia ainda escrito e que escreveria sem ter lido o seu artigo. Mas isto significa que certos problemas aparecem de modo imperioso em um dado momento histórico, deduzindo-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso» (H. de CAMPOS, 1996).

De Bolonha ao Brasil, através do comentário “borgesiano” de Eco: tempos e espaços do cronotopo barroco ganham contorno. O Barroco, invertendo a frase de Anceschi, *não* é só uma questão europeia nem tão pouco um europeísmo transposto para os trópicos. A constituição moderna do continente americano, como espaço eminentemente barroco, conceptualização daquela «americanização do Barroco»<sup>6</sup> (CHIAMPI, 1998) - iniciada já nos fins dos anos 50 -, se teve o efeito de deslocar a questão para âmbitos mais vastos, como os da identidade nacional e cultural, de reapropriação pós-colonial de categorias históricas, de reescritura estética, declara, também graças a fórmulas de ruptura como a do cubano Lezama Lima de um *barroco* como “cosa nuestra”, o início de uma perspectiva em tudo nova sobre a qual se recoloca a relação problemática entre barroco e moderno/pós-moderno: perspectiva, diga-se de imediato, que nos ajudará - quase como se se tratasse da outra “perna” deste corpo problemático - a «imparare a entrare, in pieno secolo 20, nel Barocco», segundo a proposta de Guy Scarpetta. A história do debate crítico na América do Sul, que tem nos já citados José Lezama Lima e Haroldo de Campos, nos cubanos Alejo Carpentier e Severo Sarduy, em Octavio Paz, em Jorge Luis Borges os seus melhores teóricos, dá-nos conta, talvez mais elucidativamente, de tudo aquilo que aconteceu na Europa, de como a «invenção» de uma tradição barroca andou *pari passu* com a constatação de uma urgência *neobarroca* na literatura e nas artes plásticas contemporâneas.

<sup>5</sup> Umberto Eco, aliás, reflectindo acerca da possibilidade de assimilar os dois conceitos (com a advertência de não ver na poética barroca uma teorização consciente da «obra aberta»), cita os estudos pioneiros de Luciano Anceschi sobre o problema da relação entre *Novecento* e barroco. O próprio Eco - como dentro daquilo que podemos considerar um grande intertexto - recorda que as investigações anceschianas, pelo contributo dado a uma história da obra aberta, foram objecto de uma sua recensão ao livro de 1960 *Novecento e Barocco*, (ECO, 1960, pp. 445-448).

<sup>6</sup> Cfr. dentro da extensa bibliografia sobre a questão do barroco/neobarroco na América do Sul, pelo menos os seguintes volumes: Schumm, 1998; Rincón, 1996; Theodoro, 1992.



De fato, em nosso meio, a questão do Neobarroco ou do Barroco Moderno vem sendo debatida desde a década de 50, como também ocorre na Hispano-América, a partir, pelo menos, da obra seminal de Lezama Lima, *La Expresión Americana*, 1957; entre nós, destaque-se o livro de Afonso Ávila *O Lúdico e as projeções do Mundo Barroco*, 1971, livro que se detém argutamente sobre o fenômeno intersemiótico da festa barroca (H. de CAMPOS, 1996)<sup>7</sup>.

Walter Moser faz coincidir o terceiro momento do novecentista «retour du baroque», depois do início de século e do primeiro pós-guerra, com o longo período que abrange o fim da Segunda Guerra Mundial até aos anos 60, marcados, por um lado, pela «forte affirmation de l'identité baroque latinoaméricaine» e, por outro, pela «découverte française du Baroque» (MOSER, 1996, p. 405): enfim, de Havana a Paris, como o êxul Severo Sarduy. A meio caminho entre as sugestões do «herdeiro» José Lezama Lima e as influências europeias (estruturalismo, convívio com o grupo da *Tel Quel*, estudos de Rousset sobre o barroco francês), a obra ensaística de Sarduy – a qual faz contraponto com uma rica produção poética, narrativa, teatral que não entra no nosso estudo – funciona, pelo menos sincronicamente, como um verdadeiro desenleamento hermenêutico das categorias críticas de «El barroco y el neobarroco». Com este título, de fato, em 1972 saiu o afortunado ensaio, resultado de um decénio de estudos dedicados ao barroco, no célebre volume colectivo *América Latina en su literatura* (FERNANDES MORENO, 1972, pp. 167-184). Texto fundador para a compreensão da noção de neobarroco na arte, sobretudo na literatura contemporânea, e para a recuperação do barroco no continente sul-americano, Sarduy, pela primeira vez, propõe, de uma forma sistemática, a possibilidade de codificar através do conceito de barroco qual «esquema operatorio preciso», não só «la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual», mas também o esboço de uma liminar definição de neobarroco para esta arte:

el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (SARDUY, 1999, p. 1043).

Menos comprometido na demonstração de um barroco latino-americano específico, o ensaio *Barroco*, de 1974, publicado em Buenos Aires, centra-se na ideia de recaída, de *retombée*, definida como “casualidad acrónica” ou “isomorfía no contigua”, que lhe permite estabelecer uma homologia entre os resultados

<sup>7</sup> Cfr. também Carlos Reis, 1995, pp. 130-132.

das descobertas científicas e das práticas artísticas dos séculos XVII e XX. Um análogo movimento epistemológico associa as duas épocas: assim como é possível atribuir à cosmologia kepleriana da elipse a revolução estética barroca (retórica hiperbólica, Góngora na literatura, Velasquez, Rubens, Caravaggio na pintura), do mesmo modo, a *retombée* das modernas teorias do *Big Bang* (expansão inexorável do Universo) e do *Steady State* (estado contínuo, “estável” do Universo) implicaria, no plano da prática literária, no primeiro caso, o carácter descentrado de textos em expansão, ou então, no segundo, «una creación continua de materia fonética a partir de nada - ni sustentación semántica, ni “fundamento” -: materia cuyo sentido sería justamente la exhibición de su estar en el presente, sin marca de origen, o marca de una origen a partir de nada» (SARDUY, 1999, p. 1249).

O quadro até agora aqui proposto não tem a mínima pretensão de exaustão; esta é apenas uma tentativa sumária de realinhamento de certos fios, de lançamento de bases para certas conexões, de oferecer um olhar de conjunto a um século e a um mundo que para com o Barroco não teve somente «simpatia» (de quem estamos aqui um pouco univocamente limitados de falar): urge, quase como premissa do nosso estudo, recordar a grande lição de Gérard Genette, para quem

le baroque s’il existe, n’est pas plus une île (et encore moins une chasse gardée), mais un carrefour, une «étoile» [...]. Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n’avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les lieux et de tous les temps. Ce qui nous importe en lui n’est pas ce qu’il a d’exclusif, mais ce qu’il a, justement, de «typique» - c’est-à-dire d’exemplaire (GENETTE, 1969, p. 222).

## 2. Para a história do conceito de Neobarroco

Continuemos e façamos, então, a história de um termo, de um termo-contentor: *neobarroco*. A história do conceito “neobarroco” é a história de uma interferência ou, se se quiser, de um impulso conceptual originado pela reflexão *in progress* sobre o barroco, ao longo do século XX. Barroco, por um lado, na nossa ideia fundadora, como construção eminentemente novecentista, fruto de um contributo crítico e teórico e, por outro, de prática poética. Todavia, a história do conceito “neobarroco” é também a reivindicação (ao nível estético e não só) da crítica e de muitos escritores, de que existiria uma espécie de “actualidade” ou contemporaneidade do barroco, como traço comum a toda a reflexão sobre a descoberta da cultura de um século, de Wölfflin a Benjamin, de Riegl a Anceschi. Neste sentido, tem razão Benito Pelegrin ao falar de relação intelectual entre Barroco histórico e Neobarroco contemporâneo (definidos como “baroque” e

“rebaroque”), ou seja, se a revalorização e redescoberta da arte do século XVII, instituídas já desde finais de Oitocentos (e prolongadas por todo o século XX), coincidiu com a sua própria construção terminológica e hermenêutica – diga-se de passagem que esse ponto fundamental foi muitas vezes esquecido - («c’est conscience a posteriori que l’érige en objet de science»), é a mesma abordagem contemporânea e intelectualizante às *coisas feitas* que se pode definir, na mais ampla acepção, como «neobarroco». Em suma, somos nós próprios que, ao assumir a responsabilidade de inventar retrospectivamente o Barroco, não podemos senão apelidar-nos de neobarrocos:

Au départ du Baroque, donc il y a ce regard intellectuel contemporain qui le cerne, le limite, tente de le définir : qui le construit. Dans cette reconstruction rétrospective de l’objet «baroque», il y a déjà implicite, la construction d’un «neo-baroque [...] C’est donc à travers la critique «neo-baroque» que nous saisons inévitablement le «Baroque» et même le Baroque «historique» est une reconstruction de notre présent (PELEGRIN, 1990, p. 33).

O termo neobarroco (utilizado em todas as línguas “indiferentemente” nesta forma ou naqueloutra com hífen) remete, desde logo e como já foi possível constatar, para aquele processo, por assim dizer, de “neoização” através do qual, no decurso da história da cultura e, na ausência de adaptações sintáticas ou, pura e simplesmente, pela vontade de filiação a uma tradição passada e historicamente definida, uma denominação estilística sofria um *surplus* semântico que a partícula “neo” (tal como, de resto, “pós”), inevitavelmente, trouxe consigo.

A especificidade semântica do caso “neobarroco” reside, todavia, na estreita correspondência que este mantém com a sua própria raiz “barroco” e, sobretudo, com a evolução conceptual que lhe foi destinada, ao longo dos últimos anos. De tal maneira que, se é verdade que «el concepto de “neobarroco” ha ido ganando cada día progresiva aceptación en muy diversos territorios de la critica cultural, ya sea en formulaciones escritas, ya en variantes o en derivaciones más o menos certeras», pela sua difusão mediática, o mesmo conceito «corre el peligro de convertirse, como tantos otros hoy dia, en una palabra huera» (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1993, p. 115-116).

Da reflexão sobre o barroco do século XX decorreu, por filiação directa, quando não por verdadeira excrecência, uma discussão sobre o neobarroco - sem dúvida um pouco atrasada a nível temporal - que contribuiu, por um lado, para a especificação das acepções de barroco, enquanto conceito histórico, e, por outro, para a revisitação das várias espécies de regresso do barroco no século XX, admitindo a possibilidade de existir um “barroco moderno”. Antes de mais, e retomando as considerações de Walter Moser, é possível entendermos a expressão *regresso do barroco* como um vasto e complexo fenómeno visível, «simultanément



dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et culturelle», onde «une recrudescenze des recherches» (MOSEER, 1996, p. 406) sobre o barroco como fenómeno histórico, resultante numa nova teorização sobre o século XVII, faz de contraponto à existência de uma produção artística sob o signo da estética barroca. Mas não apenas em termos de causalidade. Tal como o estudo histórico, filológico, arqueológico de Seiscentos pode representar o horizonte crítico, relativamente aos interesses do artista (e do escritor, no nosso caso), assim foi, *grosso modo*, para Severo Sarduy, para quem a prática estética não desempenha só um papel antecipador relativamente à teorização, mas também um papel de potencial condutor no sentido da pesquisa erudito-científica de uma tradição, como a seiscentista, que sempre foi desconhecida ou mesmo esquecida. Conforme veremos, este é o caso de Ana Hatherly, uma das mais importantes representantes da vanguarda experimental (não por acaso, auto-apelidada de *barroco-experimental*) da década de 60 em Portugal; com efeito, toda a sua produção, ao longo destes anos, constituiu um verdadeiro paradigma de intersecções artísticas, teóricas e críticas. Se reflectirmos, aliás, com Hans Robert Jauss, do ponto de vista da recepção, é a própria produção poética que, através da «evolução literária», ao dar lugar «à actualização de uma forma nova», permite encontrar «o acesso à compreensão da forma antiga, até aí desconhecida» (JAUSS, 1992, p. 94). O aparecimento de uma nova forma literária fornece os instrumentos para melhor se perceber uma literatura esquecida, a tradição literária do século XVII, que, por não ter sido transmitida por si própria, precisa de uma nova recepção que a actualize «seja porque ao mudar de orientação estética o presente se volte propositadamente para o passado para dele se apropriar, seja porque um novo momento da evolução literária lança uma inesperada luz sobre uma literatura esquecida, permitindo encontrar nela algo que não pudera ser anteriormente buscado» (JAUSS, 1992, p. 95). Ao falar-se de três séculos de esquecimento ou de “sequestro” do barroco, a unidade que mede a distância que vai da primeira leitura (de repúdio), à assimilação e à compreensão moderna é a própria resistência à recepção da obra:

Foi preciso, por exemplo, esperar pelo lirismo hermético de Mallarmé e dos seus discípulos para que se tornasse possível um retorno à poesia barroca, ignorada por muito tempo, e por isso esquecida, e, em especial, para que fosse possível a nova interpretação filológica e «renascimento» de Góngora (JAUSS, 1992, pp. 94-95).

Neste amplo espectro ou “síndrome” do regresso novecentista do barroco, cujas vertentes – é bom repetir – não se limitam apenas à literatura, mas interessam também à pintura, à música, passando pela arquitectura e pelo cinema e até pela sociologia

e antropologia - e mesmo pela moda. A discussão teórica sobre o problema do neobarroco tem, em alguns aspectos, certas analogias com o problema, já revisitado no primeiro capítulo, do barroco. Tal como acontece com este último, também o percurso do neobarroco está constelado por *transfers* semânticos, por atribuições mais ou menos legítimas, por sobreposições, por ambiguidades, ou por deslizes de uma disciplina para outra, e é por isso que, também neste termo e neste conceito, reina a confusão das línguas. Como o barroco, também o neobarroco deve a sua entrada no léxico teórico-acadêmico pelo uso que lhe foi dado pela crítica arquitectónica; as primeiras utilizações a revelar uma certa valência hermenêutica, ou seja, sem que “neo” não fosse apenas um simples prefixo, podem ser detectadas nas propostas de Gillo Dorfles. Foi ele quem, em 1951, retomando a lição de Brinckmann sobre a predição de um reflorescer de formas mais livres e barrocas, após um curto período de imobilidade e cristalização neo-clássica, reconheceu no neobarroco um «*novus ordo architettonico*», sem uma escola, sem uma doutrina, onde, contudo, apareciam «*diversi impulsi, ancora amorfi, diversi tentativi ancora embrionali e due o tre personalità singole già compiutamente evolute*» (DORFLES, 1984, p. 19), como em Mendelssohn, Scharoun, Steiner.

No mais amplo «debate sobre o barroco», naqueles anos mais vivo do que nunca, Dorfles, depois de ter apontado a Eugenio D’Ors muitos erros de interpretação, *in primis* o de não ter compreendido que o Barroco é algo de determinado e definido, ligado - histórica e esteticamente - a uma época individual (o século XVII), lembra que «*la nostra età può essere considerata semmai come il prolungamento e l’estrema propaggine (ed è solo in questo senso che intendo adottare qui l’appellativo di neobarocco)*» (DORFLES, 1984, p. 19). O neobarroco, então, enquanto discurso que decorre de certos rumos da arquitectura mais recente e mais viva, resulta «*non già una rinascita o un’imitazione barocca, ma solo un risvegliarsi di nuove forze plastiche e dinamiche che smuoveva le acque frigide e statiche dai dettami del Bauhaus gropusiano e dal successivo irrigidimento razionalista e neoplastica*» (DORFLES, 1984, p. 76) para definir aquele prolongamento e continuação da idade barroca na nossa época, que sobretudo

nell’architettura, ma anche nella pittura, nella scultura e nella musica, vede oggi ridivenire attuale lo spirito del Barocco, nell’accezione più felice di questo termine: inteso cioè come dinamismo contrapposto a staticità, come modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, come umanizzazione e - diciamo pure - organicità, contrapposta alla frigida meccanicità e all’aridità tecnica (DORFLES, 1984, p. 54).

Hoje, a reflexão dorfliesiana sobre o neobarroco configura-se como proposta, quase profecia hermenêutica, no início da década de 50, contraposta à outra “falsa”, de D’Ors («Amanhã

será clássico»); proposta essa que teria acompanhado o seu autor ao longo destes anos, entre distinções e sistematizações terminológicas. E, se o escritor de *Du Baroque* foi não só apaixonado, mas também fiel – embora com certos arrependimentos – a uma categoria, Dorflès, por seu lado, tem conseguido defender as suas teses e constatar a exactidão da sua hipótese, em relação aos novos conceitos que a crítica foi adquirindo, depois de tantos anos (é de 1981 o seguinte fragmento), que o próprio define como «ilações de então»:

Credo, effettivamente di poter affermare oggi come molte delle più recenti spinte dissacratorie nell'arte visiva – dal postmodernismo architettonico al post-espressionismo pittorico – si possono senz'altro considerare come «neobarocche»: la presenza di un'esacerbata sensualità (più che sessualità), la ricerca d'una ambiguità dell'immagine [...], la rottura con i rigidi schematismi del Movimento Moderno, che rispecchia la rottura secentesca da parte d'un Borromini, rispetto alle rigide composizioni manieristiche coeve, e non.

E, ancora, abbandonando, il settore delle arti figurative, la visione, ad un tempo egocentrica del nostro universo personale, e geocentrica del nostro universo cosmico, che richiama subito alla mente le sconvolgenti scoperte di Galileo, le sue intuizioni attorno ad una nuova situazione umana e planetaria: proprio come oggi nuove evasioni dall'universo geofisico invischiano tanti giovani non più soddisfatti dell'ubi consistam materialista, e non ancora preparati per avventure del pensiero che sappiano prescindere dai puntelli della ragione o da quelli della religione [...] tutti questi elementi mi sembrano davvero permettere di ipotizzare la presenza di un parallelismo, non solo estrinseco ma molto più profondo, tra lo spirito dell'età barocca e quello d'una nostra – solo in parte affermatasi anzi forse di là da venire – età neobarocca (DORFLES, 1984, p. 63).

Antes de esta expressão ter sido retomada no título do livro de Omar Calabrese, o conceito de neobarroco transitaria do léxico das artes visuais para o de outras disciplinas, mesmo sem ter havido influência directa. Todavia, é preciso frisar que a potencialidade intrínseca ao significado de neobarroco não permite uma utilização unívoca do termo, ainda que se queira limitar exclusivamente à linguagem da arte. Daí deriva não só uma oscilação semântica, mas também uma verdadeira confusão terminológica, de tal forma que, na ampla acepção da denominação de neobarroco, como se vê em diferentes dicionários temáticos, podem coexistir certos *revivals* arquitectónicos da primeira metade do século XIX em Inglaterra e certas práticas *retro* na arte portuguesa dos anos 40 do século passado.

Foi, presumivelmente, da arquitectura que a crítica musical e literária extraiu a palavra neobarroco, ou melhor, talvez resida na relação, nas correspondências entre estas duas linguagens, a origem da sua difusão. Aliás, Gillo Dorflès tinha já instaurado,

em nome do barroco, um primeiro paralelismo entre a música e a arquitetura de hoje e estas mesmas artes de há três séculos: a comparação entre a estrutura “contrapontística” de um Bach, indisciplinador da estaticidade musical harmónica, e a estrutura cromática seis-setecentista que revolve a harmonia do edifício, é *pendant* daquela comparação entre o “atonalismo arquitectónico” dos edifícios neobarrocos actuais e a revolução musical que vai de Wagner a Hindemith, até à dodecafonía de Schönberg. A crítica insistiu muito nesta preocupação relativamente ao passado, no fascínio perante a sua história, reparou nas diferentes tentativas, por parte da música moderna, de a reescrever. De facto, é possível destrinçar, como escreve Deshoulières, já nos inícios do século XX, os primeiros sinais de regresso barroco, detectáveis em Schönberg ou no próprio Hindemith, de maneira que «le regard moderne aime y contempler le mis en jeu de sa propre théâtralité à travers les fonctions conventionnelles de l’impromptu baroque» (DESHOULIÈRES, 2000, p. 94). Mas é sobretudo a partir da segunda metade do século que não faltam exemplos de tentação neobarroca na ópera, quer como simples citação, quer como *pastiche* de mais amplas dimensões, que induziram a crítica musical a falar de autores “barroqueux”, fenómeno de interpretação que, segundo Beaussant, «consiste moins [...] en une restauration archéologique de la musique baroque, que en sa réinvention au 20<sup>ème</sup> siècle» (MOSE, 1996, p. 407).

Foi, contudo, Haroldo de Campos um dos primeiros a falar em obra neobarroca, no já citado artigo, *Obra de arte aberta* de 1955, onde antecipava a «afortunada» invenção de Eco e onde tentou formular uma primeira e provisória definição (ou, como a interpreta o próprio autor, uma “previsão programática”) de neobarroco ou de barroco moderno. O crítico-poeta brasileiro instaurava uma relação com o campo da música contemporânea e com um dos maiores expoentes da vanguarda francesa de então, Pierre Boulez, uma relação que, como veremos, levará a muitos futuros desenvolvimentos:

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

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

Mas esta não é uma razão cultural para que nos recusemos a ser a tripulação de Argos. É antes um estímulo no sentido oposto (H. de CAMPOS, 1996, p. 5).

O depoimento biográfico de Haroldo de Campos, sobre o encontro de 1954, entre o músico e os poetas concretistas brasileiros, e sobre os acontecimentos posteriores, mais do que documento histórico-coreográfico, funciona como ligação hermenêutica na compreensão do clima cultural que está por detrás da primeira e liminar discussão sobre o neobarroco literário: os interesses para a música pós-serial na esteira de Webern, por um lado, e a admiração por aquilo que será definido como o arquétipo moderno da poesia visual, o *Coup de Dés* de Mallarmé, por outro, são as coordenadas de Haroldo de Campos para determinar aquela «afinidade “caósmica» (não por acaso se cita a expressão joyciana) entre a sua proposta (repare-se que ainda provisória) de neobarroco e a bouleziana «concepção da obra aberta, acessível a múltiplos percursos, “antidiamantina”» (H. de Campos, 1996: 5)<sup>8</sup>. Afinidades, trocas de problemáticas, correspondências (senão verdadeiras coincidências): tudo isto, na revisitação (*a posteriori*) genealógica do conceito de neobarroco, teria vindo a revelar-se nos trabalhos posteriores de Boulez. E, se o projecto de musicar o poema de Mallarmé tinha ficado por cumprir, o crítico brasileiro lembra ainda como o *maestro* introduziu «estruturas sintáticas mallarmeanas na sua técnica de compor (“forma aberta” e “acaso controlado”)» numa ópera como *Troisième Sonate* ou *Improvisations sur Mallarmé*, mas também no ciclo *Pli Selon Pli*, que retomava o verso do soneto *Remémorations d’Amis Belges* de Mallarmé. Há, enfim, uma passagem ulterior, quase obrigatória, que serve a Haroldo de Campos para realinhar os fios do discurso: se a Mallarmé coube o papel de espectro moderno de re-leitura e reapropriação da lírica barroca é, certamente, através do operatório conceito deleuziano de *pli* (mutuado, aliás, do poeta francês<sup>9</sup>), ou melhor, de *dobra* sobre *dobra*, de *dobra dobrante*, que o Barroco encontra a sua razão de existir, para além dos seus limites históricos determinados:

<sup>8</sup> Cfr. o «depoimento» de Décio Pignatari com o título «Poesia Concreta ou Ideográfica», primeiro testemunho teórico do concretismo publicado em Portugal, *Graal*, nº 2, Junho-Julho de 1956.

<sup>9</sup> Paul de Man, na esteira de Striele, explica que: «A palavra “pli” é um dos símbolos-chaves do vocabulário tardio de Mallarmé, demasiado rica para tentar sequer resumir a série de correlatos semânticos que implica. Striele sugere com razão que um dos significados se refere ao livro, sendo o “pli” (dobra) a página por cortar que distingue o volume auto-reflexivo da mera informação contida no jornal não-dobrado e não-reflexivo», (DE MAN, 1999: 200-201).

Pour nous, en effet, le critère et le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension: pli selon pli. Si l’on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c’est toujours en vertu de ce critère, qui nous fait reconnaître Michaux quand il écrit «Vivre dans les plies», ou Boulez quand il invoque Mallarmé et compose “Pli selon pli”, ou Hantaï quand il fait du pliage une méthode (DELEUZE, 1988: 47).

É Gilles Deleuze quem aqui é evocado como síntese última da passagem conceptual de Barroco, enquanto «modo operatório histórico», a Neobarroco enquanto «prática semiótica contemporânea que “cita” o passado, retraduzindo-o – transfigurando-o – no contexto do presente, não por assimilação pura e simples de dois distintos contornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins que se deixam reger



pela infinidade da dobra dobrante, pelo *pli infini*» (CAMPOS, 1996: 5).

Haroldo de Campos, através de Mallarmé e Boulez, “flirta” com Deleuze e, à proposta deleuziana de Barroco, que remete já não para uma essência, mas para uma função, para um signo distintivo, representado pela dobra que se dobra, que se reproduz ao infinito, é reconhecida uma carga conceptual libertadora que, pela sua radicalidade, chega a uma re-semantização do próprio Neobarroco como sendo neo-leibnizianismo. Sob a égide do filósofo da *Teodiceia*, Deleuze tenta, de facto, mostrar, através do conceito de *pli*, a existência de uma «ligne baroque qui passerait exactement selon le pli, et qui pourrait réunir architectes, peintres, musiciens, poètes, philosophes» (DELEUZE, 1988, p. 48). Tal como Leibniz nos ensinou a dobrar e a desdobrar no século XVII e como o Barroco levou esta operação ao infinito, também para nós, homens modernos, o problema é análogo: tendo consciência das novas maneiras de dobrar «nous restons leibniziens parce qu’il s’agit toujours de plier, déplier, replier» (DELEUZE, 1988, p. 189). Deleuze acredita no Barroco como sentido duma transição e, a partir do momento em que a razão clássica se desmoronou, sob os golpes desferidos pelas divergências, “impossibilités”, desacordos, dissonâncias, este torna-se –paradoxalmente – na última tentativa de reconstituir a razão, «en répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes» (DELEUZE, 1988, p. 111). O Barroco é, desde logo, a crise da razão teleológica, a sua missão trágica consiste em reconstruir o que se está a desfazer:

Les désaccords qui surgissent dans un même monde peuvent être violents, *ils se résolvent en accords*, parce que les seules dissonances irréductibles sont entre mondes différents. Bref, l’univers baroque voit s’estomper ses lignes mélodiques, mais, ce qu’il semble perdre, il le regagne en harmonie, par l’harmonie. Confronté au pouvoir des dissonances, il découvre une florescence d’accords extraordinaires, lointains, qui se résolvent dans un monde choisi. Cette reconstitution ne pouvait être que temporaire (DELEUZE, 1988, pp. 111-112).

A solução barroca, que passava pelos acordes, já não é praticável nos nossos dias, no “caosmos” do nosso tempo; será o advento do Neobarroco, de um verdadeiro Novo Barroco, que permitirá pensar, já não em termos de uma harmonia pré-estabelecida, mas «si les harmoniques perdent tout privilège de rang (ou les rapports, tout privilège d’ordre), non seulement les dissonances n’ont plus être “résolues”, mais les divergences peuvent être affirmées, dans des séries qui échappent à l’échelle diatonique et où toute tonalité se dissout» (DELEUZE, 1988, p. 188). Suspensa entre a epistemologia e a arte, a definição de Neobarroco é, ao mesmo tempo, um desafio (não só taxonómi-

co) à compreensão do carácter da nossa época e seus resíduos artísticos e, sobretudo, uma forte reivindicação da possibilidade conceptual de o barroco interromper toda a linearidade temporal entre passado-presente-futuro:

Viendra le Néo-baroque, avec son déferlement de séries divergentes dans le même monde, son irruption d'impossibilités sur la même scène, là où Sextus viole *et* ne viole pas Lucrèce, où Cesar franchit et ne franchit pas le Rubicon, où Fanf tue, est tué et ne tue pas ni n'est tué. L'harmonie traverse une crise à son tour, au profit d'un chromatisme élargi, d'émancipation de la dissonance ou d'accords non résolus, non rapportés à une totalité. Le modèle musical est le plus apte à faire comprendre la montée de l'harmonie dans le Baroque, puis la dissipation de la tonalité dans le Néo-baroque : de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité, ou, comme dit Boulez, une «polyphonie de polyphonies» (DELEUZE, 1988, p. 112).

### 3. A inversão ideológica do Barroco

Deleuze propôs-se “inventar o Barroco” nos finais da década de 80 e, não podendo prescindir de todo um pensamento de matriz francesa, relativo às derivas modernas e pós-modernas do barroco desta década, filiou-se nestas que, aliás, têm origem nas propostas críticas daquele que poderá ser o intermediário entre a Europa e a América Latina, Severo Sarduy. Este mesmo filósofo chegará a afirmar que hoje já não é a razão teleológica que está em crise e em fragmentação, mas sim a razão humana, aquela que saiu das Luzes e «dans nos tentatives pour en sauver quelque chose ou pour la reconstruire, nous assistons à un néo-Baroque, qui nous rend peut-être plus proches de Leibniz que de Voltaire» (DELEUZE, 1990, p. 221). Antes, porém, de encarar o problema das versões modernas/pós-modernas do barroco, é preciso demorarmo-nos um pouco na questão que a última frase do filósofo francês permitia já entrever: o modo como a conceptualização do barroco, através da reactivação do neobarroco, já não tem um carácter substancialista mas relacional, por outras palavras, como se atribuem certos valores, condições, reposições ao barroco, em conformidade com a circunstância em que é activado. Mais uma vez se justifica a eficácia estratégica do conceito.

De facto, a afirmação de Deleuze não representa mais do que a súmula de um processo crítico-historiográfico chamado “inversão ideológica do barroco”, discussão começada algures, na América Latina, nascida originariamente de diferentes pressupostos teóricos e históricos, graças ao papel mediador da “obra central” de Sarduy e que teve o seu maior alcance e desenvolvimento em França. De alguma maneira, gostaríamos de pensar, por assim dizer, num *mapa neobarroco*, onde as várias vozes, até em planos e em contextos muito longínquos, comuniquem entre elas, tal como, no fim de contas, a reconstrução de Haroldo de

Campos mostra, frisando a relação entre os contributos sul-americanos e europeus sobre o neobarroco. Talvez por isso não espante que seja o próprio Sarduy quem interpreta o Barroco como arte da revolução:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (SARDUY, 1999, p. 1404).

Sarduy torna a lançar o escandaloso desafio de se ser barroco: actualidade do barroco por subversão, por escárnio, por dispêndio, por paródia. O *Barroco* de 1974, no rasto de Lacan<sup>10</sup> e Derrida (mas também e, talvez, mais decisivamente do Bataille de *La notion de dépense*), revela à Europa a outra face da sua moeda através da prática artística: contra toda a noção de «útil», seja ela a economia burguesa, ou a sua linguagem da informação, o barroco contemporâneo instala-se, para além do funcional, no espaço da superabundância, da dissipação e do resíduo ou, parafraseando Bataille, para além do «limite do útil». Com Sarduy, a prática barroca que parecia colocar-se nos antípodas de todas as estéticas modernas, *inclusive* da marxista, torna-se recuperável “por subversão”, não apenas ao nível simbólico, como «causa justa», mas até na revolução cubana:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido moralista y “natural” – como el círculo de Galileo – en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – ese suplemento de valor – subvierte e deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo (SARDUY, 1999, p. 1250).

O barroco tinha sempre funcionado como conceito político, porém, agora e pela primeira vez, o espelho inventado pelos contemporâneos já não reflecte os antigos juízos e preconceitos do Neoclassicismo, do Iluminismo, do Romantismo e do Positivismo, mas inverte a acusação feita ao Barroco por ter sido o veículo reaccionário, irracional e obscurantista da Razão (quando a mesma razão era subversiva) de toda a cultura “dirijida” das monarquias centralistas e da Igreja (MARAVALL, 1975). Benito Pelegrin define como “renversement de la perspective” o processo que fez com que o barroco hoje, perante a Razão que as Luzes, a Ciência e o Liberalismo tecnocrata institucionalizaram,

<sup>10</sup> É conhecido o seminário de Jacques Lacan com o título de (intencionalmente retórico?) «Du Baroque», onde se declara explicitamente *rangé* ao lado do barroco: «Le baroque c’est la régulation de l’âme par la scopie corporelle. Il faudrait une fois – je ne sais pas si j’aurai jamais le temps – parler de la musique, dans le marges. Je parle seulement pour l’heure de ce qui se voit dans tout les églises d’Europe, tout ce qui s’accroche aux murs, tout ce qui croule, tout ce qui délice, tout ce qui délire. Ce que j’ai appelé tout l’heure l’obscénité – mais exaltée», (Lacan, 1975, p. 105).

se apresente (graças e pelos seus caracteres de irracionalidade, de insensato, de dissidência) como subversivo de toda a Ordem, antiga ou nova que seja (PELEGRIN, 1983, p. 38). Desde os colóquios de Cerisy (BENOIST, 1983) em 1982, onde foram explicitamente evocados Sarduy e Lacan, que se assiste, portanto, à metabolização desta inversão ideológica do barroco, por parte de muita da produção teórica francesa (até se falou em sentimento de culpa perante a tradição recusada), tendo até sido ela a afirmar, em diversas variações, a fórmula segundo a qual é verdade que, para o racionalismo do século XVIII, a arte (posteriormente apelidada de “barroca”) estava ao serviço do Poder; nos finais do século XX, essa mesma arte mostra o seu vulto progressista, quando não propriamente subversivo, em relação ao racionalismo institucionalizado.

Les philosophes de l’histoire et, plus, généralement, toutes les logiques linéaires et univoques résistent mal au choc de la modernité. On assiste donc à une inversion des positions. Le baroque, au XVIIe siècle, s’efforçait, en vain, de contrôler une raison qui avait alors partie liée avec le progrès et la liberté de l’esprit. Le rationalisme moderne s’est laissé contaminer par le productivisme ambiant : sous ses masques divers, dialectisant, pragmatiste, technocratique, il prêche la soumission aux impératifs de la rentabilité économique et de l’utilité politique. Les baroques d’aujourd’hui partent moins en guerre contre en guerre contre ce rationalisme sclérosé qu’ils ne contestent, non sans angoisse, sa crise, la crise de ses catégories, de ses codes, de ses ordres (GUERIN, 1983, p. 356).

Esta reflexão, ainda mais aprofundada por Guy Scarpetta, conota implicações pós-modernas no momento em que trava uma luta iconoclasta contra todos os princípios modernos de progresso da história, da arte, do homem, defendidos pelas vanguardas novecentistas. A posição pelegriniana, que inverte a equação Barroco=Reacção *versus* Razão=Revolução, como sendo de impossível aplicação à nossa realidade contemporânea, será elogiada por Scarpetta pelo facto de Pelegrin ter conseguido demonstrar como a história pode inverter, por vezes, os seus valores e como, sobretudo, nenhum estilo e nenhuma cultura em geral podem ser condenados em nome de um sentido, de uma direcção unilinear e irrevogável da história. Contudo, esta posição, *ainda moderna*, de Pelegrin pecaria por uma sobreposição crítica (típica do marxismo) que confunde o nível artístico com o político, isto é, quando a arte é sempre o veículo de uma ideologia. A subversiva actualidade do barroco, segundo Scarpetta, consiste (e isso é um pouco o *leitmotiv* quer de *L’impureté*, quer de *L’artifice*) não tanto numa arqueologia, mas numa verdadeira retroacção, em que, ao entrarmos num barroco historicamente definido, somente nos será possível a sua reapropriação a partir do presente; daí que

c'est précisément parce que je ressens le caractère actuellement «subversif» du recours au Baroque que je suis amené à percevoir autrement (non en historien, mais en «contemporain») Gracián ou le Bernin [...] c'est parce que le mythe du progrès en art fonctionne de moins en moins que je puis aimer Góngora ou les frères Asam, non en tant que «précurseurs», mais *comme* des contemporains, -pour leurs singularité. (SCARPETTA, 1985, p. 360-361)

Para Scarpetta, em suma, a mudança ideológica do barroco é viável apenas com a condição de sair, ou melhor, de tentar sair, uma vez por todas, daquilo a que ele próprio chama de “dezanovismo”, isto é, do século XIX, das grandes utopias e ideologias surgidas da idade das Luzes (SCARPETTA, 1991, p. 21).

Entre muitas e diferentes hipóteses, esta resulta apenas numa das modalidades de “retorno”, que o mesmo autor aceita apelidar como pós-moderna. Nos antípodas desta “invention postmoderne du baroque”, pode colocar-se a produção (a vários níveis) poética, teórica e crítica dos representantes do experimentalismo português e nomeadamente de E.M. Melo e Castro e Ana Hatherly. Ambos, depois da breve (embora intensa) estação da última vanguarda literária em Portugal - não por acaso auto-definida *barroco-experimental* - seguiram, respectivamente, por um lado, o caminho de uma revisitação crítica do “já feito” poético, muitas vezes adaptando-a aos novos horizontes de discussão, por outro, o caminho virado para o interesse historiográfico da cultura do barroco, que eles próprios tinham pretendido resgatar *via revolutionis*, desembocando em estudos eruditos sobre esse século.

De facto, a partir do momento em que a vanguarda experimental portuguesa, retomando as sugestões sul-americanas e, nomeadamente, brasileiras de Afonso Ávila (a famosa proposta de «rebelião pelo jogo») e do grupo concretista de São Paulo, reivindica, por si própria e postumamente à sua própria efémera existência, a tradição barroca, nunca deixará de manter separados o plano estético do plano ideológico; como explicou E. M. Melo e Castro, se é lícito assumir a produção barroca como herança, fazendo de si próprios, pelo menos em parte, como representantes da vanguarda, «sucessores» do barroco, fica por definir o problema da recolocação, ao nível ideológico, dos restos desta herança. Herdeiros, sucessores, repare-se neste ponto, já não “contemporâneos” à maneira de Scarpetta, entre eles (experimentalistas) e o barroco instala-se uma diferença. Portanto, o duplo gesto crítico de Melo e Castro, já levado a cabo em 1976, que consistiu em: a) uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVI, XVII, e XVIII e b) uma recontextualização em relação à segunda metade do século XX nossa contemporânea (MELO E CASTRO, 1976), talvez se torne



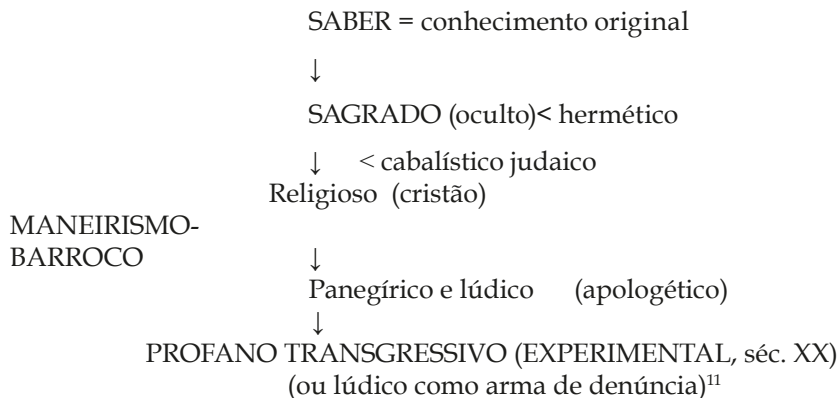
no melhor contributo teórico da vanguarda relativamente ao conceito ideológico de barroco. O barroco, longe de ser entendido nos seus aspectos sociológicos de época ou de cultura da Contra-Reforma, da Inquisição, do Jesuitismo, transforma-se, na ressemantização dos poetas da década de 60 e 70 em Portugal, numa arma de resistência e de luta contra o regime salazarista, que pode apenas reevocar o Seiscentismo na comum característica de serem ambos períodos sem liberdade de expressão. Aos poetas experimentalistas, para citar Melo e Castro, não interessava o período histórico em si, dos séculos XVII e XVIII, mas sim a potencialidade dinâmica da ideia de barroco, sobretudo à luz de uma perspectiva construtivista-combinatória, centrada quase exclusivamente nas suas vertentes lúdico-formalistas e concreto-visuais. No contexto nacional, nas últimas duas décadas da ditadura salazarista, a inversão ideológica do barroco torna-se significativa. Por detrás da prática estética barroca, está um inteiro projecto político moderno que faz com que a poesia experimental, ao reivindicar o barroco, o torne num instrumento de abertura e dissolução dos discursos repressivos e coercivos do Poder. Mesmo quando a prática poética deu lugar à investigação erudita, como no caso de Ana Hatherly, que tentaria reconstituir uma arqueologia da Poesia Experimental a partir do maneirismo e do barroco, o problema da legitimação ideológica do passado, num contexto moderno, continuará a atormentar; ou melhor, o próprio horizonte contemporâneo de expectativa reclamará a justificação daquelas épocas. O melhor exemplo de inversão ideológica provém dos documentos que testemunham o diálogo entre Ana Hatherly e Melo e Castro. Foi este que, numa carta enviada à autora de *A Experiência do Prodígio*, datada de 26/10/1983, indicou alguns «reparos a fazer», relativamente à publicação do volume supracitado:

Não me parece que seja correcto dizer (como está na Introdução, pág. 13) que: «entre as obras dos maneiristas e dos barrocos e as dos poetas de vanguarda da segunda metade do nosso século» se podem encontrar «perturbantes paralelos estéticos e ideológicos».

Parece-me que quanto aos paralelos estéticos não há dúvida. Mas quanto aos ideológicos é que não. [...] De facto a ideologia da Contrarreforma não é a nossa hoje nem foi a nossa no período da resistência à censura do Fascismo – através da escrita e da desconstrução dos discursos oficiais Impostos.

Parece-me exactamente OPOSTA! Mesmo que alguns frades tenham recheado os seus panegíricos de subreptícias denúncias. [...]

Julgo que se poderá esquematizar a seguinte evolução:



O barroco, como se pode constatar, só através da reescrita experimental teria sido capaz de desencadear a carga subversiva necessária às contingências do tempo: a invenção da tradição por parte da vanguarda justifica a luta num determinado período histórico, mas não só, adapta-se também às condições e aos novos desafios do presente.

E se, nos anos do regime, resistir significava recriar o que “nos é intrínseco”, ou seja, segundo a proposta de Melo e Castro, aquilo que é representado pelos modelos criativos do barroco e do experimental, ao longo dos anos o valor político da redescoberta barroca virá a definir-se até reconhecer que «é, isso sim, como função textualmente pertinente que o barroco caracteriza a impertinência da prática poética da 2ª metade do século XX, tanto quanto agente capaz de desmontar os discursos dos poderes ditatorialmente instituídos (da década de 60) como dos novos poderes democráticos sustentados à sombra de valores económicos dum neoliberalismo muitas vezes irresponsável e selvagem» (MELO E CASTRO, 1990, p. 85). Melo e Castro parece subscrever, portanto, as palavras de Benito Pelegrin, ao admitir, na sua historicização pessoal (muitas vezes paradoxal “auto-historicização”) da vanguarda portuguesa (a única que, segundo ele, merece o nome de neobarroca), que o Barroco «agora, na sua recontextualização contemporânea como neobarroco, ele assume as funções duma cultura marginal, contestatária e renovadora procurando a utilização criativa dos novos meios de comunicação massiva e fazendo sobre eles uma reflexão construtiva» (MELO E CASTRO, 1990, p. 85). Se é verdade, porém, que toda a produção literária de Melo e Castro é atravessada por um desnível (mais ou menos profundo) entre a sua actividade de poeta e de crítico militante, é preciso não esquecer que é a ele - ao historiador, a esta espécie de Breton do experimentalismo português - que se deve a tentativa de, ao longo dos anos, «desambiguiser le processus de reprise du baroque» (MOSER, 1996, p. 417), fixando-lhe o significado político, mostrando o contributo estético desse processo para a sua própria poesia e para a de outros experimentalistas. Contudo, veremos mais adiante

<sup>11</sup> Cfr. *Espólio de Ana Hatherly*, caixa 8 [Res. N57], Biblioteca Nacional de Lisboa.

que esta tentativa, embora caracterizada pela actualização permanente dos estudos, acabou muitas vezes por se transformar numa reflexão da experiência vanguardista, relativamente ao problema do barroco e do neobarroco, *pro domo sua*.

#### 4. O Neobarroco: Versões (Pós)-modernas

*Eu diria que é barroca a etapa final de toda a arte,  
quando esta exhibe e delapida os seus meios.*

Jorge Luis Borges

História, memória, esquecimento: é através desta tríade que se atravessa a fronteira crítica entre as modalidades modernas ou pós-modernas de retorno do barroco. Ao falar em inversão ideológica do barroco, aceitou-se a hipótese de que a Modernidade era de tipo “utópica”, na acepção scarpettiana: modernidade como produto (e projecto na terminologia de Habermas) do Iluminismo, confiante no progresso do homem, segundo uma visão optimista do mundo e da sua história. Só se o barroco fosse entendido como pré-moderno, e em oposição às Luzes da razão, o seu retorno (moderno) poderia ter sido invertido e, por conseguinte, recebido como libertador de tudo o que a modernidade utópica tinha acabado por reprimir para que pudesse triunfar. Todavia, seguindo Moser, outro tipo de modernidade pressupõe uma outra atitude perante o barroco. Uma modernidade que, desta vez, já não utópica, mas sim melancólica, como foi definida por Walter Benjamin, onde a história, em oposição à natureza, (enquanto permanência), é a própria natureza, mas à mercê da morte, tornada «significante apenas nas estações da sua decadência». Se o luto pela perda da totalidade transcendente é o traço típico do homem barroco, cujo futuro – já não utopia de um longínquo porvir – fica para trás, num passado distante, do qual está irrevogavelmente separado, a melancolia de ser inactual, “póstumo”, representa o espelho da escrita, da alegoria barroca, que vai acumulando vestígios, restos, ruínas do e no tempo, fragmentos espalhados.

Se, por um lado, a imanência material de um mundo em ruína é aniquilada pela alegoria que tem o poder de atribuir (até arbitrariamente) significados às coisas que residem para além desta precariedade, por outro, o seu limite não faz senão que se confirme o sentimento de perda, de esvaziamento de tudo.

Em conformidade com esta concepção de “moderno”, o retorno do barroco não seria mais do que um retorno da consciência melancólica depois do insucesso das grandes narrações utópicas da primeira modernidade: o barroco, na perspectiva de Buci-Glucksmann, constituir-se-ia não apenas como uma razão - propriamente barroca - *outra* dentro da modernidade («diferente da dos pensamentos do progresso»), ou melhor nascida das suas

<sup>12</sup> A procura de uma definição da “caótica” socialidade pós-moderna, enquanto *barroquização da existência*, baseada na análise da transformação da ética em estética, leva Maffesoli (1990, p. 201) a utilizar a noção de “sensibilidade barroca” para explicar como a existência, considerada integralmente, se pode tornar numa obra de arte: «Les diverses réincarnations de la sensibilité baroque sont toujours intervenues en période de turbulence. La nôtre n’y échappe pas. Le passage de la modernité à la postmodernité est l’occasion de nombreuses mises en question de ce qui était jusqu’alors des évidences. On ne satisfait pas d’une Histoire souveraine et linéaire, le projet politique n’exerce plus la même fascination, la nature n’est plus ressentie comme la raison ultime de toute vie en société. Non pas que ces éléments n’existent plus, mais ils ne sont plus pris isolément, ils s’inscrivent dans un ensemble qui dépasse et englobe chacun d’entre eux. [...] A l’image de l’apparent désordre d’une église baroque toute en or flamboyant, en frise végétale et en niches de saints, mais dont l’ensemble fait sens, il y a dans la baroquisation post-moderne une logique interne qui assure l’équilibre des masses, tribus et énergies composites. Il s’agit d’un ordre mobile, mais qui tout en étant flexible n’en est moins particulièrement résistant».

<sup>13</sup> Para o sociólogo português, o Barroco, sendo uma metáfora cultural que define uma forma de subjectividade e sociabilidade, é apenas um dos três tipos (juntamente com a “fronteira” e o “Sul”) daquilo a que chama *subjectividade da transição paradigmática* (SANTOS, 2000, p. 321).

<sup>14</sup> «On essaie donc de détacher les matériaux culturels barroques,

contradições, emergida sempre «do abismo de uma crise»), mas sobretudo como uma *Raison de l’Autre*, «de son excès et de ses débordements» (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p. 13). O barroco torna-se, então, moderno quando «la mélancolie a désormais pour objet l’espoir perdu d’une totalisation future, c’est à dire la modernité utopique en ruines» (MOSER, 1996, p. 415): enfim, essa mesma melancolia, espécie transcendental de “maneira”, seria o efeito do pensamento, o fundo escuro, o impensável, o furor «neo-barroco». Por isso, não é por acaso que é a própria Buci-Glucksmann a extrair do *Trauerspiel* benjaminiano a possibilidade de repensar o neobarroco como alegoria do carácter de complexidade e instabilidade ontológica do mundo onde vivemos depois da catástrofe «en que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real*, serían los índices de una historia saturniana» (BUCI-GLUCKSMANN, 1993, pp. 15-16). Neste sentido, a maneira neobarroca viria a constituir-se como anamnesis estética, já não em forma de simples repetição do passado, mas como “memória”, «alegoria do presente» capaz de reescrever o seu palimpsesto estilístico através da utilização dos jogos da linguagem.

Porém, a partir do momento em que, através da reutilização dos materiais fragmentários, a reciclagem dos resíduos condena à morte estes mesmos materiais, subtraindo-os ao próprio sentido histórico com um gesto de esquecimento voluntário, acontece que, por um lado, a reciclagem leva à despedida do projecto intrínseco à modernidade utópica; por outro, o barroco é submetido a um processo pós-moderno de reutilização.

Dans ce sens, le retour du baroque est à la fois moderne et postmoderne : en tant que rétablissement d’une conscience mélancolique, il appartient à la modernité de type benjaminienne, tandis que, dans son mode de fonctionnement qui relève d’une esthétique du recyclage déhistoricisant, il est postmoderne (MOSER, 1996, p. 415).

Para Walter Moser, ao pós-moderno – que tem menos a ver com uma época específica, do que com uma relação com os materiais culturais do passado – é possível reconduzir uma dupla atitude, detectável sobretudo nas propostas de Scarpetta e de Deleuze, mas, adiantamos nós, (embora em planos diferentes), também nas de Omar Calabrese, de Michel Maffesoli<sup>12</sup> ou, mais recentemente, de Boaventura de Sousa Santos<sup>13</sup>. É, portanto, possível reconhecer um *gesto negativo*, que estaria desinteressado do conteúdo histórico do Barroco, que ostentaria apenas indiferença para com as suas contingências temporais<sup>14</sup> e que permitiria a reciclagem dos seus elementos, uma vez que estes estariam totalmente des-historicizados. Mas podemos também reconhecer um *gesto positivo*, capaz de inventar o seu próprio barroco, à maneira deleuziana - «il s’agit de savoir si l’on peut inventer un concept capable (ou non) de lui donner l’existence» (DELEUZE, 1988, p. 47) -, capaz de pôr os

**Continuação nota 14**

le plaisir esthétique qu'ils procurent, la fréquentation de textes, la visite des monuments, etc. de ce qui les aurait conditionnés à l'époque baroque» (Moser, 1996: 411).

<sup>15</sup> O uso da palavra *pós-moderno* (o título do subcapítulo é mesmo «Reflexão pós-moderna») é abolido na terminologia scarpettiana por explícita admissão do próprio crítico na fictícia «Conversa» de *L'artifice* (p. 17), em que é lembrada a renovada necessidade (já exposta, de facto, em 1985) de não “aderir” a semelhante noção. (Scarpetta, 1991).

materiais culturais do passado «au service d'une cause ancrée de l'aujourd'hui» (MOSEY, 1996, p. 412). A recusa do esquema linear da história, típico do evolucionismo modernista, tal como a recusa de um modelo *in absentia Historiae*, produto de eternos retornos, de ciclos e de repetições, desemboca numa nova visão – pós-moderna – da história, concebível como um processo de «*diversas histórias*», de «estratos», de «heterogeneidades temporais», de «efeitos de retroacção», de «coisas feitas», de «um universo onde se foge ao tempo». Como afirma o próprio Scarpetta, quando declara a entrada no Barroco, para o qual não é possível voltarmo-nos, pois que este está precisamente à nossa frente:

Comme si la linéarité historique avait été retournée, redistribuée. C'est, peut-être, la seule acception possible, pour moi, de l'attitude postmoderne: savoir que l'invention ne coïncide pas forcément avec la négation du passé, et la production du nouveau à tout prix, sans mémoire. [...] il ne s'agit pas de revenir en arrière, mais, par exemple, de réécrire l'histoire, autrement (SCARPETTA, 1985, p. 358)<sup>15</sup>.

O retorno do barroco no século XX, enquanto retorno do “reprimido”, consistiria, pois, num espaço de diálogo, relacional, característico de uma temporalidade paralela em que os artistas de hoje, Lezama Lima por exemplo, dialogam com Gôngora ou adoptam/adaptam Gracián; mas se é legitimamente admissível atribuir ao século XVII a origem do barroco, quanto mais a memória dele se distancia e dele se esquece, tanto mais os materiais do passado barroco podem ser reciclados num contexto contemporâneo. A memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística. Reciclar o barroco, na expressão de Calabrese, inscreve-se numa prática mais ampla de reciclagem cultural que, por constituir uma metáfora epistemológica, contribui para desvendar os sintomas da cultura contemporânea de carácter predominantemente citacionista ou mesmo “canibal”. Assim, a reciclagem cultural, portanto, por um certo lado, recorre directa e explicitamente aos materiais barrocos, através de formas de citação, de releitura, de colagem, de transposição, de paródia; por outro, ao contrário, experimenta uma des-historicização pós-moderna dos mesmos materiais, cujo uso já não necessita de ser legitimado pelo seu conteúdo histórico (a pertença ao barroco, por exemplo), mas apenas regulamentado por estruturas imanentes ao próprio contexto estético. Por outras palavras, esta versão pós-moderna do retorno barroco prevê que o autor esqueça a proveniência do material cultural, que “desdenhe” da sua proveniência histórica para o utilizar apenas naquilo que ele é, naquilo que dele fica, no tempo presente. A dialéctica pós-moderna de esquecimento/memória, inerente a esta prática, compreende-se melhor quando comparada com o



processo de interferência cultural que o transplante da estética europeia em solo americano<sup>16</sup>, no século XVII, subentende. O gesto historicamente desenvolvido de um olhar atual, por assim dizer, “sem recordações”, dirigido para o barroco (cuja audácia crítica foi contrariada por alguns<sup>17</sup>) e correspondente a uma fragmentação voluntária da memória, remete não só para uma nova concepção da História, mas também para uma nova lógica de produção artística:

Dans une logique du recyclage culturel, les matériaux devenus disponibles sont ainsi mis à un nouvel usage, insérés dans une nouvelle construction culturelle, ancrés dans un nouveau lieu, investis d’une nouvelle signification, ils entrent dans l’établissement d’une nouvelle identité (MOSER, 1998, p. 79).

Também o «neo» do barroco de Calabrese, que poderia reevocar, tal como o «pós», a ideia de repetição, de retorno, recusa, desde logo, a hipótese de uma qualquer retoma da tradição e dos cursos e recursos históricos. Omar Calabrese, reformulando o conceito de barroco como «categoria da forma», da expressão e do conteúdo (em competição com a morfologia do “clássico”), tenta uma formalização teórica de fenómenos actuais da cultura, de forma a defini-los como «neobarrocos» (em substituição do abusado pós-moderno que, muitas vezes, nem sequer coincide com os objectos que se pretenderam etiquetar com este nome).

Para o semiólogo, é possível alcançar uma definição da estética neobarroca, tanto em termos de universalidade do gosto quanto nos de especificidade epocal, apenas no momento em que, afastadas todas as soluções que previam uma sobreposição da forma sobre a história concreta (Wölfflin, Focillon, D’ors), o «barroco» passe a ser entendido como «non solo o non tanto un periodo determinato e specifico nella storia della cultura, ma un atteggiamento generale e una qualità formale dei messaggi che lo esprimono» (CALABRESE, 1991, p. 16). Mais uma vez o que está em jogo é a história: se, de fato, Calabrese pode ainda aceitar uma solução (embora de compromisso), a sua proposta é «tornar “rigoroso” o formalismo, evitando-se tanto a contradição com a historicidade como a debilidade de situações classificativas casuais e empregadas dedutivamente» (CALABRESE, 1988, pp. 33-34). Como a história já não é o lugar de manifestações de continuidades, mas de diversidades, é nela que se pode entrever, apenas empiricamente, o aparecimento de formas em competição – clássico *versus* barroco – e, especificamente, a detecção de figuras (essas, sim, historicamente determinadas). «A [história] não se torna», adverte Calabrese, «de modo algum na fonte de uma classificação exclusiva» e, por isso, «fechamos a última porta aberta nos confrontos da história» (CALABRESE, 1988, p. 39):

ci può essere del barocco in qualsiasi epoca della civiltà. Barocco è insomma quasi una categoria dello spirito, contrapposta

<sup>16</sup> Moser, ao retomar as análises sobre a «miscigenação» de Janice Theodoro, examina a prática pós-moderna de retorno do barroco através da fórmula «imitar sem recordar», típica do artista indígena, que pode copiar – ou melhor, que pode aprender a copiar – o modelo estético europeu (uma igreja, uma estátua, um soneto) conforme uma fiel reprodução técnica e formal, embora não possa recordar (no momento da «descodificação»), porque a sua memória cultural é outra relativamente à aquela do artista europeu.

<sup>17</sup> Cfr. sobretudo as posições “neo-retoricistas” de G. Morpurgo-Tagliabue (1987) e de João Adolfo Hansen (1989; 1994).

a quella di classico. [...] A me pare che la contrapposizione fra i due termini possa essere riproposta nell'ambito del gusto contemporaneo, e addirittura in quello dei giudizi di valore (Calabrese, 1991: 16).

Eis como em *A Idade Neobarroca*, Calabrese conota a polaridade das duas categorias

Por «clássico» entenderemos substancialmente categorizações de juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por «barroco», entenderemos, pelo contrário, categorizações que «excitam» fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores (Calabrese, 1988: 39).

Uma vez estabelecidos os modelos morfológicos do clássico e do barroco (que viriam a conviver na história conforme uma prevalência quantitativa e qualitativa), a procura do «neobarroco» consiste no levantamento de “figuras”, como manifestações históricas de fenômenos, e na tipificação de formas, enquanto mutação daqueles mesmos modelos. Neste sentido, a estética neobarroca, que – lembre-se – participa da adequação (ou mesmo da adesão) da arte a um mais geral «espírito da nossa época», caracteriza-se por fenômenos culturais que, *por excitação*, ressaltam em comparação com outros, num determinado momento da vida da sociedade. O esforço hermenêutico de Calabrese foi o de reconhecer, dentro de um elevado número de artistas coevos e seus objectos, a urgência, ou melhor, a emergência de certas linhas de força formais, que viriam a ser explicitadas numa sistemática teoria das formas, baseada (um bocado à maneira de Wölfflin) em nove duplas de categoriais: ritmo e repetição, limite e excesso, pormenor e fragmento, desordem e caos, instabilidade e metamorfoses, nó e labirinto, complexidade e dissipação, “quase” e o “não-sei-quê”, distorção e perversão.

Segundo a perspectiva de Remo Ceserani, na esteira de Jameson, identificar a arte ou a literatura pós-moderna com uma determinada poética, com um estilo, com um sistema retórico coerente e restrito, tal como a proposta «neobarroca» de Calabrese pretendeu fazer, significa cair numa armadilha (CESERANI, 1997, p. 135). É também por isso que, aqui, nos limitamos a falar de atitude ou estratégia pós-moderna perante o barroco e a sua constituição como neobarroco, evitando escorregar, num terreno de si perigoso, para outras ambiguidades como a de identificar, *tout court*, Pós-moderno e (Neo)barroco. Aqui retomamos e aceitamos a acepção jamesoniana de Pós-moderno como condição histórica em que podem, mesmo, coexistir vários estilos (cuja recusa na descrição não foi, contudo, suficiente para que Jameson não caísse em tentação) ou estratégias representativas: o fim da procura de um estilo inimitável, substituindo-a pela

voluntária e difusa imitação de estilos mortos ou vivos, pela paródia e pela manipulação de géneros e de formas, pelo gosto do *pastiche*, mas também por um decorativismo sumptuoso, a intensa relação com outros meios expressivos. É por isso que estamos dispostos a ver o Barroco – até nos seus elementos de identidade (alegoria, culto da imagem, da aparência, do lúdico) com a cultura contemporânea – e a sua prática atual como Neobarroco (intertextualidade, gosto pelo simulacro, pelo *pastiche*) incluídos na pós-modernidade, de maneira a que ela, todavia, não se sintetize somente nestes elementos<sup>18</sup>. Assimilável a esta proposta teórica é a reflexão de Luigi Russo, que se opõe à pretensão de atribuir ao Barroco histórico o valor de “pré-história” do Pós-moderno; se, de fato, não faltam na cultura pós-moderna referências, escolhas pessoais de gosto, tais como uma real adesão ao Barroco (não raramente superficial), forçar as analogias resultaria de um duplo e grave erro: histórico e teórico.

D'une part, on situe le Baroque dans une ligne génétique et évolutive qui n'appartient pas à notre ascendance directe, mais à peine à notre pool chromosomique: de l'autre, le postmoderne se qualifie justement par la rupture de tout le lien de continuité avec ce qui précédé, et le choix de le libre affinité d'époque.

En conclusion, le Baroque n'est pas notre préhistoire, car il insiste dans une histoire différente, qui est épuisée aux débuts de la modernité, et qui est devenue pour nous une topique archaïque. Pourtant c'est pour cela, au-delà de toute contiguïté fictive, que le Baroque peut constituer un répertoire inépuisable de matériaux hétérogènes précieux aussi pour construire notre postmodernité (RUSSO, 1990, p. 66-67).

Para evitar, portanto, uma sobreposição entre neobarroco e pós-modernidade, que acabaria por trair o carácter desta última, marcado por uma resistência a toda a definição estética e estilística *totalizante*, poderíamos repetir a criteriosa proposta de Ezio Raimondi, para quem, mais do que perguntar-nos se o barroco é moderno ou pós-moderno, seria melhor «aceitar que esteja em suspenso tal como outras situações humanas, relacionadas com os equilíbrios possíveis» porque «no espelho da cultura o barroco pode também ser uma daquelas faces, através das quais se pode ver melhor uma parte da nossa» (RAIMONDI, 1995, p. 19).

<sup>18</sup> Escreve Benito Pelegrin (1990:37): «Quant à la notion encore très discutée et contradictoire (ou abandonnée) de Post-moderne, si son abandon de la notion de progrès et de linéarité de l'Histoire, si son refus de croire à l'Avant-Garde et à la nouveauté, lui permettent, de se réclamer de catégories anciennes tirées vers le contemporanéité, par la même, elle se différencie du baroque qui, lui, avait foi en sa nouveauté et dans le progrès. De sorte que si le Baroque ou le Néo-baroque sont compris dans la Post-modernité, celle-ci ne peut se résoudre à eux».

### Abstract

*The invention of the esthetic-cultural category of the Baroque is indebted to a constellation conceptual that the modern thought helps to codify in the extent of the European and South American cultures. The modern «returns of Baroque»*

consist, first, in the theoretical rediscovery of the seventeenth century (forgotten or denied by historiographical canon or even "seized" in a post-colonial context) and in its manifestations in art and, secondly, the incorporates formal and stylistic (but also certain themes and figures) by some poets and writers since the beginning of the second half of the twentieth century. The concept of Neobaroque will be analyzed either in its modern version and in the critical proposals that the post-modern theory went building along the last two decades.

**Keywords:** Baroque. Neobaroque. Post-modern theory.

### Referências

- ALONSO, D. *Poesia española*. Madrid: Gredos, 1950.
- ANCESCHI, L. *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*. Milano: Rusconi e Paonazzi, 1960.
- BENOIST, J. M. *L'idea del barocco. Studi sul problema estetico*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- \_\_\_\_\_. (Éd.). Avant-Propos. In: \_\_\_\_\_. *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p.11-15.
- BENJAMIN, W. *O drama barroco alemão*. Trad. port. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La folie du voir*. Paris: Galilée, 1986.
- \_\_\_\_\_. La manera o el nacimiento de la estética. In: *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Visor, 1993.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Trad. port. Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*. Milano: Domus Academy, 1991.
- CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenções, 1965.
- \_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira. O caso de Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.
- \_\_\_\_\_. Deleuze e a polémica do Barroco. *Caderno do Sábado, Jornal da Tarde*, 3-8-96.
- CESERANI, R. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

- CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Ed. de Minuit, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Pourparlers, 1972-1990*. Paris: Ed. de Minuit, 1990.
- DE MAN, P. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. port. Miguel Tamen. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- DESHOULIERES, C. *L'opéra baroque et la scène moderne*. Paris: Fayard, 2000.
- DORFLES, G. *Architetture ambigue dal Neobarocco al Postmoderno*. Bari: Dedalo, 1984.
- D'ORS, E. *O Barroco*. Trad. port. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.
- ECO, U. *Opera Aperta* (1962); ed. ut. *Obra Aberta*. Trad. port. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_. Recensione a *Novecento e Barocco*. *Rivista di estetica*, nº III, 1960, p. 445-448.
- ELIOT, T. S. *Ensaio Escolhidos*. Selec., Trad. e Notas de M. A. Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- FERNANDES MORENO, C. (Org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- GARCIA LORCA, F. La imagen poética en Don Luis de Góngora. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Recopilación y notas de A. Del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1954.
- GADDA, C. E. *La Cognizione del dolore*. Milano: Garzanti, 2000.
- GENETTE, G. D'un récit baroque. In: \_\_\_\_\_. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 195-222.
- GUERIN, J. Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au XX siècle. In: \_\_\_\_\_. BENOIST, J. M. (org.). *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p. 339-364.
- HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Pós-moderno e barroco. *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nº 8, 1994, p. 28-55.
- HATHERLY, A. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses o século XVII e XVIII. Lisboa: INCM, 1983.
- JAUSS, H. R. *A Literatura como provocação*. Trad. port. Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1992.
- KURNITZKY, H. Barroco y Postmodernismo: una confrontación postergada. RINCÓN, C.; SCHUMM, P. (orgs.) *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*. *Nuevo Texto Crítico*, nº 14-15, 1997, p. 355-368.



- LACAN, J. *Le séminaire, Livre XX, Encore 1972-1973*. Paris: Seuil, 1975.
- LEZAMA LIMA, J. *El reino de la Imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- MAFFESOLI, M. *Au creux des apparences*. Paris: Plon, 1990.
- MARAVALL, J. A. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Dialéctica das Vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- . As Fontes, as Nuvens e o Caos: Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia portuguesa da 2ª metade do século XX. *Claro-Escuro*, nº 4-5, Lisboa, Quimera, Mai/Nov. 1990, p. 71-107.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Anatomia del Barocco*. Palermo: Aesthetica, 1987.
- MOSER, W. Le retour du Baroque. In: AAVV. *Literatura Comparada: os novos paradigmas*. Actas do segundo congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Porto: APLC, 1996, p. 405-422.
- . Baroque colonial et baroque postcolonial. SCHUMM, P. (Ed.) *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, p. 67-82.
- PELEGRIN, B. Visages, Virages. Rivages du Baroque. Rives et Dérives. BENOIST, J. M. (Éd.). *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p. 17-41.
- . Typologies des écritures baroques. In: ———. *Le Baroque Littéraire. Théorie et Pratiques*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p.85-94.
- PERNIOLA, M. Barocco e Espresionismo. In: ———. *L'espresionismo*. Roma: Newton Compton, 1981, p. 30-37.
- RAIMONDI, E. *Il barocco moderno: C. E. Gadda e Roberto Longhi*. Bologna: CUSL, 1990.
- REIS, C. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.
- RINCÓN, C. *Mapas y Pliegues: ensayos de Cartografía cultural y de lectura del neobarocco*. Bogotá: Colcultura, 1996.
- RUSSO, L. Le Baroque: préhistoire du postmoderne? *Routes de Baroque. La contribution du Baroque à la pensée et à l'Art Européens*, Communications au colloque de Queluz (Portugal 9-11 novembre) réunies e publiées par Alain Roy et Isabel Tamen, Lisboa, S.E.C., 1990.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. Barroco de la levedad. In: ———. *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Visor, 1993, p. 115-123
- SARDUY, S. *Obra Completa*, edición crítica. Coord. G. Guerrero y F. Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SCARPETTA, G. *L'Impureté*. Paris: Grasset, 1985.

\_\_\_\_\_. *L'Artificio, estetica del XX secolo*. Trad. it. D. Bellomo. Milano: SuGarco, 1991.

SCHUMM, P. (Org.). *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998.

SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

THEODORO, J. *América barroca. Tema e variações*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/EDUSP, 1992.