

María Laura Moneta Carignano

**AVATARES DA LITERATURA ARGENTINA
CONTEMPORÂNEA: COPI E PERLONGHER.
Neobarroco e contracultura no cenário pós-ditatorial.**



Araraquara, SP
2011

María Laura Moneta Carignano

**AVATARES DA LITERATURA ARGENTINA
CONTEMPORÂNEA: COPI E PERLONGHER.
Neobarroco e contracultura no cenário pós-ditatorial.**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof.^a Dra. Sylvania Helena Telarolli de Almeida Leite

Bolsa: CAPES

Araraquara, SP
2011

María Laura Moneta Carignano

**AVATARES DA LITERATURA ARGENTINA
CONTEMPORÂNEA: COPI E PERLONGHER.
Neobarroco e contracultura no cenário pós-ditatorial.**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof.^a Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 17 de maio de 2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular: Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini (USP)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Rejane Cristina Rocha (UFSCar)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Juliana Santini (UNESP – FCL-Ar)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

Este trabalho propõe-se abordar a obra de dois autores argentinos contemporâneos, Copi e Néstor Perlongher, a partir do arsenal teórico do neobarroco enquanto estética da pós-modernidade. Para isso, partir-se-á do autor a partir do qual emerge o conceito de neobarroco: Severo Sarduy, tendo como alvo a análise da obra dos autores argentinos que, a nosso ver, reelaboram e vinculam-se a essa estética. Tanto Omar Calabrese no seu livro **A era neobarroca** quanto Irleamar Chiampi em **Barroco e Modernidade** insistem na relação entre neobarroco e pós-modernidade enquanto movimentos questionadores das bases da modernidade. Nossa proposta é pensar estas categorias – neobarroco e pós-modernidade – na obra dos autores argentinos já referidos. Daí que a intenção da pesquisa não é fazer uma análise exaustiva da obra de cada um dos autores e sim trabalhar a partir de problemáticas próprias da estética neobarroca, na sua condição pós-moderna, que aparecem como problemáticas específicas na obra tanto de Copi quanto de Perlongher. Embora o corpus com o qual trabalharemos seja a obra completa de cada um dos autores, privilegiar-se-á, na análise, os textos que permitam dar conta das problemáticas que apresentaremos como próprias de uma literatura cuja periodização corresponde ao advento de traços pós-modernos no âmbito do que chamamos “pós-ditadura”. Nosso objetivo é então estabelecer linhas de leitura na obra de Copi e Perlongher que permitem falar de um corte, ou, nas palavras de Libertella, de uma “nueva escritura en Latinoamérica”.

Palavras-chave: Neobarroco. Pós-modernidade. Copi. Néstor Perlongher. Pós-ditadura.

ABSTRACT

This thesis intends to approach the works of two contemporary Argentinean authors, Copi and Néstor Perlongher, departing from the Neo-Baroque theoretical basis as aesthetics of the Postmodernity. To do so, we will depart of the thinkings of the theoretician who invented the Neo-Baroque concept: Severo Sarduy, having as main focus the analysis of the works of the Argentinean authors who are related and reworked this aesthetics. Omar Calabrese, in his book **A era neobarroca**, and Irleamar Chiampi, in **Barroco e Modernidade**, insist in the relation between Neo-Baroque and Postmodernity as movements that put into question the bases of Modernity. Our proposal aims to think these categories – Neo-Baroque and Postmodernity – within the works of the Argentinean authors referred. The intention of this research is not to do an exhaustive analysis of the works of each author, but to deal with specific problematics of the Neo-Baroque aesthetics, in its Postmodern condition, that appear as specificities in the works of Copi and Perlongher. Although the research corpus is the complete works of each author, we will highlight, in the analysis, the texts that allow us to cover the problematics that will be introduced as inherent of a literature whose periodicization corresponds to the emergence of Postmodern aspects in the scope of what we will call “post-dictatorship”. Our objective is to establish reading lines in the works of Copi and Perlongher that may open up the possibility to talk about a break, or, in the words of Libertella, of a “nueva escritura en Latinoamérica”.

Keywords: Neo-Baroque. Postmodernity. Copi. Néstor Perlongher. Post-dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. NEOBARROCO: UMA ESTÉTICA PÓS-MODERNA? SINTOMAS, APROPRIAÇÕES E DESVIOS NA OBRA DE COPI E NÉSTOR PERLONGHER	40
1.1 Situando o neobarroco.....	43
1.2 Primeiras aproximações do pós-moderno: desmistificando preconceitos.....	45
1.3 A pós-modernidade para os filósofos.....	50
1.4 A autoironização: paródia, pastiche e suplemento. Para um diálogo inconcluso com a tradição	57
1.5 Alguns aportes da abordagem pós-moderna	59
2. LITERATURA E CULTURA DE MASSA NA PÓS-MODERNIDADE: RELAÇÕES, APROPRIAÇÕES E SINTOMAS	63
2.1 Situando o problema: nem um, nem o outro	64
2.2 Breve percurso pelas teorias da cultura de massa	65
2.3 Adorno-Horkheimer: degradação e dominação	67
2.4 As possibilidades e aberturas do sistema: de Benjamim a Edgar Morin.	70
2.5 Arte e cultura de massa na pós-modernidade.....	73
2.6 Arte ornamental e hipertélica: apropriações e desvios da cultura de massa	80
3. RELEITURAS DA TRADIÇÃO: ESTÉTICA CAMP, PASTICHE E SUPLEMENTO. CONTRACULTURA E MITOS NACIONAIS: A REFORMULAÇÃO <i>CAMP</i> DE EVA PERÓN, DA <i>GAUCHESCA</i> E DO <i>GROTESCO CRIOLLO</i>	83
3.1 O uso “irônico” do kitsch e a sensibilidade camp entram em cena.....	83
3.2 Definições e aproximações ao Kitsch e ao Camp	84
3.3 Vanguarda, camp e pós-vanguarda na literatura argentina	98
3.4 Camp em Eva Perón e Cachafaz	102
3.5 Camp em <i>Perlongher</i> : <i>Evita vive e Por qué seremos tan perversas</i>	109
3.6 Suplemento e pastiche em Perlongher e Copi.....	115
3.7 Perlongher e a leitura suplementar da gauchesca e do modernismo	118
3.8 Análise de um poema	124
3.9 Copi e a leitura suplementar da tradição em <i>Cachafaz</i> e a <i>Sombra de Wenceslao</i>	126
3.10 Suplemento e reciclagem <i>camp</i>	128
3.11 Análise das peças: paródia, suplemento e identidade nacional.....	132
3.12 <i>La sombra de Wenceslao</i> : gauchesca e criollismo	134

3.13 <i>Cachafaz</i> : um sainete gay.....	136
4. DESFAZENDO IDENTIDADES. GÊNERO E NACIONALIDADE: A POLÍTICA DA DISSIDÊNCIA.....	141
4.1 O “ <i>mundo de las locas</i> ” em Copi e Perlongher. Identidade, gênero e literatura.....	141
4.1.1 Pensando o problema: perspectivas críticas e metodológicasq.....	141
4.1.2 Dois paradigmas e muita polêmica: Contextualizando o debate sobre Minorias sexuais e Teoria <i>queer</i>	144
4.1.3 Dissidentes por convicção.....	147
4.1.4 A crítica ao conceito de “Identidade gay”.....	150
4.1.5 Gênero e performance: a encenação barroca. Explodindo as categorias.	152
4.1.6 Não é só uma questão de nomes: “Putos”, “locas” ou “gays”. Gênero e subalternidade.....	156
4.1.7 De lúmpens e monstros: a reivindicação da anormalidade.	158
4.1.8 A morte da homossexualidade.....	162
4.1.9 Literatura Gay? Formas de resistência afirmativa na literatura pós-moderna.....	165
4.1.10 Algumas discussões críticas.....	169
4.1.11 Literatura e homoerotismo.....	172
4.1.12 La guerra de los putos.....	172
4.1.13 Resumo do enredo.....	174
4.1.14 Análise do romance.....	176
4.2 Ex-patriados: As representações da identidade e da nação na pós-modernidade. Repensando o cânone nacional.....	178
4.2.1 Pensando a identidade na pós-modernidade.....	178
4.2.2 Ex-patriados: o começo duma cultura traduzida. Leituras de La internacional Argentina, Río de la Plata e El deseo de unas Islas.....	185
4.2.3 Repensando o cânone da literatura nacional. Copi e Perlongher na encruzilhada do nacional e do transnacional.....	192
5. NOVA ESCRITA EM LATINO-AMÉRICA. POR UMA LITERATURA MENOR: A REIVINDICAÇÃO DE UMA ARTE MÁ.....	198
5.1 Poesia e política em Néstor Perlongher: como pensar a resistência na literatura da pós-ditadura argentina.....	198
5.1.1 Épica irrisória: outra poesia social.....	201
5.1.2 Barroco de trincheira: tradição da resistência e resistência à tradição.....	203

5.2 Os “condenaditos” e as linhas alternativas da literatura argentina. Conclusões: Os efeitos sobre o cânone. De César Aira a Cucurto. A abertura das estéticas bizarras	214
5.2.1 Novas figuras de escritor e narrador pós-moderno. Os “falsos” Copi	214
CONCLUSÕES: OS EFEITOS SOBRE O CÂNONE. DE CÉSAR AIRA A CUCURTO. A ABERTURA DAS ESTÉTICAS BIZARRAS.....	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	224

INTRODUÇÃO

Definição do problema

O problema geral da tese tentará desenvolver os aspectos da convergência¹ entre a estética neobarroca e a pós-modernidade no cenário da literatura argentina da pós-ditadura², tendo como alvo a análise da obra³ de Copi e de Perlongher na medida em que consideramos – e esta é uma de nossas hipóteses – que ambos os autores representam as linhas mais importantes do começo duma literatura que produz um “corte” e inaugura uma nova poética. Isto é, a obra de ambos os autores será analisada a fim de dar conta de traços estilísticos, problemáticas culturais e procedimentos textuais que, a meu ver, marcam a emergência dentro

¹ Embora argumentemos longamente sobre esta “convergência” no segundo capítulo, queremos aqui frisar que baseamos nossa hipótese na linha em que Irlema Chiampi trabalhou a mesma: “Os dilemas e as contradições que a introdução do barroco traz ao debate atual sobre as alternativas da cultura ocidental vão muito além da divergência sobre a sua pertença ao moderno ou ao pós-moderno. Quando aludimos à “síndrome” pretendemos que a metáfora se preste para indagar as causas múltiplas que podem explicar a sintomatologia de um mal-estar da cultura moderna com seu desempenho racional, que se manifesta da recusa das totalidades e totalizações, até a obsessão epistemológica pelos fragmentos e fraturas com seu equivalente no terreno político, o compromisso ideológico com as minorias. **A problemática que invocamos não se limita a preocupação classificatória, de subsumir o neobarroco nas estruturas de uma estética *in fieri*, a do pós-modernismo, mas sim a de verificar até que ponto seu trabalho de signos converge com o *unmaking* do pós-moderno**” (CHIAMPI, 1998, p.26)

² Tomamos esta periodização do trabalho de Christian Gundermann quem no seu excelente livro, intitulado *Actos melancólicos. Formas de resistência en la posdictadura argentina*, no qual estuda o período que vai da ditadura à posterior implementação de políticas neoliberais dos anos 80 e 90 e pensa este período não pela diferença entre ditadura e democracia, mas como um processo contínuo de imposição de um modelo econômico baseado no mercado. Introduce também a idéia que fazemos nossa de que a ditadura seria o começo da pós-modernidade na história argentina inaugurando toda uma série de transformações que, impostas pelas políticas de extermínio e desaparecimento durante a ditadura, se continuam na democracia a través das políticas sócio-econômicas neoliberais, fundamentalmente, durante o governo de Menem: “*La dictadura, en otras palabras, se entiende aquí como transición de un modelo de economía y cultura nacional con énfasis en el bienestar social (...) a la hegemonía de un mercado dominado por los intereses multinacionales y una economía basada en la especulación bursátil y la deuda externa que conllevan la desaparición sistemática tanto de la cultura crítica como del trabajo en cuanto base de una existencia digna. A pesar de sus rasgos arcaicos (como por ejemplo el recurso discursivo a una moralidad cristiana) e idiosoncráticamente argentinos (piénsese en el Mundial de fútbol de 1978 con sede en Argentina), el proceso necesita ser redefinido, pues como un fenómeno posmoderno y global, en cuanto la posmodernidad se caracteriza económicamente como tercera fase del capitalismo, o sea, como una fase dominada por un capital financiero desanclado de la productividad real de la economía.*” (GUNDERMANN, 2007, p.9).

³ A palavra “obra” resulta ambiciosa de mais para falar dos textos de ambos os autores, pela sua reminiscência e conotação a valores que correspondem mais aos ideais estéticos da arte moderna. A utilizamos por questões de comodidade para nos referir a todos os textos produzidos pelos respectivos autores, mas achamos que há neles, toda uma série de questões associadas à experimentação, improvisação, falta de fechamento e atitude de *desbunde* em relação à seriedade da “literatura” que os coloca mais perto da palavra *experimento* que de *obra*. No excelente livro de Reinaldo Ladagga, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, o crítico propõe a seguinte afirmação para falar de um autor como Aira; achamos que sua hipótese pode ser pensada também no caso dos autores que nos interessam. Segundo ele, as *novelitas* de Aira devem ser lidas “...*como piezas satíricas y destinadas a mostrar lo patético o absurdo de las proposiciones de vanguardia. Pero quien haya seguido el trabajo de Aira, sabe bien que desde hace algunos años ha estado obsesionado por la posibilidad (por la necesidad incluso) de un arte de vanguardia que fuera fiel a la particularidad de la Argentina del presente, un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar experiencias*” (LADAGGA, 2007, p.9)

da tradição literária argentina de uma literatura que possui traços neobarrocos e pós-modernos. Por essa razão, nossa abordagem metodológica e teórica utiliza conceitos elaborados nos textos teórico-críticos de Severo Sarduy sobre o neobarroco em convergência com autores que estudam o pós-modernismo e a pós-modernidade, apoiando-nos na leitura já clássica de I. Chiampi, que lê o neobarroco como estética que atualiza os problemas da pós-modernidade na América Latina.

Neste sentido, na primeira parte do trabalho realizamos uma fundamentação teórica da convergência entre neobarroco e pós-modernidade no cenário específico da pós-ditadura argentina, como uma maneira de estabelecer nossa abordagem teórica e metodológica e definir assim os conceitos a partir dos quais trabalharemos a obra dos autores. Resulta especialmente importante, neste sentido, estabelecer o que consideramos por pós-modernismo e pós-modernidade num campo teórico que se caracteriza pela sua pluralidade de abordagens e antagônicos pontos de vista que supõem, por sua vez, debates políticos e ideológicos.

Parte desta discussão se estenderá nos capítulos seguintes, mas apontando já a tentar explicar alguns dos aspectos da obra de Copi e de Perlongher, que como já dissemos, consideramos como os representantes de linhas ou tendências de uma nova poética dentro da tradição literária argentina, o que nos permitiria ver na obra destes autores os prelúdios de uma nova poética alternativa. Isto é, pensamos que esses traços – que lemos como neobarrocos e pós-modernos – da obra de Copi e Perlongher são os que nos permitem estabelecer a noção de “corte”⁴ com respeito à literatura anterior – da vanguarda ao boom e à literatura engajada dos anos 60 e 70.

Estes aspectos, que consideramos próprios do neobarroco e do pós-modernismo e relevantes para compreender a obra tanto de Copi quanto de Perlongher, serão trabalhados ao longo dos diferentes capítulos e podem se resumir nas seguintes questões: em primeiro lugar, a questão da relação entre literatura e cultura de massa e os usos do *kitsch* e do *camp* como traços específicos das poéticas de ambos os autores; em segundo lugar, uma discussão em torno do problema da identidade na pós-modernidade que se desdobrará em duas partes: uma delas relacionada à problemática de gênero (a questão da temática gay na obra de ambos) e a outra relacionada à identidade nacional (aqui pensaremos tanto a desconstrução que os

⁴ A categoria de “corte” a tomamos de Daniel Link, do livro *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Resulta importante para nossos fins o capítulo *Tercer corte (1968 - 1983). Crisis de la literatura*, no qual estudando a longa década dos 70, fundamentalmente na figura de Walsh, o crítico nomeia a Perlongher e ao neobarroco em geral (com autores como Gusmán e Carrera) e a Copi (junto a uma outra lista de autores que “formaron parte de la diáspora argentina” como Gelman, Soriano y Di Benedetto) como os autores que representam o fim dos 70. Isto é, Copi e Perlongher – entre outros autores – são já os representantes de um “corte” da literatura argentina que inaugura a década dos 80 a través de um lema: “*basta de violencia y también basta de sangre*” (LINK, 2006, p.121)

autores operam da identidade nacional, do mito da pátria e o exílio de ambos quanto seu pertencimento ao cânone da literatura argentina, especialmente problemático no caso de Copi⁵).

Em terceiro lugar, queremos estabelecer quais são os traços específicos desta nova escritura ou poética “alternativa”⁶ que Copi e Perlongher preludiam, o que se desdobrará em varias sub-seções: a emergência de novas representações de escritor e intelectual, associada nestes casos, à figura do “*condenadito*”⁷ e que se enlaça ao problema da relação da poética destes autores com a contracultura dos finais dos anos 70 e começo dos 80; a questão na obra de Perlongher de uma literatura que reformula o conceito de engajamento e introduz o *camp* e o *kitsch* para produzir uma re-politização da literatura que quebra as noções que a esquerda dos anos 60 postulava para uma poesia social; a questão na obra de Copi do narrador pós-moderno e de procedimentos textuais que inauguram uma poética do *menor* (como a chamada rapidez, vertiginosidade, humor absurdo e delirante, usos específicos da paródia, o exotismo, certos aspectos meta-literários com uma função específica, a falta de relações causais e de linearidade no relato, a reivindicação de uma literatura que se gaba de sua imperfeição, falta de correção, rapidez, e falta de seriedade, entre outros).

Por último, abordaremos a relação-reformulação na obra de ambos os autores da tradição argentina, através da peculiar leitura e reelaboração que os autores fazem de tópicos histórico-culturais, de personagens históricos e dos gêneros clássicos da literatura argentina, sob o prisma da irreverência da contracultura, próprios dos 70 e 80 ao qual se agrega a marca fundamental, a nosso ver, de suas poéticas, isto é, o olhar *camp*, paródico e autoparódico. Neste sentido, o trabalho que tanto Copi quanto Perlongher fazem sobre a figura de Eva Perón

⁵ Como veremos no capítulo dedicado a questão do exílio e da relação com o cânone da literatura argentina, o caso de Copi é problemático tanto pela questão de que quase a totalidade de sua obra tenha sido escrita em francês quanto pelo desconhecimento de sua obra na Argentina, situação esta que vem sendo modificada nestes últimos anos tanto pela publicação e tradução de quase a totalidade de sua obra em espanhol como a especial atenção que sua obra está tendo tanto nos meios jornalísticos quanto acadêmicos onde pode se perceber uma incipiente série de artigos acadêmicos e teses dedicados ao estudo de sua obra. Parte desta informação será detalhada no estado da questão.

⁶ Tomamos esta denominação da tese de doutorado de Patricio Pron intitulada *Aquí me río de las modas: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Uma das hipóteses mais importante de Pron é justamente a idéia de que Copi inaugura uma nova poética ou tradição alternativa que se estenderá a autores como Aira, Laiseca e Washinton Cucurto. Não somente concordamos com a tese de Pron, mas ampliamos a abrangência desta linha “alternativa” incluindo um autor como Perlongher. Como tentaremos argumentar ao longo de nosso trabalho pensamos que Copi e Perlongher geram – por questões que às vezes os aproximam e às vezes os distanciam – linhas fundamentais da literatura que começa nos anos 80 e chega até autores contemporâneos.

⁷ Tomamos esta idéia do texto de María Alejandra Minelli no artigo *De cómo devenir “condenados”*. *El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983 -1995)*. Mas, como trabalharemos no capítulo dedicado à figura de escritor em Copi e Perlongher pensamos também em outras categorias como ser a de insubmisso para Perlongher (estabelecida por Adrian Cangi no prólogo a *Papeles insumisos*) e a de cínico de Sloterdijk para Copi.

é paradigmático e inaugura uma linha de literatura irreverente e contracultural que retoma a tradição a partir do gesto dessacralizador e humorístico que não teme nem ao absurdo nem ao *kitsch*. Se a referência a Eva Perón e sua elaboração *camp* na obra de ambos os autores é crucial, o outro aspecto importantíssimo em suas obras é a relação com os gêneros fundadores da literatura nacional: a *gauchesca* e o *grotesco criollo*. Assim, nossa intenção é analisar como a obra dos autores reelabora, servindo-se de um uso particular da paródia - que, como estabeleceremos, se trata na verdade de um *suplemento* ou *pastiche* - temáticas e procedimentos próprios da *gauchesca* e do *grotesco criollo* ou *rioplatense*.

Todos estes aspectos mencionados com anterioridade - e que serão analisados nos textos dos autores - são os que nos permitirão argumentar e desenvolver o problema central de nosso trabalho: a emergência de uma literatura “menor”⁸, de uma “*nueva escritura en latinoamerica*”⁹, da qual Copi e Perlongher não somente dão conta como exemplos paradigmáticos, mas que de alguma maneira “inauguram”¹⁰ e que, segundo nosso ponto de vista, relaciona-se e pode ser pensada através da abordagem da estética neobarroca como poética que atualiza a pós-modernidade latino-americana. Nosso último capítulo tenta traçar -

⁸ Esta categoria corresponde à teoria deleuziana, mas para ver como a crítica utiliza esta categoria para pensar linhas específicas da literatura argentina, são importantes os próprios ensaios críticos de Perlongher, os artigos que aqui utilizamos de Graciela Montaldo, os artigos de Adrian Cangi, só para nomear alguns dos mais importantes.

⁹ O livro de Libertella pensa a emergência entre 1965 e 1976 de uma série de obras latino-americanas que possuem a seu ver traços que permitem marcar a emergência de uma nova etapa cuja “novidade” estaria em re-trabalhar a tradição, ou como diz Kohan, como “*arte de inventar ruínas, de este modo la noción de novedad aparece siempre tensada, tironeada por la tradición*” (Kohan, p.9). Os autores que Libertella analisa para pensar esta nova escritura são: Severo Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Reinaldo Arenas e Enrique Lihn.

¹⁰ Colocamos esta afirmação com os matizes e salvedades necessárias. A lista dos autores que Libertella coloca como os inauguradores desta nova escritura latino-americana é a nosso ver certíssima e nela aparecem dois autores que devem ser pensados como referências centrais dentro do campo da literatura argentina: Puig e Lamborghini. Achamos então que não somente são Copi e Perlongher os representantes de uma nova poética, mas que a emergência desta nova poética na literatura argentina supõe também a presença iniludível de Puig e Lamborghini e também de Gusmán e o grupo *Literal* em geral. Queremos também salientar que achamos que a leitura de Libertella se baseia, e a nossa também, em muitos das questões elaboradas por Severo Sarduy para pensar o neobarroco como estética da arte latino-americana de a partir de meados dos anos 70, na que a relação com o simulacro, a cultura de massa, o kitsch, o camp, o pop, a paródia e a re-elaboração da tradição - dentre outros - são traços característicos. Outro crítico que recentemente utiliza também noções do neobarroco sarduniano para explicar a literatura contemporânea latino-americana é Reinaldo Laddaga. Em seu excelente livro *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, analisa com a bagagem teórico-crítica do neobarroco de Sarduy uma série de autores que vão do próprio Sarduy a Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira y Mario Bellatín. O que queremos apontar com isto são duas coisas: embora, como pode se ver, nas diferentes listas de autores alguns se repetem e coincidem, cada crítico estabelece séries e centralidades específicas, nas quais claro está, há autores iniludíveis. Na nossa leitura Severo Sarduy é um deles, na medida em que consideramos que toda sua teoria sobre o neobarroco resulta altamente produtiva para pensar a emergência de novas poéticas na literatura do presente e do passado próximo na América Latina em geral e na literatura argentina especificamente, que é nosso caso. Quando abordemos a questão do neobarroco na literatura argentina especificamente, realizaremos uma discussão em torno às possíveis séries dentro do campo específico, mas interessa apontar já que em quase todas as leituras críticas ao respeito, isto é, na maioria das tentativas de estabelecer séries que dêem conta desta nova poética “alternativa” na literatura argentina, Copi e Perlongher aparecem.

de maneira breve, sem recorrer a um trabalho exaustivo - as possíveis linhas de continuidade na literatura argentina desta nova poética alternativa em autores que vão de César Aira a Washinton Cucurto.

Hipótese, sub-hipóteses e definição do corpus

Levando em conta o dito com anterioridade, queremos agora definir nossas hipóteses de trabalho e a maneira em que tentaremos desenvolver nossa argumentação de maneira tal de poder explicá-las. Analisaremos, para isto, textos da obra de Copi e de Perlongher que consideramos pertinente trazer à colação para pensar algumas das nossas hipóteses. Daí que nossa tese não seja uma análise exaustiva da obra de cada um deles, embora tenha como horizonte toda a produção de ambos os autores. Os textos serão convocados na medida em que nos permitam pensar problemáticas específicas que tentamos desenvolver como sub-hipóteses de nossa hipótese geral. Mas é a partir deles, isto é, da leitura dos textos tanto de Copi quanto de Perlongher que esses problemas nos surgiram, isto é, foram eles, os textos, que nos produziram interrogantes que acabamos formulando como “problemas” para analisar a obra de ambos os autores. Daí também que podamos comparar autores que praticam gêneros diferentes, a poesia e o ensaio principalmente em Perlongher; a narrativa e o teatro em Copi.

Em alguns casos - majoritariamente - esses “problemas” são compartilhados, embora sejam pensadas as especificidades e diferenças de cada autor em particular, conformando-se assim em nossas sub-hipóteses de trabalho. Por sua vez, foram esses problemas os que nos fizeram escolher a opção de trabalhar comparativamente com estes dois autores e não com uma série maior, embora na última parte do trabalho faremos referência a outros autores da literatura mais recente. A leitura de ambos fez com que percebêssemos que compartilhavam, embora com suas diferenças, questões que poderiam resultar interessantes de serem pensadas comparativamente. E foi assim que fomos definindo estes “problemas” que agora detalharemos como sub-hipóteses. De maneira tal que o estabelecimento destas problemáticas deve ser lido também como uma justificativa da escolha de comparar a Copi e a Perlongher. É nosso ponto de vista que são esses problemas os aspectos que podem ser produtivos pensar comparativamente nestes dois autores e que a leitura comparativa não somente aporta para a leitura específica da obra de cada um deles, mas que se vincula e colabora a explicar nossa hipótese geral: a da emergência de uma poética nova, ou linha “alternativa” na literatura argentina de finais dos 70 e começo dos 80 que possui marcas neobarrocas e pós-modernas. Desta hipótese geral surgem as seguintes sub-hipóteses:

-o neobarroco tal como é definido e teorizado por Severo Saurduy dá conta de sua condição pós-moderna e pode ser pensado comparativa e contrastivamente com uma série de teorias que trabalham o pós-modernismo. Fazemos nossa, então, a tese de Irlemar Chiampi de que o neobarroco é a estética da pós-modernidade latino-americana¹¹.

- esta literatura neobarroca dá conta de sua condição pós-moderna num ponto que é fundamental: a relação com a cultura de massa, que se estabelece não pela negação e rejeição – como acontecia na modernidade - mas pela incorporação de elementos dela, a partir duma “distancia crítica” que produz efeitos inovadores. A relação da poética de Copi e de Perlongher com o *kitsch* e o *camp* será lida a partir deste ponto de vista e é nossa hipótese que isto relaciona-se com toda a teoria do **simulacro** e da **simulação** de Severo Sarduy; em última instância com uma valorização da **artificialidade** como espaço fértil para a experimentação artística.

- Copi e Perlongher podem ser pensados sob a figura dos ‘**dissidentes**’. É hipótese de nosso trabalho que na obra de ambos os autores entra em crise o conceito de **identidade**, atualizando assim formas pós-modernas de abordar a identidade e que tendem a postular-se em dissidência em relação às posturas identitárias ontologizantes. A crítica ao conceito de identidade – elaborada teórica e criticamente por Perlogher em seus ensaios diferentemente de Copi quem não se interessa por “explicar” sua poética nem a “identidade” de suas personagens– se expressa na obra de ambos através de dois alvos de ataque: a **identidade nacional** e a **identidade de gênero**, homossexual ou gay, neste caso.

- é hipótese de nosso trabalho que a temática homossexual (identidade de gênero) presente na obra de ambos os autores é fundamental para entender suas obras. Porém, nosso ponto de vista é o de que na obra dos autores se dá uma tensão que é o que faz deles autores que não poderíamos classificar como “literatura gay”. Essa tensão trabalha entre a visibilidade e a resistência; se por uma lado faz entrar em cena (de maneira explícita e por isso mesmo inaugural na literatura argentina) a problemática de gênero (com a homossexualidade masculina fundamentalmente), a literatura de ambos trabalha em contra do conceito de identidade gay e questiona classificações como a de “literatura gay”. Daí que nossa abordagem trabalhe esta problemática do ponto de vista da **teoria queer** que, cremos, fornece

¹¹ O livro de Irlemar Chiampi *Barroco e Modernidade* é um fecundo esforço por dar conta desta condição pós-moderna do neobarroco e de diferenciá-lo das tendências integradas do pós-modernismo. Via Lyotard a autora argumenta e diferencia o que entende por pós-modernidade sem perder de vista as especificidades da América Latina. Para um estudo detalhado desta relação, ver fundamentalmente a primeira parte do livro, *Barroco e pós-modernidade*.

possibilidades de pensar o gênero em consonância com o particular ponto de vista crítico dos autores, que se afastam das políticas identitárias e integracionistas.

- neste sentido, trabalharemos também como hipótese que a condição de exilados e de escritores bilíngües (diferente em cada caso, como detalharemos no capítulo dedicado a este tema) produz uma série de questões a serem pensadas: uma nova forma do exílio que se diferencia de suas formas modernas – do romantismo à geração 60 e 70 -, um trabalho com a língua (estrangeira e materna) que produz um questionamento do próprio conceito de literatura nacional, uma relação em tensão entre a crítica aos clichês da nacionalidade (da argentinidade) e um trabalho de inscrição dentro da tradição que opera pela reinvenção ou leitura crítica da tradição dos gêneros fundadores da literatura argentina, a gauchesca e o grotesco crioulo. Todos estes aspectos permitem-nos postular que a obra de Copi e de Perlongher vem a colocar em cena uma discussão em torno à argentinidade, ao problema mesmo da definição da identidade cultural, do **ser nacional** e, por conseguinte, da literatura nacional. Daí que os chamemos de **ex-patriados**, denominação esta que nos permitirá trabalhar estas problemáticas contrapondo a obra dos autores a outros escritores e momentos da literatura argentina e que nos permitirá ver em que sentido os procedimentos de Copi e Perlongher aportam um verdadeiro “corte” dentro do campus específico do cânone argentino.

- a hipótese central - de que tanto Copi quanto Perlongher introduzem **procedimentos textuais, reelaboração de gêneros tradicionais ou marginais da tradição e temáticas nas suas obras que falam da emergência de uma nova poética**, ou linha alternativa, na literatura contemporânea argentina - será abordada através de diferentes aspectos de suas poéticas tentando dar conta, nas análises dos textos, das questões mais importantes da obra de ambos, tais como: em quês questões da obra de ambos podemos pensar a noção de uma “literatura menor”; a introdução da problemática de gênero (neste caso, da homossexualidade masculina) como temática própria desta literatura pós-moderna; a mistura de elementos de diferentes registros culturais (da tradição literária ao *kitsch*); o uso da paródia num sentido suplementar ou pastiche; a reivindicação de uma arte má, pós-aurática, pela sua falta de seriedade e de pretensões, a emergência de novas figuras de escritor e a questão do narrador pós-moderno, como traços em comum entre os dois.

Ao chegar neste ponto foi necessário ver as especificidades da poética de cada um dos autores. Embora isto seja trabalhado especificamente nos capítulos destinados à análise dos textos de cada um dos autores, adiantamos já nossa hipótese: tanto Copi quanto Perlongher possuem traços do neobarroco mas esses traços são diferentes em cada um deles. Com um trabalho de extrema artificiosidade na língua em Perlongher (o aspecto fundador de seu

pertencimento ao neobarroco) que o vincula diretamente ao barroco gongorino e lezamiano; com um trabalho que não é sobre a língua (a língua de Copi é austera, minimalista e caricaturesca, jamais *preciosista*), mas supõe também a questão do simulacro e da artificiosidade em Copi. Estaríamos, então, diante de duas linhas diferentes dentro do próprio neobarroco; em ambos, a artificiosidade é um procedimento extremo, mas opera em diferentes níveis: na língua em Perlongher; na distância com respeito à possibilidade de representação do mundo, isto é, em sua poética anti-representativa em Copi.

- uma outra hipótese é que ambos os autores trazem à cena novas figuras de escritor e cuja marca está dada pela aparição de uma série de tópicos que provêm da contracultura e que os emparentam com o pop, o rock, o mundo das drogas e do *underground* dos anos 80. Trabalharemos então com a figura do “*condenadito*” e do “abjeto”, e arriscamos certas diferenças entre ambos: a idéia de “insumisso” em Perlongher e a de “cínico” em Copi. Acreditamos que estas figuras dão conta também da emergência de formas pós-modernas que se diferenciam das figuras clássicas do intelectual ao longo da modernidade.

- a aproximação da poética de ambos os autores à contracultura também será abordada para estabelecer a hipótese de uma reformulação *camp* da tradição, tanto em relação à figura de Eva Perón quanto ao particular uso suplementar de gêneros fundadores da literatura argentina, como a *gauchesca* e o *grotesco criollo*. A maneira em que Copi e Perlongher trabalham com a tradição como “ruína” é um dos pontos que os vinculam com o pós-modernismo, na medida em que se utilizam de procedimentos típicos deste, como o **suplemento** ou **pastiche**, que como tentaremos explicar são formas da paródia, mas diferentes ao uso escarecedor que esta tinha na modernidade.

-por último, temos como hipótese de nosso trabalho que a poética de Copi e de Perlongher abre linhas da literatura argentina, produzindo tendências alternativas que podem se rastrear em autores como César Aira e Washinton Cucurto. Isto é, Copi e Perlongher podem ser pensados como os “antecedentes” de vários dos escritores contemporâneos, tendo aportado assim marcas iniludíveis para pensar a literatura atual e as transformações do cânone.

Estado da questão

Queremos partir da questão das diferenças com respeito à recepção da obra de ambos os autores porque se trata de um ponto que os distingue mais do que os une. Em primeiro lugar, temos que lembrar que as condições de produção e publicação de ambos são diferentes: enquanto Copi escreve e publica na França, Perlongher publica desde o começo na Argentina

embora escreva no Brasil. Enquanto a obra de Perlongher, escrita em espanhol, é conhecida imediatamente na Argentina, não acontece o mesmo com Copi, que escreve quase a totalidade de sua obra em francês, publica lá e não na Argentina, sofre a censura pela obra *Eva Perón* e apenas está sendo traduzido em sua totalidade atualmente. Isto produz uma recepção por parte dos leitores e da crítica muito diferente. Se Perlongher consta já com um amplo trabalho crítico sobre sua obra, Copi está sendo estudado pela crítica acadêmica apenas agora.

Algumas datas resultam importantes de serem lembradas: enquanto Copi começa a publicar primeiro teatro, em 1968 *La jornada de una soñadora* e em 1969 *Eva Perón*, e narrativa em 1973 com *El uruguayo*, em francês; Perlongher publica seu primeiro livro de poemas *Austria-Hungría* em 1980 na editora argentina Tierra Baldía de Enrique Rodolfo Fogwil. Em 1992 se edita o último livro de poemas de Perlongher, *El Chorreo de las iluminaciones* da editora Pequeña Venecia de Caracas. Os últimos livros de Copi foram: a peça teatral *Una visita inoportuna* e o romance *La internacional Argentina*¹² de 1988. Copi morre em Paris em dezembro de 1987 e Perlongher em São Paulo em novembro de 1992, ambos por complicações sofridas pela AIDS¹³.

Por outro lado, é necessário lembrar a diferença da obra de ambos os autores no que diz respeito à recepção crítica: enquanto Perlongher, quase imediatamente recebe a atenção da crítica, com o excelente livro *Lúmpenes peregrinações*, em 1996, preparado por Adrián Cangi e Paula Siganevich e prólogo de Horacio Gonzáles (além de todos os outros críticos renomados que participam com diferentes artigos, desde Nicolás Rosa a Jorge Panesi, só para nomear alguns), a obra de Copi não teve a mesma sorte, todo o contrário¹⁴.

O texto que inaugura os estudos sobre Copi, mas que não poderíamos classificar como trabalho acadêmico é o texto de César Aira, *Copi* que reúne uma série de conferências que Aira apresentou no *Centro Cultural Rojas* de Buenos Aires em 1988; livro fundamental para a compreensão da obra de Copi mas que não é somente isso, mas também um *ars poética* do próprio César Aira e que, desta maneira, serve-nos também para estabelecer certas hipóteses

¹² Na bibliografia final consta a lista de toda a obra de Copi com a data e a editora de publicação de seus textos, que como já dissemos, foram escritos majoritariamente em francês e publicados na França. Constam também todas as traduções que encontramos até o momento, algumas em forma de livro e outras digitais, com as referências dos respectivos tradutores, e anos de publicação. Observando esta bibliografia se percebe imediatamente o porquê do desconhecimento da obra de Copi na Argentina que começou a traduzir seus textos apenas recentemente.

¹³ Como veremos, é também este um tema que os autores têm em comum e a questão de como a doença é elaborada na obra de cada um será um ponto a trabalhar no capítulo dedicado às questões de gênero, fundamentalmente na relação que estabelece Perlongher entre AIDS e “morte da homossexualidade”.

¹⁴ Ver na tese de Patricio Pron o ponto 1.3.1 *Manuales y obras de referencia* (pag. 15) do estado da questão, quem faz um enorme levantamento de manuais de consulta e referência da literatura contemporânea latino-americana para demonstrar a falta quase completa de registro de Copi neste tipo de obras.

que trabalharemos ao final da tese sobre as influências de Copi na literatura atual argentina. Outra obra de referência é a longa entrevista ao próprio Copi - e a amigos e colaboradores dele, como Jorge Lavelli e Marilú Marini - feita por José Tcherkaski, intitulada *Habla Copi. Homosexualidad y creación* de 1998.

Será preciso esperar até o ano 2000 para começar a ver trabalhos acadêmicos que abordam a Copi, mas nenhum dedicado à totalidade da sua obra, ainda hoje. O livro de José Amícola *Camp y Posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* em agosto de 2000 transforma-se numa referência obrigatória e foi um dos textos que nos sugeriu, por sua vez, a possibilidade de comparar ambos os autores a partir do capítulo intitulado *Campeones Camp: Copi y Perlongher*, cuja hipótese central é a questão do *camp* a partir da centralidade da obra de Puig para pensar as poéticas de ambos e a categoria de *pós-vanguardia* - que nós não utilizamos e substituímos pela questão do neobarroco como estética pós-moderna. Deste mesmo autor é também o artigo com o que trabalharemos intitulado *L'uruguayen de Copi como espejo del triple estereotipo*. Outro dos textos acadêmicos que começaram a estudar a obra de Copi e que também resulta numa referência importante por ser um livro dedicado completamente ao estudo do autor é o livro de Marcos Rosenzvaig *Copi: sexo e teatralidad* publicado em 2003 e que aborda com exclusividade a produção teatral e suas temáticas (como a sexualidade, o canibalismo, e os mitos nacionais). Do mesmo ano é o livro de Beatriz Sarlo *La pasión o la excepción* onde a autora faz uma leitura do anti-peronismo de Copi a partir da peça *Eva Perón*, no capítulo intitulado *Buscá un vestido, dijo Eva (Copi, Eva Perón)*.

No livro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* o capítulo *La crisis desde adentro* faz uma leitura inteligentíssima sobre a questão da relação problemática de Copi com o cânone da literatura nacional por ter ele escrito em francês. O crítico arrisca o que ele considera a operação genial de Copi: a invenção de uma língua – não desde dentro da própria língua (hipótese deleuziana para definir a literatura) mas desde *outra* língua, o francês. A outra hipótese importante que queremos discutir do trabalho de Tabarovsky é a de sua negação a filiar a obra de Copi ao neobarroco e a postular a questão de uma “arte abstrata” da qual Copi seria um mestre¹⁵.

Retomando a hipóteses de Amícola, Sylvia Hopenhayn, em seu artigo *¿Quién no le teme a Copi?*, trabalha a questão do *camp* e da expansão desta estética a autores posteriores

¹⁵ Nos referiremos mais detalhadamente aos postulados de Tabarovsky já que seu trabalho nos resultou particularmente interessante e no caso da classificação da obra de Copi como sendo “abstrata” e não neobarroca pretendemos realizar uma discussão.

como César Aira. Outro trabalho importantíssimo é o de Graciela Montaldo numa série de artigos fundamentais para a compreensão da poética de Copi e da relação com autores posteriores. Em *La invención del artificio. La aventura de la historia*, a autora traça uma série – que será retomada como hipótese em outros trabalhos de outros críticos até definir uma linha alternativa da literatura contemporânea – entre Copi (*La internacional argentina*), Aira (*Una novela china*) e Laiseca (*La hija de Keops*), como os representantes de uma “*literatura menor*” e cujas obras “*proponen una ficción desgajada de la interpretación*” (p.262). A outra tese que a autora introduz com respeito à obra de Copi encontra-se no excelente artigo intitulado *Um argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80. Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi*, no qual coloca os projetos destes autores como rompimentos da hegemonia borgiana, além de uma discussão em torno ao gênero de aventuras e ao exotismo como próprios da literatura de Copi.

Daniel Link também é um dos críticos argentinos que aportou as primeiras hipóteses de leitura da obra de Copi com artigos jornalísticos como, *Amor y política y Cerca de la revolución*, hoje recompilados em seu livro *Clases. Literatura y disidencia*, nos quais lança as primeiras hipóteses sobre a relação da obra de Copi com os gêneros fundadores da literatura argentina, como a *gauchesca* e o *grotesco criollo*, sob uma particular incorporação da problemática de gênero. É do crítico também a criação de uma série ou cânone alternativo que inclui Onetti, Copi y Walsh, no artigo intitulado *Ein Bericht fur eine Akademie: Violencia, escritura y representación (1973-1993 en el Río de la Plata)*. A tese do crítico – que fazemos nossa também – é que Copi se inclui numa serie da literatura argentina que “*se escribe en otra lengua y vuelve traducida para producir efectos sobre el campo literario*”, junto com a de Wiltold Gombrowicz y *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig.

O importante artigo de Verónica Delgado, também realiza filiações entre Copi e outros autores contemporâneos e aporta interessantíssimas linhas de leitura. Cabe mencionar agora sua tese principal: a poética de Copi – também a de Aira, Laiseca e Guebel – é, fundamentalmente, anti-representativa, entendendo isto como o questionamento de “*la relación representativa de la literatura con lo real, la historia, la política, la vida*” como consequência do auge na Argentina das teorias pós-modernas y pós-estruturalistas e do “*agotamiento y/o fracaso de un campo cultural anterior fundado en principios politizantes – décadas del 60 y 70- en el cual se asigna a la literatura una directa y estrecha relación funcional con la praxis política y con la representación de la historia social*”. Voltaremos sobre este argumento em diferentes momentos porque aparece nele uma questão com a qual

não somente concordamos, mas que forma parte de nossas hipótese de trabalho (a de um “corte” com a literatura engajada anterior).

Outra autora que coloca a Copi dentro duma série para pensar a obra de Aira é Lidia Santos em seu livro *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Segundo a crítica, Aira toma de Copi (e de Puig) “*el gusto por la estilización y por el artificio verbal, más allá de la perspectiva con la que aborda la cultura de masas*”¹⁶ (SANTOS, 2004, p. 207). Num outro artigo intitulado, *Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas*, a autora volta a estabelecer a série Aira – Copi – Puig – Lamborghini para pensar a reelaboração que estes autores fazem da figura de Eva Perón de uma perspectiva da cultura de massas. Seguimos esta linha de leitura quando abordamos a elaboração *camp* e contracultural da figura de Eva nos textos de Copi e Perlongher. Sobre esta temática, também existe um ensaio de Jorge Monteleone intitulado *Ser Evita (Lectura de Eva Perón de Copi)*, onde o autor trabalha o travestismo, a falsificação e a simulação e cuja argumentação deve-se considerar em contraponto com o texto de Beatriz Sarlo.

Os artigos de Eduardo Mulsip, *Biografía, imagen de autor y género (gender) en Una visita inoportuna, de Copi e El teatro de Copi: identidades queer* (que formam parte de seu trabalho doutoral), tanto quanto o recente prólogo escrito pelo crítico para a tradução ao espanhol de *La ciudad de las ratas* são importantes para marcar uma linha de leitura – que também é a nossa – que pensa o particular tratamento das questões de gênero na literatura de Copi sob o olhar da *teoría queer*. Neste sentido, a leitura de Mulsip inaugura (até onde sabemos) a abordagem *queer* da obra de Copi, na qual nosso trabalho se inscreve.

Pablo Gasparini, também é um crítico que vem trabalhando ultimamente a Copi, dentro duma constelação que une a Grombowitz, com Copi e Perlongher. Seu trabalho foi de enorme importância para pensar a questão do exílio, do bilingüismo e da possibilidade mesma de comparar a estes dois autores, com hipóteses de leitura interessantíssimas e que retomaremos ao longo de nosso trabalho, fundamentalmente, à leitura que ele faz da condição de exilados de ambos no artigo intitulado *Patria y filiatrias (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)*. Do mesmo autor, o artigo *Exil et déplacements linguistiques : sur le « début français » de Copi et de Bianciotti*, e o livro – resultado de sua

¹⁶ Nossa hipótese é a mesma no sentido de afirmar como próprio da poética de Copi a estilização e o artificio, embora há críticos que desacordem com isto, como Patricio Pron quem discute esta afirmação de Santos baseado na questão de que em Copi, se trataria de uma “prosa concentrada y utilitaria”(p.18). Claro que a linguagem de Copi não é de nenhuma maneira artificial no sentido em que o é a de Perlongher, por exemplo; mas achamos, como tentaremos argumentar isto mais para frente, que seu estilo é artificial e estilizante por razões que não tem a ver com o estilo minimalista e austero de sua prosa.

tesis doutoral- intitulado *El exilio procaz: Gombrowicz por argentina*, especialmente o capítulo *Apéndice. Algunos exiliados « filiátricos »: Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher*.

Outro trabalho que nos resultou de enorme ajuda foi a tese doutoral de Patricio Pron intitulada « *Aquí me río de las modas* »: *procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina* », na qual o autor estuda com exaustividade toda a narrativa de Copi (trabalho que merecia ser feito e que Pron realiza com maestria) a partir de uma série de hipóteses: uma delas de índole estrutural dos textos (baseado na bagagem teórica da narratologia de Genett e da teoria da « narração paradoxal ») na qual estuda os procedimentos narrativos pelos quais se « *transgrede el principio de autentificación, cuestionando la certeza de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico* » (p. 34) e outra, na qual pensa a Copi como o precursor de uma poética « alternativa » da literatura contemporânea argentina estabelecendo a série: Copi – Aira – Laiseca – Cucurto. Segundo Pron: « *estos procedimientos transgresivos que constituyen la poética del autor fueron asumidos por otros escritores argentinos, independientemente de que estos hayan manifestado o no el vínculo que los une a Copi, mediante una intervención crítica consistente en la creación de una tradición literaria « alternativa » con Copi como figura destacada, y que este vínculo adquiere los contornos de la influencia* ». A tese de Pron é a mesma que nós defendemos (também Graciela Montaldo e os outros críticos que traçaram esta série), mas nosso ponto de vista afirma a questão do neobarroco em pontos onde a argumentação de Pron se afasta dele. Discutiremos isto mais adiante, ao justificar especificamente a adoção do neobarroco para falar de Copi.

Os prólogos das diferentes traduções da obra de Copi também são um referência importante e em muitos deles se definem características próprias de sua poética. Neste sentido, cabe lembrar o prólogo a *Una visita inoportuna* de Osvaldo Pelletieri, *Copi: un argentino y sus “comedias de muerte” europeas*, no qual afirma que “*resulta imposible ubicar su obra dentro del discurso teatral argentino. Su teatro se incluye, aunque de manera tardía, dentro de la textualidad europea tardía*”(p.8), afirmação que se enlaça com uma série de afirmações em torno a “inclassificabilidade” da obra de Copi no cânone argentino e que retomaremos como parte de nossas discussões. Além do já mencionado prólogo a *La ciudad de las ratas* de Eduardo Mulsip, temos que mencionar também o prólogo feito pelo mexicano Luis Zapata à tradução de quatro peças teatrais (*El homosexual o la dificultad de expresarse, Las cuatro gemelas, Loretta Strong* e *El Refri*) editadas em México pela editora *El milagro* em 2004. Por último, o excelente prólogo a recentíssima edição do primeiro tomo das obras

completas de Copi em espanhol (onde constam *El uruguayo*, *La vida es un tango*, *La internacional Argentina*, *Río de la Plata*) feito por María Moreno, no qual a autora localiza a Copi dentro da tradição literária argentina pelo seu particular trabalho com a gauchesca, sua relação (ou falta de relação) com Borges e sua paródia dos mitos argentinos, insistindo – e acordamos com ela – em pensar a identidade e a origem de outro ponto de vista – fundamentalmente, com respeito ao falsamente autobiográfico *Río de la Plata*. Segundo Moreno, em Copi “*el saber sobre una identidad, en este caso la del origen, sería mortífero, lo que volvería peligrosa cualquier identidad*” (2010, p.11)

Outro artigo importante que retomaremos ao estudar o que consideramos representações pós-modernas da figura do escritor é o de María Alejandra Minelli intitulado *De cómo devenir “condenaditos”*. *El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1938 - 1995)*, quem além de propor a denominação de **condenadito**, realiza uma relação com a contracultura dos anos 80 (do teatro de *Batato Barea*, ao rock dos *Redonditos de Ricota* e de revistas como a *Cerdos y Peces*) e a série por ela proposta: Puig- Copi – Lamborghini – Aira – Perlongher, como integrando “*una confluencia de estéticas que se distancian de las corrientes más confirmadas de la cultura argentina y de los modos de enunciación y representación de la contracultura militante de los años 60 y 70*” (p.149). Também o artigo de Cangí – um dos críticos que mais estudou a obra de Perlongher – cujo título *Beata argentina. Copi: semblante y metamorosis de la identidad* remete ao eixo de sua análise (baseado no romance *La internacional argentina*) que é a representação irônica e “desapegada” da Argentina na obra de Copi e que retomaremos no capítulo relacionado com a identidade nacional. Por último, menciono também minha dissertação de mestrado intitulada *Copi: um caso argentino*, que foi minha primeira aproximação ao estudo do autor e na qual abordei a análise da obra teatral, fundamentalmente as peças *Eva Perón*, *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*, a partir dum estudo sobre as formas do humor, a questão do *kitsch* e do *camp* e a reelaboração paródica de gêneros como a gauchesca, o grotesco e o sainete.

Achamos importante fazer este estado da questão detalhadamente, sobretudo em relação a Copi, porque vemos pertinente formalizar e difundir os trabalhos críticos sobre o autor, muitos deles recentíssimos e alguns de difícil acesso, além de conformar ainda um corpus limitado –somente o trabalho de Rosennzvaig e o de Pron se dedicam exclusivamente a Copi e não a uma série de autores, sendo que o primeiro somente trabalha o teatro e o último a narrativa – o que justifica e demonstra a necessidade de estudar a obra de Copi mais amplamente, apesar dos já interessantes trabalhos nomeados que forneceram as primeiras hipóteses de leitura, além de difundir e valorizar sua obra.

Com respeito à Perlongher, a bibliografia é abundante e consta já de um percurso que, diferentemente do que acontece com os estudos sobre a obra de Copi, começou quase concomitantemente à sua obra. Como já dissemos com anterioridade, o livro *Lúmpenes Peregrinaciones* abre a lista com uma série de artigos de diferentes críticos e que não resumiremos aqui por considerá-los já clássicos de referência obrigatória. Acontece o mesmo com Adrián Cangi e seu famoso prólogo a *Papeles Insumisos*; também com o Prólogo feito por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria a *Prosa Plebeya* o com o livro de Nicolás Rosa *Tratados sobre Néstor Perlongher* e com Roberto Echavarren e o famoso prólogo à edição bilíngüe espanhol-português ; textos aos que voltaremos de diferentes maneiras ao longo de nosso trabalho.

Dentre os artigos que temos selecionado serão de grande relevância o também já clássico *El neobarroco en Argentina* de García Helder (cuja crítica ao neobarroco será retomada especificamente), os já nomeados artigos sobre exílio de Pablo Gasparini, aos quais agregamos *No entremeio do trágico: Perlongher e os “Cadáveres da Nação”* no qual o autor trabalha a particular maneira anti-monumental de pensar a poesia social e política em Perlongher – hipótese que também é nossa e com a qual dialogamos. O texto de María Alejandra Minelli sobre a figura do escritor e os textos de Amícola sobre o *camp*. Sobre a questão da temática gay – da problemática de gênero – na obra de Perlongher, é importante mencionar tanto o capítulo do livro de Gundermann intitulado *Políticas del deseo y el resurgimiento del cuerpo. El aporte de la poesía neobarrosa a la construcción melancólica de una homosexualidad anti-liberal*, com o qual discutiremos por acordar em alguns pontos com sua tese e discordar em outros, fundamentalmente sua leitura da *teoría queer*; como o livro de Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Neste sentido, é importante também o capítulo de Echavarren que pertence ao livro *Arte andrógino*, intitulado *Identificación versus vapor: la narrativa llamada “gay”* e o texto de Jorge Panesi, *Marginales en la noche*. São também indispensáveis para entender a poética de Perlongher os textos de Tamara Kamenskain *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* e *El canto del cisne de Néstor Perlongher*, capítulo do livro *La edad de la poesía*. Outro texto ao qual recorreremos para pensar a obra de Perlongher e outros problemas – como o fim da hegemonia cultural de esquerda e esgotamento do moderno – é o recente livro de Florencia Garramuño, intitulado *La experiencia Opaca. Literatura e desencanto*, no qual a crítica coloca a Perlongher como um dos casos da literatura contemporânea que vem a marcar um corte ou a dar conta da emergência do pós-moderno, ou do desencanto com o moderno.

O Neobarroco como emergência de uma nova poética latino-americana e seu deslocamento rioplatense.

A abordagem da obra de Copi e de Perlongher a partir do marco teórico do neobarroco necessita justificativas em pelo menos dois sentidos: no que diz respeito a pensar a emergência do neobarroco como a aparição de uma nova escritura, de uma nova poética que dá conta de linhas particulares (chamadas, e veremos por quê, de «alternativas») da literatura contemporânea latino-americana (com isto denominamos a literatura pós-boom, isto é, a literatura surgida a partir de meados da década de 70 e fundamentalmente, 80 até nossa atualidade); e no que diz respeito à pertinência desta abordagem, do termo e das categorias implicadas na definição do neobarroco, para analisar a obra de Copi e de Perlongher, sendo, por sua vez, importante, neste ponto, sublinhar suas diferenças em relação a esta possível filiação.

A vinculação que fazemos dos autores ao neobarroco responde a aspectos muito diferentes: no caso de Perlongher, trata-se duma filiação direta e explícita através da criação que ele mesmo faz do conceito de *neobarroso* e os ensaios dedicados ao tema; no caso de Copi, a vinculação não é de aderência direta, mas uma hipótese de trabalho a partir da qual lemos sua obra. Mas, a maneira em que o neobarroco aparece na obra de Perlongher – que não somente pode ser constatado em seus textos literários, mas também reelaborado conceitualmente através de uma reflexão teórico-crítica sobre o neobarroco e o paródico *neobarroso* – é muito diferente da relação de Copi com esta estética, quem nunca se afiliou a ela nem a nenhuma estética em particular, recusando-se, contrariamente a Perlongher, a fazer uma leitura crítica de sua produção.

A hipótese de que a obra de Copi pode ser olhada sob o prisma do neobarroco é uma das leituras possíveis, a qual se tentará justificar de diversas maneiras na nossa abordagem. Contudo, é necessário lembrar a ligação de Copi com o barroco já na leitura inaugural que César Aira fez dele, embora haja leituras contemporâneas que rechaçam esta interpretação, dentre as que se destaca a recente associação da obra de Copi à arte abstrata, feita por Damián Tabarovsky. Aira vincula Copi ao barroco pela noção de “mundo dentro do mundo”¹⁷:

¹⁷Outro dos traços que Aira percebe da escrita de Copi é a tendência a “miniaturizar”, aspecto que retomaremos em outro capítulo. Mas, queremos agora apontar que a questão da miniatura também relaciona-se com o barroco, no que diz respeito a uma das características fundamentais do barroco: o horror vacui. Diz Aira em relação com os textos de Copi: o escritor miniaturista está norteado pela seguinte proposição: “*dentro de una situación, no pude haber vacío*” (Aira, 1991, p.29).

Las Viejas Travestis. En este hermoso cuento miliunanochesco ya estamos plenamente en este “mundo dentro del mundo” que es la escena gay en la que Copi encontró su destino barroco. En adelante el universo a medias autónomo de las “locas” será su Teatro del mundo, lo que el cristianismo fue para Calderón: el triunfo será hacer sublime esa irrisión. (AIRA, 1991, p.48)

Damián Tabarovsky marcando uma linha diferente de interpretação e aportando uma abordagem nova da obra de Copi na crítica literária recente, desenvolve a idéia de que a obra de Copi possui *efectos abstratos*, o que o faz participar de certo cânone alternativo da literatura contemporânea argentina que o crítico chama de “*literatura de izquierda*”¹⁸. Me permito uma longa citação para expor a posição do crítico: “*cuando pienso en la abstracción voy más allá del asunto de la no-figuración, de la cuestión del género, del estilo; discusión sin importancia. Para mí la abstracción es un modo radical de concebir el arte y sus efectos*” (Tabarovsky, 2004, p. 56), e agrega:

Vuelvo a los efectos abstractos. Es hora de extraer para la literatura, sus consecuencias. Una de ellas: la reducción del contexto, la capacidad de escoger el marco de referencia. (...) La consecuencia que extraigo es la siguiente: la literatura se vuelve radical cuando escribe contra la narración. La literatura que me interesa no despliega (la temporalidad, el sentido, el discurso) sino que suspende (la temporalidad, el sentido, el discurso), anuncia que algo se ha detenido, algo que escapa a la cadena lingüística, que la pone en cuestión; anuncia la emergencia de la singularidad, la llegada del futuro. La literatura da cuenta del relato de la sustracción del relato. (Tabarovsky, 2004, p. 63)

Consideramos que vários dos postulados de Tabarovsky são muito pertinentes para pensar a literatura contemporânea e a obra de Copi em particular. Contudo, achamos que aquilo que ele chama de *efectos abstratos* são aspectos de linhas da literatura atual que, a nosso ver, podem também ser lidos a partir da bagagem teórica do neobarroco, no sentido em que Severo Sarduy estabeleceu esses aspectos, dentre os que se destaca a *artificialidade*, conceito este que cremos que nomeia o mesmo procedimento que Tabarovsky chama de abstrato.

Seguindo a argumentação de Aira, nossa hipótese de leitura vincula a obra de Copi ao neobarroco, retomando o barroco de Calderón como “mundo dentro do mundo”, enquanto

¹⁸ Com isto o crítico faz referencia a: “*la literatura de izquierda no remite a la literatura hecha por escritores de izquierda, que pasaron por la izquierda o que aún dicen ser de izquierda. Buena parte de la literatura hecha por escritores de izquierda es, en términos literarios, conservadora, reductora, simplista. De izquierda no tienen ni siquiera su relación con el mercado. Desde el boom para acá, la inmensa mayoría de los escritores de izquierda adoptan las posiciones más meritocráticas, menos cuestionadoras del orden establecido. Al igual que los escritores conservadores, los de izquierda se vinculan con el mercado de la misma manera que con los textos: de manera normativa, convencional, llenos de golpes bajos. En cambio para la literatura de izquierda la situación es la inversa. Se relaciona con el mercado y con el texto de una sola manera: de manera antijerárquica*” (Tabarovsky, 2004, p. 48)

pensamos a obra de Perlongher mais associada à linha gongorina e lezamiana. Se este é um primeiro aspecto a apontar, não se esgotam aí os aspectos que permitem a leitura da obra de ambos a partir do neobarroco. Algumas das características que permitem esta abordagem – de explícita filiação em Perlongher e de linha de leitura em Copi – podem ser resumidas em: a questão do simulacro e da artificialidade (cujos procedimentos textuais seriam a proliferação, a metaforização obscura, a amplificação), a relação da arte com a cultura de massa (na valorização e apropriação que o neobarroco faz do *kitsch* e do *camp*), a estimação da superfície (e da superficialidade) em detrimento da profundidade e da essência, a fascinação com o ornamento e o detalhe¹⁹, o uso da paródia num sentido positivo e suplementar (diferente do escarnecedor moderno), a redefinição do problema da identidade (tanto sexual quanto cultural e nacional) marcada por um olhar desconstrutor que mina as certezas e as classificações, a introdução dos problemas de gênero (neste caso, da homossexualidade masculina), a postulação de uma arte “leve” e irrisória que se vangloria no banal e no mau gosto, a postulação de uma arte “menor” que se sabe destituída de “aura”, o abandono da visão utópica da arte como transformadora do social, produzindo, pelo contrário, uma certa utopia estética que enfatiza o caráter artificial de todos os códigos – o que, nas palavras de Sarduy, pode-se definir como “arte hipertélica”.

Aquilo que Tabarovsky aponta como efeito abstrato destas tendências da literatura contemporânea – e que encontraria em Copi um de seus melhores expoentes – é o mesmo que Irlemar Chiampi destaca para dar conta das características mais importantes dos textos neobarrocos: a suspensão do tempo, do sentido, do discurso, portanto, a quebra do sujeito. Nas palavras da crítica brasileira:

Há duas categorias fundamentais e interdependentes do texto moderno que aparecem deslocadas ou ameaçadas nos textos neobarrocos: a temporalidade e o sujeito. Em Cobra não há cronologia verificável ou sucessão linear de episódios (...) esse romance destrói a noção de acontecimento fabular e desordena, assim, os dois suportes da temporalidade narrativa, a consecução (o antes que, o durante, o depois de) e a consequência (o causado por). (...) Nesses textos (difíceis de resumir) não se percebe avanços ou retrocessos. Daí a impressão de confusão, de caos, de desorientação e até mesmo de indecisão. Correlata a essa quebra do bom sentido do movimento histórico (...) é a quebra da categoria de sujeito. O foco produtor de sentido entra igualmente em crise nesses textos que se apresentam como compilações (Yo, el supremo), ou reportagens (La importancia de llamarse Daniel Santos), ou como superfícies de expansões e transformações carentes de um centro gerador (Cobra, Maitrena) (CHIAMPI, 1998, p.15).

¹⁹ No caso de Copi, o detalhe está relacionado à miniatura, aspecto este que trabalharemos mais especificamente.

Suspensão da temporalidade e quebra do sujeito são procedimentos que podem ser constatados na obra dos autores estudados e que, por sua vez, são susceptíveis de serem constatados em diferentes níveis de análise – da concepção e particular abordagem de determinadas temáticas até os procedimentos textuais que estruturam as obras, especificamente.

A quebra da temporalidade na obra de Copi é um dos recursos nos quais a crítica tem insistido com mais ênfase. Basta lembrar qualquer de suas peças ou romances para perceber a falta total de causalidade e a desconexão entre os acontecimentos, dentre os que se destaca a recorrência, na obra de Copi, a matar num capítulo e fazer aparecer à mesma personagem no capítulo seguinte sem nenhum tipo de explicação²⁰. Uma peça que exemplifica ao extremo o procedimento de Copi de matar-ressuscitar suas personagens e negar, assim, qualquer linearidade, causalidade ou convenção realista sobre o tempo é a obra *Las cuatro gemelas*, na qual os dois pares de gêmeas (Maria, Leila, Enredadera e Joséfhine) desenvolvem uma série de mortes e ressurreições provocadas por drogas e armas e em que o qualificativo de absurdo resulta, pelo menos, leve; trata-se melhor do escândalo, da falta absoluta de respeito aos princípios de consecução e de consequência. Não só esta peça serve de exemplo; todos os romances de Copi estruturam-se desta maneira, desrespeitando, ou melhor, desconhecendo o princípio de linearidade e causalidade fabular, apresentando, pelo contrário, uma série de acontecimentos unidos entre si pelo “disparate” e não pela lógica mimética da temporalidade.

Similar, embora trace outros problemas sobre a temporalidade, é o tratamento da História e de suas personagens que faz Perlongher nos famosos contos sobre Eva Perón e nos poemas sobre seu cadáver (só para nomear um exemplo), nos quais o princípio de causalidade fica anulado pela encenação de uma morta viva, uma zumbi, que sem explicação nenhuma continua, apesar de morta, agindo ou atuando.

Com respeito à quebra do sujeito, a obra de ambos os autores também se encaixa dentro dos pressupostos neobarrocos: em primeiro lugar, pela crítica que a obra de ambos levanta contra a noção mesma de identidade tanto nacional quanto sexual e que, contra as posturas ontologizantes e substancialistas, desenvolve uma visão que desestrutura a “argentinidade”; e, por outro, a identidade “gay”, negando-se desta maneira, a conceber ao sujeito como uma totalidade unívoca e substancial. Em segundo lugar, através de procedimentos textuais que analisaremos oportunamente, mas que podemos sintetizar aqui nas

²⁰ César Aira chamou a atenção sobre este aspecto da obra de Copi: “El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no -causal”, por una pura sucesión de espectáculos inconexos”.(Aira, 1991, p. 27)

seguintes questões: uma poesia da despersonalização em Perlongher, um narrador falsamente auto-ficcional chamado como o próprio autor, Copi, que funciona como simulacro do mesmo. Em ambos os casos, os procedimentos apontam a desbaratar a noção de um sujeito completo e dono de si mesmo, propondo, pelo contrário, a experiência de suas falhas, de suas quebras.

Se a quebra do sujeito e da temporalidade são traços importantíssimos e achamos pertinentes, para pensar sob o prisma do neobarroco a obra de Copi e de Perlongher, também o é, do nosso ponto de vista, a longa discussão que Sarduy estabelece em torno a dois conceitos que achamos fundamentais para argumentar quão apropriado é servir-se da bagagem neobarroca para pensar nossos autores, eles são: o **simulacro** e a **simulação**.

A questão do simulacro relaciona-se (nas abordagens pós-modernas) com o surgimento da cultura de massas e com um problema que atravessa toda a modernidade, o da relação entre cópia e original. Neste sentido, é importante levar em conta – ler em contraponto – a obra de Sarduy com a de Baudrillard. Para este último, a representação passou por quatro estágios: primeiro, o signo é reflexo duma realidade básica, uma segunda etapa na qual o signo é uma máscara que perverte uma realidade básica, um novo estágio que o mostra mascarando a ausência de realidade básica e, por último, – o que seria nossa condição pós-moderna – uma etapa na qual o signo não tem relação com nenhuma realidade: é um puro simulacro. Em contraposição com essa visão pessimista e nostálgica deve-se pensar a teoria de Sarduy sobre o simulacro e a simulação; entanto “desejos barrocos”, eles apontam em duas direções: por um lado, desenvolvem a teoria de que toda representação artístico-cultural está marcada (ou é melhor quanto mais explora estas questões, nas palavras do próprio Sarduy) pela artificiosidade, a ironia e a irrisão da natureza (isto é, pela desvinculação com um “real” que o antecederia e do qual deveria dar conta mimeticamente); por outro, à questão da incorporação (que Sarduy chama de paródia), no fato artístico, de formas tanto da arte e da literatura quanto da cultura de massas. Trata-se em ambos casos (o discurso da literatura e da arte e o da cultura de massa) de “reciclagens” que permitem apropriar-se de todo tipo de representações – artificializar a pluralidade de matérias usadas – e, assim, “miná-las por sua própria paródia” (Sarduy).

Com respeito aos efeitos ideológicos que supõe pensar a cultura como simulacro, concordamos com Chiampi em relação a certa “utopia simbólica” na teoria sarduniana que – à diferença duma constatação inamovível da alienação da condição pós-moderna da cultura à maneira de Baudrillard – pensa isto como possibilidade de troca de bens simbólicos e como efeito inovador duma arte que faz da re-incorporação paródica e da reciclagem o procedimento de experimentação por excelência, em oposição ao categórico do “novo”

próprio do modernismo. A ênfase na abolição da idéia de original deve ser lida neste sentido, na medida em que é isto o que possibilita fazer do procedimento da reciclagem paródica o próprio duma arte que trabalha de maneira ativa com a tradição. Mas também se vincula com a problemática que a cultura de massa veio a colocar em cena, como se aquilo que esta anunciava – a impossibilidade de discernir entre cópia e original – servisse, justamente, para repensar as possibilidades de voltar à tradição. Fazemos nossa, neste sentido, as conclusões de I. Chiampi, sobre o valor do simulacro para o neobarroco:

*Sarduy não discute nem cita as teses de Baudrillard. Provavelmente porque o “seu” neobarroco não pretende reproduzir a lógica do simulacro ou simplesmente compenetrar-se com ela. Se a lógica do simulacro consegue, com o cancelamento e abolição do real, o colapso dos antagonismos e das dicotomias de valor, seu efeito é a inércia e indiferença das massas e até mesmo a implosão do “social”. Sarduy, em troca, ao tomar a simulação, como um “desejo de barroco”, parece pretender, mais propriamente, resgatar a “troca simbólica”, aquele intercâmbio de dádivas entre os povos primitivos, que Baudrillard retomando a antropologia de Marcel Mauss, assinalou no rito do **potlacht**: pura perda, dispêndio arbitrário de bens, sem expectativa de lucro. (CHIAMPI, 1998, p.34)*

Estas idéias, a de uma literatura marcada pela simulação e o simulacro, e a de uma literatura que trabalha parodicamente, reciclando a tradição, aparecem em dois livros (que distam muito entre si, pelo menos temporalmente) e com os quais queremos dialogar porque foram várias de suas postulações as que nos permitiram pensar a convergência entre neobarroco e pós-modernismo como abordagem propícia para poder sustentar a hipótese de um corte, ou da emergência de uma poética nova na literatura argentina, da qual Copi e Perlongher fariam parte. Além das idéias já mencionadas, chamou nossa atenção que na lista que os críticos destes dois livros estabelecem de autores latino-americanos que fazem parte desta nova poética, Severo Sarduy possui um lugar senão central, pelo menos mais que relevante. Com isto queremos dizer que, embora a categoria de neobarroco seja usada, principalmente, para poetas estritamente vinculados a essa poética, nós sustentamos a hipótese de que a bagagem teórica do neobarroco de Sarduy resulta de extrema pertinência e relevância para analisar obras contemporâneas (pós-boom) que, em principio, a crítica não classificou como tais. Daí que nossa abordagem neste sentido esteja muito próxima da de I. Chiampi (quem utiliza o neobarroco de Sarduy para analisar uma série de textos da literatura contemporânea) e procure um diálogo com outros críticos que se servem da mesma bagagem para pensar as novas poéticas da literatura de nosso continente.

Os livros aos quais fizemos referência são: *Nueva escritura em Latino-américa* de Héctor Libertella, publicado pela primeira vez em 1977 (pelo que deve-se considerar um dos

primeiros críticos a vislumbrar a emergência de uma nova poética e um partícipe destas novas tendências) e o recente livro de Reinaldo Ladagga, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, de 2007. Os autores que analisa *Nueva escritura* são: Severo Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Reinaldo Arenas e Enrique Lihn. Trinta anos depois da leitura inaugural de Libertella, o livro de Ladagga aborda uma série de escritores mais recentes como César Aira, Mario Bellatin, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo e permanecem como objeto de análise Reinaldo Arenas, Osvaldo Lamborghini e Severo Sarduy, do qual, a partir duma análise da obra crítica *La simulación* se extraem uma série de aspectos que serão prolongados na análises dos outros autores.

Com isto queremos salientar, simplesmente, que nossa tese geral não sai do nada, mas que se encontra entre uma constelação (palavra tão cara ao neobarroco) de leituras críticas que possuem pelo menos trinta anos. Será nosso trabalho definir aspectos específicos ou ainda pouco trabalhados da obra de Copi e de Perlongher que reafirmam o pertencimento dos autores a esta nova poética. Permitimo-nos uma longa citação de Libertella porque achamos que permite ver o que o crítico quer dizer com nova escritura e que, por sua vez, enlaça o neobarroco cubano ao rioplatense:

*Ocorre entonces una segunda lectura: aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta “todo para convencer”, dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?) descubre la tendencia personalista en su rasgo más primitivo: la Voluntad de estilo. Para la nueva práctica acá está el antecedente: se vacían los significados históricos de aquellos residuos culturales y se los recupera en un nivel de intensidad psíquica que puede describirse por un grupo de notas: ingenuidad, violencia, esquizoidea, rompimiento, **voluntad de artificio** y de música frente a toda “legalidad” de aire universalista. (...) Al final de esa cadena, se descubre en relación con una tradición propia (cercana). Sin negarlo, ni reprimirlo, inscribe ese inconsciente (lo incorpora críticamente) mientras produce (re-inscribe) un nuevo texto donde aquellos elementos aparecen proyectados, aplastados, des-representados: ahora la “mística”- ¿cierta energía esquizo? – sólo articula la música del discurso; el personalismo ya no es confesión o “modo de ser” de un autor, ni siquiera las características de un estilo dado son imputables exclusivamente al “creador”, la imaginación no “imagina” hechos anteriores al texto para después representarlos en él. Sólo al perder su mítico sentido tales elementos se reubican en la genealogía de Latinoamérica y son un antecedente bien material para la nueva escritura. (Libertella, 2008, p.19)*

Encontram-se aqui uma série de questões que definem a nova escritura, dentre as quais queremos destacar a incorporação – re-inscrição de “estilos” fortes (diríamos modernos) num gesto de **vontade de artificio**. Esses materiais serão retrabalhados pela nova escritura

apagando categorias que pertenciam ao texto moderno, tais como: originalidade, autoria, estilo pessoal e único, temática nova e imaginativa. Parece, pelo contrário, que a nova escritura trabalha com os retalhos da tradição e está, precisamente, nesse reciclado artificial dos discursos anteriores, sua veia experimental e vanguardista. Neste sentido, o “artifício” – entanto categoria-eixo para pensar o neobarroco – deve entender-se, do nosso ponto de vista, não somente como uma “língua artificial” facilmente identificável na poesia que cultua o neobarroco, como é o caso de Perlongher (mas também de Arturo Carrera e Tamara Kamenszain), mas, fundamentalmente, como esse trabalho de paródia – e veremos que podemos falar também de pastiche ou suplemento –, de estilização que recicla estilos anteriores.

No caso específico de Copi e Perlongher, isto se dá pelo trabalho que ambos fazem com gêneros que supõem o início mesmo da literatura argentina, como é o caso da *gauchesca* e do *grotesco criollo* (veremos mais adiante que este trabalho com os gêneros fundadores da literatura argentina é diferente em cada um dos autores). Nossa hipótese é que a artificialidade – traço principal do neobarroco sarduniano e princípio da nova escritura, segundo Libertella – deve-se pensar de maneira abrangente, tanto para dar conta duma língua preciosista, erudita, sobrecarregada, musical, enfim, barroca, como a de Perlongher (e outros poetas neobarrocos) como para se referir a este outro procedimento, que se encontra tanto na obra de Copi quanto de Perlongher; um trabalho de incorporação paródica, suplementar e de pastiche, que recicla estilos fortes anteriores, isto é, que trabalha ativamente a tradição.

Dizemos isto porque há leituras que rechaçam pensar a obra de Copi sob a estética do neobarroco, justamente, por não possuir uma prosa que conjugue barroquismo, erudição e musicalidade. Em Copi a língua se caracteriza pelo minimalismo, a síntese, a austeridade; pela falta de ornamento, detalhe e luxo, tão própria do barroco. Contudo, que Copi não seja barroco em sua língua (nem no francês, nem nos poucos textos escritos em espanhol) não significa que não possua uma variedade enorme de questões que o aproximam ao neobarroco. A recusa de incluir a obra de Copi dentro do neobarroco conta também com outro argumento: o do pertencimento ou não de um autor que escreve em francês, sendo que o neobarroco seria uma estética própria da América Latina. A questão da pertinência de pensar a obra de Copi dentro do cânone da literatura argentina é um dos pontos que pretendemos abordar no capítulo dedicado à identidade nacional, mas adiantamos agora que nossa postura retoma a tese de Prieto e de Pron, cujo fundamento para a inclusão de Copi na literatura argentina é o “critério da produtividade” que sua obra exerce na tradição argentina, marcando linhas da literatura

atual, com séries já estabelecidas pela crítica nas quais aparecem autores como Aira, Laiseca e Cucurto.

Resumindo, se em Perlongher o trabalho específico com a língua o filia evidentemente ao neobarroco, este não é o único aspecto que se pode abordar para justificar a filiação, é simplesmente o mais evidente. Por outro lado, a falta duma língua barroca não impede de pensar a Copi como um neobarroco, como tampouco a questão do seu exílio e da adoção do francês. Isto não implica desconhecer a relação da obra de Copi com a literatura francesa, fundamentalmente o teatro que possui traços que claramente se vinculam ao teatro do absurdo e outras tendências da literatura francesa. O que queremos dizer é que achamos que esses aspectos são precisamente os que necessitam ser problematizados, revisitados, porque são eles os que, a nosso ver, aportam uma leitura que começa a esboçar-se na crítica recente e que supõe questões ainda não estudadas da obra de ambos.

Neste sentido, queremos também visitar o neobarroco, ampliar – retomando linhas da teoria de Sarduy pouco exploradas - aspectos que achamos fazer desta estética uma abordagem pertinente para nosso objeto de estudo. As questões que mais nos interessam pensar na obra de ambos como próprias de uma estética neobarroca-pós-moderna são as que nomeamos até agora: quebra do sujeito e da temporalidade, a vontade de artifício, o simulacro e a simulação, nos sentidos em que tentamos especificar estas noções. Isto é, voltar a estas noções e ampliar a sua abrangência, fazê-las entrar em cena a partir de lugares que permitam retomar o neobarroco amplamente, fora da intenção meramente classificatória que se usa para nomear uma poesia específica.

Seguindo este caminho, queremos agora retomar a questão da simulação, categoria também central do neobarroco e que dá nome a um dos ensaios mais importantes de Sarduy. O livro nomeado com anterioridade, *Espectáculos de realidad*, de Reinaldo Ladagga, parte precisamente deste ensaio para retomar questões aí elaboradas para analisar a narrativa contemporânea. A simulação é, segundo Ladagga, um dos procedimentos mais próprios da arte contemporânea, o que lhe permite não somente estabelecer relações entre os autores ao que se dedica, mas incluir outros que, embora não sejam analisados detalhadamente, pertencem à mesma “constelação”; dentre eles aparece Copi. Segundo o crítico, aos autores que estuda poderia ter-se agregado:

una detallada consideración de los trabajos de Sergio Pitol o Raúl Damonte, Copi. Podría haberme detenido en los trabajos de otros escritores de la generación de Bellatín; pienso en algunos de los trabajos de Sergio Chejfec o de Bernardo Carvalho (...). No debería ser difícil para el lector prolongar las líneas de lectura

que propongo en otras direcciones, agregar otros componentes a estas constelación o familia de escritores” (Ladagga, 2007, p. 23)

Todos estes escritores - dentre os que poderia estar Copi segundo Ladagga – se associam com a simulação. Mas o que entende Ladagga por isto? O crítico retoma do livro de Sarduy a potência de pensar a simulação como um traço próprio da arte contemporânea, colocando na figura do travesti o exemplo supremo deste excesso de teatralidade que suspende a imitação desvinculando-a do original. O que produz o travesti no seu ato imitativo excessivo é o que Sarduy chama de “*arte hipertélico*”, isto é, uma imitação que por seu excesso transforma-se numa “*irrealidad infinita*” e cuja finalidade é nula. Diz Ladagga:

*¿Qué quiere, según Sarduy, un travesti? ¿Imitar a una mujer?. No exactamente su objetivo es un término imposible: una “más-que-mujer” que es estrictamente inalcanzable. Si supusiéramos que una mujer efectivamente existente es el objeto que un travesti se obstina en copiar, habría que decir (Sarduy diría) que se **excede**, que imita de más, que lleva el despliegue de las formas hasta el punto en que todo modelo se ha perdido de vista. De ahí la formula del escritor: el travesti es hipertélico. (Ladagga, 2007, p.50)*

Esta idéia de Sarduy de que o travesti não copia, mas simula, é para o próprio autor a chave para entender a arte contemporânea e a base da estética neobarroca que ele propõe. Se o argumento de Sarduy é *per se* completamente sugestivo e interessante, o é mais ainda a questão de que um crítico como Ladagga dedique no seu livro - cujo eixo é a análise de autores da década de 90, fundamentalmente – um dos capítulos inaugurais a Severo Sarduy e, especificamente, à questão da simulação. Este excesso, que se relaciona com a teatralidade, com o disfarce e com a máscara, é o aspecto da simulação que para Ladagga é interessante resgatar para pensar os autores que analisa. Trata-se, no caso dos autores estudados, segundo o crítico, de uma escritura marcada pela simulação, isto é, por uma “*teatralidad originaria, de un impulso básico a la exposición de sí, que desde el comienzo, estaría orientada al volcamiento*”(Ladagga, 2007, p.65).

Trata-se, dizemos nós para pensar os autores propostos, de uma escrita que abandona toda intenção imitativa e que excede, que artificializa ao ponto de apagar a possibilidade de reconhecimento do original, ou melhor, que coloca em questão a relação entre cópia e original, voltando o olhar para a sua própria exposição. Importa aqui deter-se na questão da auto-exposição da escritura para diferenciá-la do que a crítica chama de metalinguagem: na estética neobarroca, a centralidade da teatralidade direciona o olhar mais para o **gesto** do que para o **procedimento**; está, neste deslizamento, a distância que vai do modernismo ao pós-modernismo. Mais do que se voltar para o fato de sua própria construção, como faziam os

textos modernos, os textos neobarrocos apontam para a **performatividade** do ato de escrever, problematizando assim aspectos diferentes do ato criativo.

A figura do travesti também colabora para pensar este outro aspecto já que, como apontamos, está no seu excesso performativo e não imitativo a chave para entender seu *modus operandi*. É que o travesti - e, por extensão, os fatos artístico-culturais- serve como paradigma para pensar a relação entre cópia e original que a cultura de massa veio a colocar em primeiro plano. Oposta às posturas nostálgicas, o neobarroco adota o simulacro que encarna o travesti como forma de inserir-se no cenário pós-moderno e de adotar uma estética da reciclagem, mas – e isto é o interessante – não para replicar o que o simulacro tem de reificante e sim para assumir uma postura que encontra, na proliferação e no excesso, a negação da lógica economicista do capitalismo. O excesso hipertélico do travesti opera como desperdício, como lixo que rebate o princípio econômico do capital. Irlemar Chiampi, ao analisar este ponto da teoria sarduiana conclui:

*Mais evidente ainda para essa linha de explicação do barroquismo como um exercício de esbanjamento que nega a lógica economicista do capitalismo, é o puro simulacro do travesti, tema que os romances sarduyanos exploram bastante. Como a metáfora neobarroca, o travesti não imita nada, sua **performance** cosmética não tem referente, não tem objeto. Não é a mulher, ou A mulher – o que simula, mas um ser inexistente. Em seu afã mimético, aquele que simula pratica uma “impostura concertada”, uma camuflagem que quer produzir um efeito, sem o compromisso de passar pela Idéia. Como para os objetos hiperreais da mídia, o que conta é a verosimilhança do modelo. Outros fenômenos hipertélicos, como o trompe o’leil (outra duplicção falaciosa) ou a anamorfose (que desassimila o objeto da realidade) são examinados por Sarduy em sua tarefa de expandir o paradigma estético do barroco para justificar a sua própria reciclagem e, afinal de contas, integrá-lo a essa” operacionalização do significante”que marca a experiência cultural pós-moderna (Chiampi, p.33)*

Como vemos, a questão do simulacro e da simulação são questões cruciais para pensar a estética neobarroca em sua condição pós-moderna e resultam imprescindíveis na hora de refletir sobre a arte contemporânea. O importante, achamos, é ampliar a abrangência que estas teorizações têm porque é este aspecto o que nos permite pensar o neobarroco como uma estética que pode servir para abordar autores não somente como Perlongher –filiação explicitamente a ela – mas autores como Copi que, em princípio – pelo estilo no nível lingüístico –, parecem estranhos a ela. Não cabe dúvida que vários dos aspectos da escrita de Copi já assinalados pela crítica vinculam-se diretamente ao que Sarduy teorizou em torno à simulação e ao simulacro, dentre os quais destacamos, em princípio, o uso de *kitsch* e da cultura de massa, a performatividade *camp*, o caráter descontínuo, fragmentado e nada mimético de seus textos, a utilização do pastiche ou reciclado de estilos fortes, a postulação

duma estética anti-representativa, que põe em evidência o abandono de uma arte que pensa ingenuamente a relação entre o referente e o signo, entre a realidade e a literatura, e aposta, pelo contrário, no trabalho com os materiais e problemáticas próprias da condição pós-moderna, isto é, o papel da arte numa cultura saturada de linguagens, no qual o que está em jogo é, mais precisamente, não a questão do quê representar e sim a de como fazer que a arte trabalhe ativamente dentro dessa multiplicação de representações, ou como fazer literatura dentro da cultura do simulacro. A questão da poética de Copi como anti-representativa e fortemente atravessada pela lógica do simulacro e da simulação é um aspecto central para vinculá-lo ao neobarroco. A crítica Ana María Barrenechea apontava estes aspectos em relação à escrita sarduniana - muitos deles podem-se pensar extensivamente para Copi e outros autores contemporâneos que, num princípio, não foram designados de neobarrocos:

Sarduy se enscribe en ese grupo de artistas que se rebelan contra el concepto aristotélico del arte como imitación de la realidad (...). Por una parte realidad y lenguaje se alejan a distancias siderales. El hombre no sabe nada del mundo que lo rodea y muy poco de sí mismo; la única realidad que cuenta es la de las palabras (...) Escenarios, personajes, acciones novelescas son un falso referente metido en el interior de la obra narrativa (...) texto y pseudo referente se entrecruzan, se sustituyen y se invalidan (...) Todo acontecimiento es gratuito porque no se sabe qué sucede, para qué o por qué ocurre (...) Es imposible identificar a las personas, los lugares, las acciones (...) e imbrincan, o se metamorfosean, o se multiplican. (Barrenechea, apud Gamarro, 2010, p.33)

O “desejo barroco” do simulacro parece ser uma resposta à problemática da cultura pós-moderna: em vez de negá-la, anelando uma etapa na qual era possível diferenciar o real do seu signo, abraçar esta condição e trabalhar a partir de dentro, levando ao paroxismo a irrealidade do real, a artificialidade do natural, a multiplicidade de códigos e discursos que constroem o que entendemos pelo real. Simulação e simulacro são assim categorias chave para retomar a teoria sarduniana do neobarroco como uma abordagem pertinente e rica para pensar a arte contemporânea em geral e especificamente a Copi e Perlongher.

Sabemos que isto implica uma escolha teórica e metodológica porque alguns críticos não coincidem em abordar a obra de Copi do ponto de vista do neobarroco. Neste sentido, nossa postura adere à leitura tanto de César Aira quanto de Spiller e se diferencia da leitura de Tabarovsky e de Pron. Como já apontamos com anterioridade, Aira vincula Copi ao neobarroco pela noção de “mundo dentro do mundo” e pela questão da “miniatura”, traço este também relacionado ao barroco. Spiller, em seu artigo “*Copi versus Calderón: Subito, súbito, la morte súbito!*”, estabelece esta relação pelos seguintes termos: “*el simulacro como estrategia básica de representación de la realidad*”, “*el acercamiento mútuo*” dos níveis

narrativos e, fundamentalmente, a “*teatralidade homosexual y transgresora*”. Do nosso ponto de vista, tanto a argumentação de Aira quanto a de Spiller resultam pertinentes para fazer a leitura neobarroca de Copi. Patricio Pron, pelo contrário, considera que estes traços derivam mais da estética *camp* do que do neobarroco, e diz com respeito a eles:

son sí, artificios barrocos, pero su presencia en la narrativa de Copi, se fundamenta más en el carácter “camp” de parte de esa narrativa (...) que en la adscripción al neobarroco latinoamericano; de la “sensibilidad camp” proviene también el gusto por el artificio y la transgresión de las convenciones a través de la alteración de los niveles narrativos que observa Spiller y la facilidad y la liviandad destacadas por Aira, así como la “performance” de sí mismo, que remite al carácter narcisista de la narrativa presidida por esta sensibilidad. (Pron, p.42)

Achamos que Pron esquece que, nas próprias teorizações de Sarduy, aparece já a vinculação estreita entre neobarroco e *camp* e que, portanto, não é isto um aspecto que permita excluir o *camp* de Copi da estética neobarroca; ao contrário, a aderência ao *camp* é mais um ponto que permite a filiação ao neobarroco. Cabe lembrar aqui o que Perlongher consigna em seu ensaio *La barroquización* sobre o que Severo Sarduy aponta em relação com Paradiso e, por extensão, ao barroco contemporâneo, isto é, ao neobarroco: “Este flujo parece apestar a perversión. Paradiso sería, por orden de adjetivos, una novela barroca, cubana y homosexual”, escreve severo Sarduy. Ele mesmo diria em Buenos Aires, à maneira de “boutade”, que “**barroco es el 'kitsch', el 'camp' y el 'gay'**”. (Perlongher, p.116).

No caso de Perlongher, especificamente, a aderência ao neobarroco é não somente explícita, senão que conta por sua vez com uma reelaboração do conceito a partir da criação do termo paródico de neobarroso. Neste sentido, tanto *Caribe Transplatino* quanto *La barroquización* (e também *Ondas en El Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini*) devem ser lidos como tentativas de justificação da adoção do neobarroco, de inclusão da poética de Perlongher dentro da tradição barroca e neobarroca de origem cubana e, principalmente, como um esforço intelectual por pensar a emergência do barroco dentro do campo específico da literatura argentina, resistente, em princípio, aos tropicais exageros e artificios que o neobarroco resgata e põe em cena novamente. Perlongher tenta assim pensar a emergência do neobarroco nas letras argentinas e, para isto, tentando realizar uma espécie de genealogia, alude tanto ao surrealismo - enquanto estética que serviu para “radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales – el realismo y sus derivaciones, como la ‘poesia social’”(Perlongher, p.98) -, como aos seus contemporâneos Leónidas e Osvaldo Lamborghini, Germán García, Tamara Kamenskain e Arturo Carrera. Interessa-nos aqui

sublinhar o caráter não programático que Perlongher identifica em relação ao neobarroco, o que o diferenciaria das vanguardas clássicas:

Las poéticas neobarrocas, siguiendo aqui una idea de Roberto Echevarren, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de los estilos y su destrucción de la sintaxis (ambos temas presentes en el concretismo): se trata, antes, de una hipersintaxis, cercana a las maneras de Mallarmé. (Perlongher, p.98)

Retenhamos, por enquanto, estes aspectos em relação ao neobarroco segundo Perlongher: aproximação e distância em relação às vanguardas; no primeiro caso pela vontade de experimentação, no segundo, pela falta de organização militante e de destruição da sintaxe. Embora, neste famoso ensaio do poeta, Perlongher parece estar se referindo exclusivamente à poesia, interessa-nos resgatar a leitura que ele faz de Osvaldo Lamborghini enquanto representante iniludível da emergência do barroco nas letras rioplatenses, sendo foco de análise, fundamentalmente, seus textos narrativos, dentre os que se destaca *El Fiord*. Com isto queremos apontar que, até para o próprio Perlongher, o neobarroco não se reduz a uma simples nomenclatura para classificar certa poesia particular, senão que implica a noção de uma nova poética que pode ser visível tanto na poesia quanto na narrativa. Esta é uma das questões que nos interessa sublinhar por que é também um dos pontos conflituosos ao falar de neobarroco, sendo que esta categoria alude, para alguns críticos, ao campo exclusivo da poesia, noção que não compartilhamos. Resgatemos, para sermos mais precisos, as questões que Perlongher aponta da escrita de Lamborghini para argumentar o pertencimento do escritor de *El Fiord* às linhas barroquizantes da literatura argentina e do que o mesmo autor, aludindo a Libertella, chama de “*nueva escritura*”.

Para Perlongher, as páginas de *El Fiord* (e de outros textos de Lamborghini) aspiram a “*tajear (en el jaleo, en el jadeo) el contexto 'exterior' ('real') donde se encajan*”, tendem a uma “*sexualización de la escritura*”, conjugando uma “*serie política y una serie sexual*”, vinculando-se, assim, a um certo grotesco que se expressaria na “*mezcla de códigos*”, na carnavalização e “*sobre todo, la corporalidad*”(p.132). O barroco de Lamborghini opera, segundo Perlongher, surpreendentemente, pela noção de “horror vacui”, e não como é comumente associado pelas “*convenciones de la rimbomba poética, construída con los materiales del lenguaje poético convencional*”(p.134); também pela “*abundancia literal*”, a “*operación de simulacro*”, o “*plus de carnavalización*” e a paródia.

Como se percebe, a filiação que Perlongher tenta fazer da obra de Lamborghini ao neobarroco não apela às argumentações que a crítica classificatória consigna ao falar de

neobarroco como estética vinculada estritamente à poesia e a certa estetização e artificiosidade preciosista da linguagem poética. Para o próprio Perlongher, que se considera um neobarroco e imprime esta tradição em sua poesia, o neobarroco é mais do que “rimbomba poética” e pode-se vincular a aspectos que vão além dos jogos com a linguagem erudita, escura e sonora, com os quais geralmente se associa esta estética. Dizemos isto para agregar mais um argumento a nossa hipótese de pensar o neobarroco como uma abordagem que pode-se utilizar tanto para pensar a obra de Perlongher como a distante (no nível da língua) obra de Copi; tanto para a poesia como para a prosa. Os critérios pelos quais acolhemos a estética neobarroca como abordagem teórica apontam a abrir o espaço crítico desta estética e não a clausurá-la como classificação de certa poesia de linguagem artificial e preciosa. Neste sentido, a corporalidade, o plus de carnavalização, o *horror vacui*, a valorização da paródia, o entrecruzamento do sexual e do político, a mistura de códigos e o simulacro - aspectos todos nomeados por Perlongher para falar do barroquismo de Lamborghini - servem também para pensar o barroco do próprio Perlongher e também de Copi.

Por último, queremos trazer à colação o recentíssimo livro de Carlos Gamerro, *Ficciones barrocas*, o qual, de alguma maneira, vem a reafirmar nossa hipótese em relação a pensar dois sup-tipos de neobarroco, duas maneiras de entender o barroco, que nos servem para pensar justamente as duas maneiras de ser barroco de Copi e Perlongher. Neste sentido, o crítico distingue o barroco gongorino e quevediano – que ele chama de “**escritura barroca**” - do barroco de Cervantes e Calderón e, a partir daí, traça linhas de barroquização segundo esta distinção que lhe permitem incluir as obras de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti e Felisberto Hernández como sendo barrocas, não pela sua linguagem (mais austera do que preciosista) e sim por tratar-se do que ele chama de “**ficções barrocas**”. Permitimo-nos uma longa citação para esclarecer o que o autor entende por isto e cuja origem estaria em Cervantes:

Lo barroco en Cervantes no se manifiesta, entonces en el nivel de las palabras ni de las frases. Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial. En estos niveles superiores que, en los días en que la crítica literaria y la lingüística vivían la etapa feliz de su matrimonio, solían llamarse macroestructuras, lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino en el de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de estas oposiciones (...). Es una hiperrealidad

compleja, inquieta y sobre todo, autocontradictoria e inconsistente. (Gamerro, 2010, p.18)

A argumentação de Gamerro sobre estas duas maneiras de ser barroco vem a confirmar de alguma maneira a leitura que propomos de pensar a Copi e a Perlongher como neobarrocos, mas de maneiras diferentes. Achamos que Copi se enquadra perfeitamente no que o crítico chama de “ficções barrocas”, enquanto Perlongher inscreve-se na maneira mais tradicional do que entendemos por barroco, que segundo Gamerro é definido como:

Lo desmesurado, lo frondoso, lo recargado, lo excesivo: un exceso, sobre todo, de los medios en relación con los fines del lenguaje y los recursos de estilo en relación con lo que designan. Este es un barroco que se manifiesta principalmente en el nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, se enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda. Lo dicho, lo referido, una vez descifrado, resulta, a veces, en relación con el esplendor de la frase, decepcionadamente simple (Gamerro, 2010, p.11).

Interessa-nos consignar aqui que o crítico aponta também para a constituição de uma espécie de série neobarroca dentro da literatura argentina contemporânea que, começando por Perlongher, estende-se para escritores dos anos 90 e 2000, que ele chama de “*neobarrocos globalizados*”:

En los 90 es la realidad argentina la que se barroquiza, a la par de la escritura neobarroca, sin abandonar a poesía, recoloniza la prosa, acompañado el fenómeno de la latinoamericanización de la Argentina que se da de dos maneras: por la inmigración de los países limítrofes y otros como el Perú y República Dominicana; y por la difusión de una cultura latina globalizada por medio de la música tropical y la tv por cable. De lo primero de hace eco la obra en poesía y prosa de Washinton Cucurto, de lo segundo la de Alejandro López. La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático ya no es la Habana sino Miami. (Gamerro, 2010, p.36)

1. NEOBARROCO: UMA ESTÉTICA PÓS-MODERNA? SINTOMAS, APROPRIAÇÕES E DESVIOS NA OBRA DE COPI E NÉSTOR PERLONGHER

Este barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie – de lenguaje, ideología o civilización -: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, transplante y fin de un lenguaje, de un saber (SARDUY, p.1308)

Este capítulo propõe-se abordar o neobarroco latino-americano focalizando a análise na tradição cubana e argentina. Para isto, partir-se-á do autor a partir do qual emerge o conceito de neobarroco: Severo Sarduy, tendo como alvo a análise da obra Copi e Néstor Perlongher que, a nosso ver, continuam e reelaboram essa estética. Tanto Omar Calabrese no seu livro *A era neobarroca* quanto Irlemar Chiampi em *Barroco e Modernidade*, insistem na relação entre neobarroco e pós-modernidade enquanto movimentos questionadores das bases da modernidade. Nossa proposta é pensar estas categorias – neobarroco e pós-modernidade – na obra dos autores argentinos.

Primeiramente, pensar se há uma relação entre estas estéticas; segundo, de que tipo é essa relação e, terceiro, pensar se há uma especificidade do neobarroco como expressão estética própria da América Latina e, neste sentido, ele seria diferente do que se denomina o pós-modernismo dentro da tradição estadunidense. Para isto, tentaremos pensar criticamente a categoria de pós-modernismo (fundamentalmente, a partir dos trabalhos de Jameson, Lyotard e Vattimo) em relação à de neobarroco, tentando procurar similitudes e diferenças porque achamos, como I. Chiampi, que embora similares, haveria entre elas uma diferença ideológica - provocada pelas diferenças históricas e sociais, próprias da América Latina.

O desaparecimento do sujeito e a crise da temporalidade são uns dos traços pelos quais se relaciona neobarroco com pós-modernidade. O interessante é pensar como e para quê estes procedimentos são utilizados em ambas as estéticas e, especificamente, como eles aparecem nos textos tanto de Copi quanto de Perlongher. Nossa hipótese geral aponta para pensar os textos da primeira (da estética neobarroca) como uma crítica da modernidade que atualiza o problema da tradição latino-americana em função da sua problemática relação periférica com respeito à Europa, mas também aos Estados Unidos. O neobarroco viria, assim, a representar a crise de uma modernidade bem particular: a modernidade latino-americana.

Se foram Lezama e Carpentier os responsáveis pela “modernização” do barroco, serão os neobarrocos (fundamentalmente Sarduy e também a posterior re-elaboração paródica do neobarroco de Perlongher) os encarregados de reler o barroco (e a tradição latino-americana

em geral) a partir de um olhar desconstrutivista que, se servindo de determinados procedimentos – a paródia, mas também o kitsch, o camp e a utilização de materiais da cultura de massa – coloca a literatura de nosso continente dentro das tendências híbridas, fragmentárias e descentradas da atual literatura universal. Na nossa leitura, o neobarroco reatualiza problemáticas próprias de nosso continente, aportando uma crítica específica da modernidade: uma leitura do fracasso do projeto da modernidade na periferia americana.

Neste primeiro momento, tentamos focalizar os aspectos mais gerais pelos quais defendemos a nossa hipótese básica de que o neobarroco seria uma estética da pós-modernidade, um “sintoma” do mal estar da cultura contemporânea do continente latino-americano. Por isso, o seguinte capítulo visa estabelecer um diálogo entre as teorias do pós-moderno e da pós-modernidade com os textos teórico-críticos sobre neobarroco de Severo Sarduy. Reduzimos então as possibilidades de temas e problemáticas a serem trabalhadas à fundamentação teórica desta “convergência” entre neobarroco e pós-modernidade.

Num segundo momento, analisaremos aspectos da obra de Copi e de Perlongher enfatizando o que estas informam, na sua condição neobarroca e pós-moderna, dentro do campo específico da literatura argentina contemporânea. Um dos pontos que salientaremos é, justamente, a idéia de um “corte”²¹ da literatura destes autores em relação à literatura tanto da vanguarda quanto da literatura do boom e da literatura engajada dos 60 e 70, inaugurando o que Libertella vai chamar de “*nueva escritura em latinoamerica*”, cuja marca mais notória – que a distingue de certos pontos hoje “antigos” das utopias vanguardistas – é “*cierta lectura activa de la tradición*” (LIBERTELLA, 2008, 14). Servindo-nos do arsenal teórico do neobarroco, mas também do pós-modernismo, nossa leitura tenta estabelecer como estes autores, Copi e Perlongher, vêm a inaugurar uma etapa específica da literatura contemporânea argentina cuja marca é o questionamento de vários dos valores que podem ser pensados como modernos: a idéia de identidade (tanto nacional quanto sexual), a separação entre cultura erudita e cultura de massa, a questão da língua materna como eixo de uma literatura nacional.

Esta possibilidade foi nos sugerida a partir dos textos de Jamenson, cujo maior mérito, a nosso ver, encontra-se na periodização que ele realiza para definir o pós-modernismo como a “lógica cultural do capitalismo tardio”. Mas é interessante pensar que o surgimento de um paradigma econômico-social-cultural próprio do capitalismo avançado (sendo este o sentido que o pós-modernismo tem para Jamenson) assume em países periféricos traços específicos e

²¹ A idéia de pensar num “corte” da literatura dos finais dos 70 e começo dos 80 nos foi sugerida pelo texto de Daniel Link *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, quem também estabelece um corte no começo da democracia, isto é, 1983.

diferentes. No caso da Argentina, a pós-modernidade chega da mão da ditadura e da imposição de um sistema econômico por parte dos EUA . É por isso que falaremos de literatura pós-ditatorial, entendendo por este termo o que o crítico argentino Christian Gundemann define como:

La dictadura, en otras palabras, se entiende aquí como transición de un modelo de economía y cultura nacional con énfasis en el bienestar social (...) a la hegemonía de un mercado dominado por los intereses multinacionales y una economía basada en la especulación bursátil y la deuda externa que conllevan la desaparición sistemática tanto de la cultura crítica como del trabajo en cuanto base de una existencia digna (GUNDERMANN, 2007, p.9).

A obra de Perlongher e também a de Copi corresponde a este período, finais dos 70, 80 e começos dos 90, e é possível encontrar neles vários dos aspectos associados a pós-modernidade ou “crise da modernidade”. Mas o interessante é pensar quais são os efeitos que isso produz no campo específico da literatura argentina, muitas vezes diferentes ou até opostos aos assinalados efeitos a-críticos próprios da literatura pós-moderna segundo o ponto de vista de Jamenson.

Achamos que a relação dos textos de Copi e Perlongher com o kitsch e o camp, a aproximação com a cultura de massa, a temática gay e de minorias sexuais, a desmistificação do conceito de nação e pátria, e de identidade em geral, a adoção de outras línguas nos seus textos, vêm a trazer - diferentemente da leitura jamesoniana -, um “efeito crítico” que amplia a capacidade de questionamento ideológico da literatura contemporânea, atingindo alvos até então inexplorados da cultura argentina. Copi e Perlongher podem ser pensados então, a partir dos traços já assinalados, como as vozes insubmissas da literatura pós-moderna argentina, abrindo o campo do debate sobre a literatura contemporânea: seus limites, sua perigosa relação com a cultura de massa, seu humorismo irreverente, sua relação com o obsceno e suas temáticas politicamente incorretas.

Não é a intenção deste capítulo entrar na análise de como estes aspectos aparecem na obras destes autores, sendo isto um passo que realizaremos posteriormente. Por enquanto, tentaremos estabelecer as relações gerais entre neobarroco e pós-modernidade para num momento ulterior trabalhar esta hipótese geral – o neobarroco como estética pós-moderna latino-americana – nos textos dos autores escolhidos.

1.1 Situando o neobarroco

O neobarroco pode ser definido como uma re-emergência do barroco no cenário artístico dos anos 70-90 na América Latina. Seu criador, Severo Sarduy, define-o, precisamente, como uma reciclagem das anteriores emergências do barroco cuja marca seria uma certa revisão da “episteme da modernidade”. O barroco europeu e o colonial latino-americano forneceram imagens de um universo móvel e descentrado, mas ainda harmônico. O neobarroco, o barroco atual, pelo contrário:

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, p.1403)

A crítica aos fundamentos da *episteme* moderna coloca o neobarroco dentro da “condição pós-moderna”, situando-o dentro das perspectivas que emergem no “fim da modernidade”, na realidade pós-utópica do cenário contemporâneo. Mas, na visão de Sarduy, o termo pós-modernidade não aparece ainda. Seu texto mais famoso sobre a questão do neobarroco intitulado *El barroco y el neobarroco* data-se de 1972, momento no qual a discussão sobre o pós-moderno não tinha atingido o âmbito latino-americano nem europeu no qual ele encontrava-se, vinculado ao grupo Tel Quel. Tentaremos, então, especificar a que nos referimos quando afirmamos que o neobarroco se apresenta como uma estética da pós-modernidade ou, dito em outras palavras, do “ocaso da modernidade”. Por outro lado, e seguindo o pensamento do autor, é preciso levar em conta que se tratando do neobarroco sarduyano, enfrentamo-nos com a especificidade do que entendemos por modernidade e pós-modernidade na América Latina especificamente, em tanto periferia do Ocidente.

Como é sabido, a questão do barroco como estética própria do continente latino-americano é, desde as teorizações de Lezama e Carpentier, uma das argumentações mais fortes, para não esquecer o caráter particular que o “efeito barroco” vai ter na arte do nosso continente, aportando traços específicos do nosso contexto. Neste sentido, quando afirmamos que o neobarroco é uma estética pós-moderna estamos problematizando o que entendemos por pós-modernidade num continente no qual a própria idéia de modernidade já resulta problemática e contraditória. Daí que nossa hipótese, em concordância com a postura de

Irlemar Chiampi, pense os efeitos ideológicos do neobarroco de maneira discordante aos efeitos a-críticos da arte pós-moderna do capitalismo tardio definido por Jamenson.

A relação modernidade-pós-modernidade, atravessada pelo barroco, adquire na periferia latino-americana, particularidades que as tornam “dissonantes”. Na verdade, já o próprio projeto moderno teve, no nosso continente, dificuldade para lidar tanto com o conceito de história linear quanto com a ideologia do progresso. Por outro lado, se o barroco faz parte constituinte da nossa formação cultural é difícil pensar modernidade e pós-modernidade como um corte ou ruptura abrupta, embora elas expressem momentos que trazem problemas específicos, sendo necessário pensar melhor em emergências, re-emergências e reciclagens. Para Chiampi a modernidade:

*Recicla ideologicamente o barroco como um fator de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação: em termos especificamente latino-americanos, essa nova razão estética ocorre plenamente com o auge do boom dos anos 60, quando o novo romance recupera suas origens barrocas em sua linguagem narrativa. Já a **proposta pós-moderna** de reciclar o barroco é situada no bojo da nova ordem cultural que pôs em descrédito os Grandes Relatos (do Progresso, do Humanismo, da Ciência, da Arte, do Sujeito), tomando o neobarroco como um instrumento privilegiado de crítica (latino-americana) do projeto (eurocêntrico) do iluminismo (CHIAMPI, p. XVI)*

O neobarroco de Sarduy, munido do arsenal teórico pós-estruturalista, produz uma crítica da modernidade que o coloca em consonância com o debate pós-moderno, fundamentalmente, no que diz respeito à crítica das noções de Sujeito e de História (a temporalidade moderna linear e teleológica) que poderíamos resumir na visão humanista e metafísica da Modernidade. O que nos interessa é constatar que efeitos ideológicos produz essa crítica no cenário da literatura contemporânea latino-americana. A nosso ver, o neobarroco possui um conteúdo ideológico que mantendo a função crítica se afasta das visões apocalípticas de certas definições de pós-modernidade, embora compartilhe com ela a crítica aos fundamentos da Modernidade.

Daí que a leitura que tentamos fazer do neobarroco como condição pós-moderna da literatura latino-americana contradiga as visões nostálgicas de um crítico como Jamenson e proponha uma definição de pós-modernidade como possibilidade de re-pensar e questionar criticamente o discurso moderno, à maneira de Lyotard e de Vátimo, posturas que desenvolveremos mais para frente. Daí também, que façamos nossa a afirmação de Chiampi em relação aos efeitos ideológicos do neobarroco como estética da pós-modernidade:

Esse conteúdo ideológico, que provém de uma motivação cultural específica da América Latina, torna precária toda tentativa de reduzir o neobarroco a um manierismo “retrô” e reacionário que reflete a lógica do capitalismo tardio, conforme sugere Jamenson ao mencionar o modismo dos “neo” na arte pós-moderna. Tampouco cabe diluí-lo na “atmosfera geral”, no “ar do tempo”, como um “princípio abstrato dos fenômenos”. E menos ainda cabe tomá-lo como a salvação de uma modernidade crepuscular, depois da “morte das vanguardas”, mediante “a impureza generalizada” com que as culturas que relegaram o barroco ao ostracismo com o seu bom gosto classicista desejam renovar a experimentação e a invenção. (Chiampi, p.20)

Como já dissemos, o neobarroco “converge” na pós-modernidade na questão central de crítica aos fundamentos da modernidade, que se desdobra nas chamadas quebra do sujeito e da temporalidade. Mas, e ao mesmo tempo, o neobarroco, já no começo dos anos 70, traz a tona procedimentos textuais, preocupações temáticas e filosóficas, problemáticas lingüísticas, sociais e estéticas que serão abordadas posteriormente pelos críticos e filósofos da pós-modernidade, como ser: a questão do simulacro e da artificialidade (cujos procedimentos textuais seriam a proliferação, a metaforização obscura, a amplificação), a relação da arte com a cultura de massa (na valorização e apropriação que o neobarroco faz do Kitsch e do Camp), a estimação da superfície (e da superficialidade) em detrimento da profundidade e da essência, a fascinação com o ornamento e o detalhe, o uso da paródia num sentido positivo e suplementar (diferente do escarnekedor moderno), a redefinição do problema da identidade (tanto sexual quanto cultural e nacional) marcada por um olhar desconstrutor que mina as certezas e as classificações, a introdução dos problemas de gênero (trabalhada em muitos autores a partir da figura do travesti e do homossexual em geral), a postulação de uma arte “leve” e irrisória que se vangloria no banal e no mau gosto, a postulação de uma arte “menor” que se sabe destituída de “aura”, o abandono da visão utópica da arte como transformadora do social, produzindo pelo contrário, uma certa utopia estética que enfatiza o caráter artificial de todos os códigos.

Tentaremos abordar algumas destas questões que, a nosso ver, fazem convergir o neobarroco com a pós-modernidade. Para isso, começaremos retomando algumas das definições e teorizações mais importantes do que é o pós-moderno. O diálogo entre as diferentes teorias e autores visa estabelecer o nosso ponto de vista sobre a questão.

1.2 Primeiras aproximações do pós-moderno: desmistificando preconceitos

Tomamos como ponto de partida para a discussão sobre o que é a arte pós-moderna o texto “Mapeando o pós-moderno” de Andréas Huyssen porque, além de fornecer uma visão

de contexto da arte da década dos 60 até às pós-modernas dos 70 e 80, permite desmistificar vários dos enunciados a partir dos quais se embandeiraram as posições de defesa passiva ou de revulsiva condenação em relação ao que seria o pós-moderno entanto fenômeno artístico. Fundamentalmente, a visão crítica que o autor fornece da relação entre modernismo-vanguarda e pós-modernismo, apostando a um pensamento que abraça as contradições e as ambigüidades e nega-se a cair nas escolhas do tipo “isto ou aquilo”. O pós-modernismo adquire, assim, uma nova interpretação que assume os paradoxos da nossa contemporaneidade: nem ruptura total nem repetição alienada, nem arte da “negatividade” nem da passividade a-crítica, nem novidade absoluta nem reciclagem vazia ou pastiche nostálgico, nem arte elevada nem cultura de massa. Como tenta demonstrar o crítico é, justamente, a reavaliação destes pares dicotômicos, o que devemos enfrentar para abordar mais profundamente a questão do pós-moderno.

Segundo Andréas Huyssen, a arte pós-moderna, herdeira da neo-vanguarda dos anos 60, produz uma crítica tanto do modernismo quanto da vanguarda, afastando-se assim, de vários dos pressupostos delas. Mas, o interessante na argumentação deste autor é que, na verdade, o pós-moderno não é tanto uma crítica do modernismo em si, mas de uma visão oficializada do alto modernismo e da vanguarda histórica. E isto se deve a que a partir da Segunda Guerra Mundial, modernismo e vanguarda transformam-se em movimentos datados historicamente, na medida em que passam a se institucionalizar ou a ser cooptados pelo mercado, inaugurando o que para muitos autores (entre eles Calinescu) chamam de “morte da vanguarda”. Por outro lado, o que o autor tenta demonstrar é como vanguarda e modernismo, a pesar de seu potencial altamente crítico e de oposição, estavam ligados ao processo de modernização, seja na sua versão capitalista, seja no vanguardismo comunista. A arte pós-moderna supõe, deste ponto de vista, uma revisão dessa aliança, embora quase escondida, entre vanguarda e modernização.

Tentando fugir do pensamento dicotômico, o autor propõe definir o pós-moderno como uma condição histórica da nossa contemporaneidade (e não como simples estilo) que se relaciona, continua e descontinuamente, com o paradigma moderno. Isto é, a arte pós-moderna não é completamente uma ruptura, nem completamente uma continuidade em relação à arte moderna e de vanguarda, mas como o próprio termo estabelece, ela se manifesta um “fenômeno relacional” que mais do que “criar” novas técnicas, “recicla estratégias do

próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado”²² (Huysen, 1991, p.20).

Trata-se, então, de avaliar o potencial crítico da arte pós-moderna, de verificar o que esta arte está trazendo realmente de novo ou de repetição, sendo este um dos pontos fortes do debate que separou águas entre os críticos que abordaram o assunto; ora a festejavam como o advento de uma arte nova e totalmente diferente do modernismo-vanguarda, ou a declaravam apocalipticamente a evidencia do fim da arte e a demonstração da decadência da cultura contemporânea. Evadindo estes falsos antagonismos e tentando re-avaliar o pós-modernismo sem glorificá-lo nem condená-lo, o autor vai identificar duas linhas de resposta pós-moderna à exaustão do movimento modernista:

O que havia de novo nos anos 70 era, de um lado, a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação; e outro, um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do status quo foram redefinidas em termos não vanguardistas e não modernistas que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que as antigas teorias do modernismo. (Huysen, 1991, p. 31).

É esta linha “crítica” a que achamos se encontra presente no neobarroco. Em ambos (neobarroco e pós-modernismo na sua versão crítica) retoma-se o “ethos transgressor” (Huysen, 1991, p.39) da neovanguarda dos 60 que, por sua vez, retomava o espírito de resistência e contra-corrente das vanguardas históricas, misturado agora das formas da contracultura: art pop, psicodélia, acid rock, happenings, teatro alternativo e de rua. O que aparece de “novo” a partir dos anos 70 e 80 – e que achamos ser um traço que o neobarroco assume como versão pós-moderna – é, por um lado, “uma relação nova e criativa entre a grande arte e certas formas de cultura de massa” e, por outro, “a recente auto-afirmação de culturas minoritárias e sua emergência na consciência pública que tem minado a crença modernista de que a alta cultura e as culturas inferiores devem permanecer rigorosamente separadas” (Huysen, 1991, p.41). O neobarroco informa sua condição pós-moderna aí onde se afirma como estética da reciclagem, da mistura da arte elevada com a cultura de massa e o kitsch, com a estética Camp e, por tanto, com a cultura gay enquanto minoria sexual.

²² O mesmo argumento sustenta Libertella para falar da nova escritura latino-americana como uma literatura que resgata e reinsere num novo contexto procedimentos da vanguarda histórica –da tradição-, mas agora como “ruínas”. Daí que o autor defina esta nova literatura como uma “escritura de las cuevas, um cierto “adentro” donde, em gesto de picar, (...) um grupo de ¿cavernícolas? Aparece decantando la historia linear de Latinoamérica” (LIBERTELLA, 2008, p.34)

Mas, voltemos à questão da função crítica da arte pós-moderna. Para compreender o caráter crítico da arte dela é necessário, segundo o autor, reconsiderar os conceitos de tradição e inovação (o agora velho problema do “novo”) sob outro olhar, que desconstruindo polaridades antagônicas pense, pelo contrário, na coexistência de elementos (que para o modernismo e a vanguarda se apresentavam como excludentes) num “**campo de tensão** que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus kitsch” (Huysen, 1991, p.74).

Por outro lado, e negando-se a definir o pós-moderno como mera tendência estilística, o autor salienta que o pós-modernismo, mais do que uma etapa (o que implicaria a idéia de ruptura e de “novo”, categorias tipicamente modernas) é uma espécie de **crise** das “visões heróicas da modernidade e da arte como forças da mudança social” (Huysen, 1991, p. 75), levando consigo, portanto, as idéias de progresso e modernização, isto é, a visão teleológica da história e da arte que caracterizou o pensamento vanguardista e a arte moderna em geral. Este é o ponto chave no que pós-modernismo se separa de modernismo e vanguarda e não tanto a questão do surgimento de novas técnicas, já que, como veremos, trata-se, na realidade, de reciclagens que re-contextualizam estilemas modernistas e vanguardistas produzindo assim outros efeitos de sentido. Não são as técnicas em si a novidade, mas a nova **função** que elas vão portar no cenário contemporâneo. Metalinguagem, auto-referencia, paródia, experimentalismo, distancia irônica, só para nomear alguns, são procedimentos que modernismo e pós-modernismo compartilham, mas que cumprem funções diferentes em cada caso.

Neste cenário contemporâneo, não só estas dicotomias do tipo “isto vs aquilo” anteriormente mencionadas caem pelo chão, mas também alguns dos conceitos chave que permitiam definir a arte moderna como arte da resistência e do espírito crítico, sendo, tal vez, o mais importante o conceito de “negatividade” tal como foi definido por Adorno. Daí que seja tão difícil encontrar o sentido crítico da arte pós-moderna se a avaliamos com os padrões, valores e categorias de análise do alto modernismo. Para Huyssem é, justamente, a associação entre resistência e “negatividade adorniana” o que deve ser colocado em questão: “Ao mesmo tempo, a própria noção de resistência pode ser problemática em sua simples oposição à afirmação. A final há formas afirmativas de resistência e formas resistentes de afirmação” (Huysen, 1991, p.79).

Longe das visões do tipo “vale tudo” da pós-modernidade, o crítico identifica a emergência, no âmbito contemporâneo, de tendências que mantém vivo o espírito crítico e de

resistência, mas de uma maneira diferente a como estas noções eram percebidas no modernismo e na vanguarda. No caso do neobarroco, percebe-se também o abandono da categoria de “negatividade”, aproximando-se mais do que chamaremos de “**formas afirmativas de resistência**”. Na teoria sarduyana, isto é visível pela relação do autor com o pensamento pós-estruturalista, no qual, à maneira de Barthes, a “negatividade” é substituída pela noção de “jogo, alegria, *jouissance*, isto é, por uma forma crítica de afirmação” (Huysen, 1991, p.67). Como veremos mais adiante, é esta relação entre neobarroco e pós-estruturalismo um dos pontos de vinculação deles com o pensamento pós-moderno, o qual não significa dizer que pós-modernidade, neobarroco e pós-estruturalismo sejam a mesma coisa.

Finalmente, é interessante salientar que a maioria dos críticos que trabalham com pós-modernismo, além de assinalar aspectos como: o esgotamento de vários dos valores do alto modernismo e da vanguarda (fundamentalmente a questão do novo e de sua relação, portanto, com o projeto modernizador), a co-existência de elementos em tensão (principalmente a relação entre cultura alta e cultura de massas) constituindo um novo campo não dicotômico (isto é, que tenta abandonar esse tipo de pensamento excludente e cujo maior representante é Derrida), enfatizam o papel que a problemática da “**alteridade**” vai cumprir como uma crítica ao projeto moderno abrindo, assim, as portas da pós-modernidade. Com este termo se faz referência à emergência no campo sócio-político e cultural das “diferenças de subjetividade, gênero e sexualidade, raça e classe” (Huysen, 1991, p. 77).

A importância que as chamadas “minorias” vão adquirir a partir dos 70 é um traço dos tempos pós-modernos que implica uma crítica à noção de sujeito euro-logo-cêntrico. No caso do neobarroco, a questão do mundo gay e a figura emblemática do travesti se apresentam como parte destas tendências de crítica à noção moderna de sujeito e à questão da identidade introduzindo, assim, as problemáticas de gênero. Mas, como veremos, em muitos casos a “visibilidade” que adquire a problemática gay em autores latino-americanos se afasta do pensamento de reivindicação das minorias tal como foi desenvolvido nos EUA, produzindo uma crítica que atinge a noção mesma de “identidade” e aproximando-se, assim, da idéia de “morte do sujeito” própria da escola francesa. Contudo, o que queremos sublinhar é que seja na versão francesa de morte do sujeito, seja na norte-americana de reivindicação das minorias, a “problemática da alteridade” vem trazer uma crítica dos pressupostos da modernidade no que diz respeito à visão de unidade e universalidade do sujeito moderno enfatizando o caráter de “construto” deste sujeito.

1.3 A pós-modernidade para os filósofos

Sabe-se que o termo pós-moderno saiu do âmbito estrito dos Estados Unidos onde foi acunhado para Europa e daí para América Latina, fundamentalmente a través do pensamento de Lyotard e do famoso debate travado com Habermas. Foi o filósofo francês uma das vozes mais importantes de definição do que se entende por pós-modernidade não só no âmbito estético-cultural, mas também sócio-filosófico. Queremos por isso resumir brevemente seus argumentos mais importantes porque é essa linha a que retomamos quando dizemos que o neobarroco se apresenta como arte do “ocaso da modernidade”, isto é, como arte que informa sua condição pós-moderna.

Partimos do livro *O pós-moderno explicado às crianças* que re-elaborando as idéias já expostas em *A condição pós-moderna* assume abertamente o debate com Habermas. Foi o filósofo alemão quem respondeu mais enfaticamente à questão da pós-modernidade e cujo argumento fundamental pode se resumir na questão de “completar” e não abandonar o projeto moderno, contrariando assim a postura de Lyotard para quem: “o projeto moderno (da realização da universalidade) não foi abandonado e esquecido, mas destruído e “liquidado”. Há diversas formas de destruição, diversos nomes que a simbolizam. “Auschwitz” pode ser considerado como um nome paradigmático para o “inacabamento” trágico da modernidade.” (Lyotard, 1987, p.32)

É importante distinguir o uso do conceito de “liquidação” e “inacabamento” enquanto destruição já que elas se afastam da idéia moderna de ruptura. A pós-modernidade não é o advento de uma “nova” idade, nem uma “ruptura”, com o que este termo implica de ultrapassamento, progresso e superação do anterior, noções todas próprias da lógica moderna. Esta idéia de liquidação livra-nos do paradoxo que implica pensar o pós-moderno como mais uma novidade, mais uma ruptura dentro da modernidade. Como coloca a filósofa argentina, Esther Díaz:

El término “moderno” es dilemático porque, si lo novedoso es moderno, oponerse a la modernidad (como se pretende en la posmodernidad) ¿no es moderno? Se puede responder que la posmodernidad no es moderna en tanto no sólo pretende novedades sino también rescatar fragmentos del pasado y, fundamentalmente, ahondar en la crítica a la modernidad, si bien tal crítica se encuentra en las entrañas mismas de la modernidad (p.12)

A pós-modernidade viria assim a dar conta de um **esgotamento** do pensamento moderno que poderíamos datar aproximadamente a meados do século XX, com a experiência

dos totalitarismos (nazismo, fascismo, stalinismo) e da Segunda Guerra Mundial. O que esses acontecimentos (resumidos em Lyotard sob o nome do “Terror” e da atrocidade que significou Auschwitz) vêm a significar é a quebra do projeto moderno, na medida em que baseados nos ideais que a modernidade envolve, eles acabaram resultando em crimes contra a própria humanidade.

Para entender o pós- da pós-modernidade e a crítica que ele implica é preciso lembrar o que entende-se por projeto moderno e os valores que ele embandeirou. A Modernidade é um movimento histórico-cultural que surge no Ocidente a partir do século XVI e continua até o século XX. Sua filosofia foi o pensamento das Luzes, o Iluminismo, que colocando no centro a Razão crítica postula-se como um pensamento cujo alvo é a “emancipação da humanidade”. O projeto moderno supõe que entanto a Razão (universalmente válida) governa as ações humanas, a humanidade encaminha-se para sua perfeição. Desta idéia geral desmembram-se todas as outras que a caracterizam: a ideologia do progresso, a idéia universal e única de Sujeito, a concepção linear teleológica e unificada de História, a ênfase no futuro como tempo utópico no qual a humanidade, em seu progresso infinito, alcançaria sua perfeição, dando assim a coerência e unidade de um processo cujo alvo seria um mundo regido pelos ideais da justiça e de razão.

Mas, para Lyotard este projeto demonstrou ser falho na medida que em nome desses ideais, e com a ajuda do desenvolvimento da razão - e de suas irmãs gêmeas a ciência e a tecnologia - a “humanidade” assistiu a seu próprio assassinato: “é o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa soberania, já não regicídio, mas populicídio (distinto dos etnocídios)” (Lyotard, 1987, p.33). O argumento enfatiza que não foi o “abandono” da Razão o que levou ao Terror, mas justamente o próprio desenvolvimento dela, a vitória da “tecnociência” como instrumento de domínio sobre os sujeitos, que, ao contrario de atingir os ideais emancipatórios que o projeto moderno prometia, resultou em seu oposto: um mundo regido pela injustiça, a falta de igualdade, de educação, de liberdade. A constatação deste “fracasso” é o que produz a **deslegitimação** das “metanarrativas” que baseavam suas teorias no termos de: universalidade, verdade, progresso, emancipação, unidade, continuidade, determinismo, futuro utópico.

Contudo, esta nova etapa de deslegitimação das grandes narrativas pode abrir outras maneiras de gerar consenso que se afastam do “ideal de domínio” (Lyotard, 1987, p.34). Isto significa abandonar – no sentido de revisar criticamente e não de se abandonar a um irracionalismo alienante – as duas grandes idéias da Modernidade: a de um fim unitário, linear, emancipatório da **História** baseado na ideologia do progresso e a de um **Sujeito**

universal que representa à humanidade como um todo e cuja capacidade racional conduziria à perfeição.

Rejeitando a concepção da Razão como fundamento – transcendental e metafísico – com seu valor de emancipação, a pós-modernidade se apresenta, pelo contrário, como um pensamento fraco, que não encontra certezas, verdades nem ideais nos que se “fundar”. Enquanto crítica dos conceitos universais, a pós-modernidade aparece como um pensamento espalhado em “**pequenas narrativas**” que em vez de produzir legitimação (no sentido moderno) só podem produzir **consensos locais e parciais**.

Mas, opondo-se às visões apocalípticas ou nostálgicas do cenário pós-moderno, Lyotard propõe assumir nossa condição contemporânea como uma **chance** de crítica e de resistência que, claro está, rechaça o pensamento metafísico e transcendental no que se baseou a Modernidade. Nas palavras dele: “**fazer o luto** da unanimidade e encontrar outro modo de pensar e de agir, ou de se mergulhar na melancolia incurável deste “objecto” perdido (ou deste sujeito impossível): a humanidade livre” (Lyotard, 1987, p.40). Este trabalho de luto (no sentido freudiano) relaciona-se com outros dois conceitos que achamos chave na teoria de Lyotard para pensar a pós-modernidade: **perlaboração** e **anamnese**. A pós-modernidade é apresentada deste ponto de vista como uma perlaboração da modernidade e, em este sentido, envolve a idéia de trabalho, de re-laboração psicanalítico dos “traumas” que a modernidade carregou. Contra o silêncio e a interdição, o trabalho de luto supõe a possibilidade de dar uma resposta que enfrenta esse “declínio do projeto moderno” enfrentando-o nas suas possibilidades e não melancolicamente.

Não se trataria então de uma “superação” do moderno, nem menos ainda de uma volta a uma suposta pré-modernidade, mas, pelo contrário, de um “processo em “ana” , um processo de análise, de anamnese, de anagoria, e de anamorfose, que elabora um esquecimento inicial” (Lyotard, 1987, p.98). Re-elaboração- trabalho de trazer de novo para a memória aquilo da ordem do reprimido, do recalcado pela modernidade-; a pós-modernidade pode significar, contra as propostas apocalípticas, uma possibilidade de resistir, que de maneira alguma se apresenta como um esquecimento irracional da razão crítica, mas que restringindo seus universais, pensa a resistência a partir das “**micrologias**”. Enfrentando a “queda da metafísica”, mas também o “pragmatismo positivista” traça uma linha de resistência no “micro”, longe da “frente” totalizante do moderno.

O outro conceito que queremos resgatar do pensamento de Lyotard é a questão do **acontecimento**. Este conceito, que vemos também ser trabalhado no pós-estruturalismo e na teoria de Vátimo que retoma o pensamento de Heidegger, pode ser pensado como um tipo de

insurgência com respeito ao afã “totalizante” do pensamento moderno. O acontecimento renuncia a dar conta da totalidade e mais ainda renuncia a controlá-la apostando, pelo contrário, à inquietação e a falta como maneiras de “salvar o instante contra a adaptação e o conotado” (p.110). Esse “respeito pelo acontecimento”, por essa maneira “singular, intraduzível”(p. 111) de decifrar o que acontece, é o que permite assumir uma linha de resistência nas condições atuais em que as ciências, as técnicas e os meios de comunicação nos colocaram.

A crítica do projeto moderno que levanta Lyotard, se for trasladado para o âmbito da América Latina, carrega mais alguns problemas, sobretudo, em relação à impossibilidade que este modelo eurocêntrico teve para incluir “o outro”. O projeto modernizador euro-logocêntrico, olhado da periferia de Ocidente, retifica, assim, mais um olhar pessimista sobre a História, entendida como totalidade linear de um sujeito universal e cujo ideal é atingir a emancipação da humanidade. A “imposição” desse modelo na América Latina resultou num processo dissonante e contraditório do qual é impossível não reconhecer suas falhas. O barroco (e sua re-emergência o neobarroco) vem, desta maneira, realizar a crítica latino-americana da modernidade do lugar específico do “outro”. O próprio Sarduy salienta na sua teoria epistemológica como o barroco se apresenta como uma revisão da modernidade e o neobarroco como “irrisão” do capitalismo contemporâneo, isto é, como o barroco e suas re-emergências foram e são modos de impugnação do modelo logocêntrico que sustentou o capitalismo moderno:

Barroco que en su acción bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado e caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y 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)

Com respeito ao neobarroco especificamente, o autor sublinha a questão do “gasto” como forma de se opor à lógica do capitalismo. Na verdade, esta questão relaciona-se a vários conceitos que o neobarroco trabalha e valoriza: uma língua excessiva que se compraz na sua proliferação carente de sentido, a superabundância das imagens deslocadas de uma referencia última, isto é, a questão do simulacro e, em fim, a questão da falta de fins (pragmáticos), o impulso “hipertélico” (que o autor também encontra na natureza!!! e, fundamentalmente, na figura do travesti) como formas de crítica irrisória – agregamos: como forma de **resistência afirmativa** – da lógica do capitalismo tardio: “*Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje en*

función del placer (es hoy) un atentado al buen sentido (...) en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (SARDUY, 1999, p.1250).

O poder crítico do neobarroco, em tanto estética da pós-modernidade, se faz evidente não só na crítica que levanta – à maneira de Lyotard – dos fundamentos da Modernidade e no poder de desconstrução das suas categorias – sujeito, tempo, história, verdade, ideais transcendentais – mas também na maneira “fraca”, “irrisória” e humorística com que dá conta dessa crise. Entanto forma de impugnação do presente, o neobarroco, aposta à superfície, aos gestos mínimos, a irrisão e a auto-paródia, a uma arte leve e um pensamento fraco, longe das frentes totalizantes - da negatividade crítica – das vanguardas e do modernismo em geral. Operando com categoria fracas, com uma estética do “menor”, que assume a carência última de todo fundamento, o neobarroco postula sua crítica do logos moderno, como postura de resistência e destronamento dos discursos dominantes:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto 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 ya que no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Sarduy, 1999,1245)

Nesta linha de pensamento, queremos resgatar o pensamento de outro filósofo que achamos pertinente para a discussão: Gianni Vattimo. Para o autor, a pós-modernidade caracteriza-se, precisamente, por ser um “pensamento fraco” em oposição ao “pensamento forte” da Modernidade. A partir do pensamento de Nietzsche e Heidegger, Vattimo empreende a desconstrução do pensamento metafísico e de seu impulso à fundamentação e argumenta que é, justamente, nessa “morte da metafísica” que se encontra o basamento filosófico da pós-modernidade. Tomando positivamente a crítica que implicou tanto o niilismo niszhtcheano quanto o anti-humanismo heideggeriano, Vattimo propõe uma crítica ao “pensamento do fundamento”, e desta maneira, uma “saída” do pensamento moderno, que contrariamente as posturas apocalípticas e nostálgicas, encontra na pós-modernidade a possibilidade de crítica sem que isto signifique “superação”, o que implicaria numa nova “fundação”.

Trata-se, pelo contrário, de sair da lógica moderna do fundamento metafísico, da história linear e teleológica e do conceito de ruptura como superação. Entanto “despedida da modernidade”, o pós-moderno deve-se pensar “não apenas como novidade com relação ao

moderno, mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência de “fim de história”, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história” (Vátimo, 2002, p. 9). A idéia de “fim da história” – ao que podemos agregar uma série de mortes e fins, do sujeito, da metafísica, do humanismo, da arte – não significa que a história (e com ela a arte) acabou – como proclamam certas versões apocalípticas e a-críticas da pós-modernidade -, mas que um **conceito** de história (de arte, de verdade, de sujeito) se quebrou e entrou em crise: “Dissolução, decerto, significa, antes de tudo, ruptura de unidade, e não fim puro e simples da história” (Vattimo, 2002, p. 16). **Dissolução** e **ultrapassamento** como categorias completamente diferentes da noção de superação, sendo “reconhecimento de vínculo, convalescença de uma doença, assunção de responsabilidade” (Vátimo, 2002, p.28).

As condições de existência das sociedades contemporâneas do capitalismo tardio, com sua estetização e mercadorização totalizada, mas também as correntes de pensamento como as de Heidegger e Lacan, não significam somente o advento de uma era deshumanizada, mas podem também se abrir “como provocações e apelos que apontam no sentido de uma nova experiência humana” (p. 12). Na morte do pensamento metafísico, forte e do fundamento, Vátimo vislumbra uma possibilidade, “uma chance”. Partindo da idéia de niilismo como condição da qual não podemos fugir e do conceito de “ser” como “**acontecimento**” (isto é, no sentido heideggeriano de ser na história e não como essência universal e estável), Vátimo revisa em termos “**des-fundantes**” vários dos aspectos da pós-modernidade, encontrando no que eles tem de “fraco”, o advento de um pensamento novo que se subtrai da lógica moderna. Daí a revisão do papel da mídia nas sociedades contemporâneas que se afasta da crítica frankfurtiana, a valorização da arte “des-auratizada” que o autor associa ao conceito de “ornamento-monumento”, a recuperação do conceito benjaminiano de “percepção distraída”, a questão da “verdade discreta”.

Sempre partindo da crítica que o pensamento de Nietzsche e Heidegger realizam da ontologia ocidental, e em consonância com outros pensadores pós-modernos, renuncia as valores de verdade, essência, universalidade, unidade, totalidade, perfeitabilidade, superação e progresso para definir a História, a Arte, o Sujeito. Pelo contrário, trata-se de um pensamento “fraco” que aposta ao valor da multiplicidade e da descontinuidade, do fragmentário, do acaso e da incerteza. Aceitando positivamente, como uma “chance”, a **morte da metafísica** (e, portanto, dos valores e categorias a ela associada), o autor assinala alguns aspectos da arte pós-moderna que nos interessa retomar.

No âmbito estético, assistimos também ao declínio dos valores transcendentais, no que chamaremos “**morte da arte**”. Mas, como explica Váttimo, esta morte da arte possui pelo menos dois sentidos: um **sentido forte e utópico**, no que o fim da arte entende-se como o fim dela enquanto fenômeno separado do resto da experiência e cujo alvo era reintegrá-la no social (este é o sentido que postulou a vanguarda); e um **sentido fraco e real**, que seria a estetização da experiência produzida pelos mass-media, na que a arte se “reintegra” (perversamente?) no social, mas sob o domínio da mídia. Contra esta generalização da esteticidade no seu sentido baixo, kitsch e gastronômico refugiou-se a “arte autêntica”, a partir de uma estética da negação no sentido adorniano. Teríamos então três formas de assumir a morte da arte: a utopia da reintegração que encarnaram as vanguardas, a estetização da cultura de massas, e o suicídio e o silêncio no que desemboca a arte autêntica (que Adorno identifica em autores como Beckett).

O problema que levanta Váttimo, e que fazemos nosso, é o de esgotamento e redução desses sentidos de “morte da arte” para dar conta da arte contemporânea, convidando-nos para que o “pensamento também se abra para acolher o sentido não puramente negativo e dejetivo que a experiência da esteticidade assumiu na época da reproduzibilidade e da cultura massificada” (Váttimo, 2002, p.55). O que aparece questionável também, segundo este ponto de vista, é a avaliação da arte pós-moderna com os critérios da modernidade, fundamentalmente, o conceito de “negatividade” adorniano.

Como já assinalamos, as obras contemporâneas possuem, pelo menos, duas grandes diferenças em relação à vanguarda histórica e a “arte autêntica”: o abandono da ambição metafísico-utópica-revolucionária de reintegração da arte no seio do social (ambição que seria absurda depois da cooptação que o mercado fez dela e que deu em se chamar “morte da vanguarda”, além do descrédito que sofreram todos os discursos utópicos) e a adoção de uma estética, que poderíamos denominar “afirmativa”, que se serve de materiais reciclados provenientes da cultura de massa e que, portanto, se afasta da estética negativa, da incomunicabilidade e o silêncio, na que recai a “arte autêntica” como resposta crítica a estetização kitsch da experiência operada pela cultura de massa. Diante deste novo cenário e preciso re-ver os “critérios de avaliação” com que analisamos a arte contemporânea. Segundo Váttimo, o que mais importa deles seria:

a capacidade da obra de pôr em discussão seu estatuto, seja de forma direta (...) seja de modo indireto, por exemplo: como ironização dos gêneros literários, como re-escrita, como poética da citação (...) Em todos esses fenômenos, presentes a diferentes títulos na experiência artística contemporânea, não se trata apenas da auto-referencia que, em muitas estéticas, parece constitutiva da arte, mas sim a

*meu ver, de fatos especificamente ligados à morte da arte no sentido de uma explosão do estético que também se realiza nessas formas de **auto-ironização** da própria operação artística (VÁTTIMO, p. 43)*

Pensando agora o neobarroco à luz dos argumentos de Vátimo, podemos concluir algumas questões. Em primeiro lugar, a consonância e convergência do que o filósofo descreve como “pensamento fraco” da crítica epistemológica que levanta o neobarroco em relação aos fundamentos da modernidade. Em segundo lugar, a avaliação positiva dessa “morte da metafísica” (que carrega também a morte da arte, do sujeito e da história) como uma “chance” para revisar a cultura ocidental sob um outro olhar que resguarda a função crítica, sendo que o neobarroco propõe também a desconstrução das categorias totalizantes da modernidade sem por isso abandonar a intencionalidade crítica e resistente. Por último, a diferença que Vátimo estabelece entre a arte pós-moderna com respeito à arte de vanguarda e à arte autêntica.

1.4 A autoironização: paródia, pastiche e suplemento. Para um diálogo inconcluso com a tradição

No caso específico da literatura latino-americana, as características apontadas por Vátimo para as vanguardas, o caráter utópico-reintegrador-revolucionário, não só constitui a marca delas, mas está associado ao problema das identidades nacionais, sendo este um traço próprio dos movimentos do nosso continente e que se diferencia do cosmopolitismo europeu. Neste sentido, as vanguardas representam no nosso continente um pensamento da “fundação” na medida em que elas são consideradas o momento de “emancipação” da nossa literatura e assunção de uma identidade cultural própria. O neobarroco, como detalharemos posteriormente, não só se afasta do ideal re-integrador das vanguardas (reintegrar arte e vida), como coloca em cena a questão de uma crítica à noção de identidade (tanto cultural quanto sexual) desconstruindo, assim, muitos dos mitos criados pela vanguarda.

Por outro lado, a literatura dos 50 e 60 (a literatura do *boom*) assumiu, no nosso continente, a força do que temos chamado de “arte autêntica” investindo numa estética altamente experimental, crítica e inovadora e que pode ainda ser avaliada como uma estética da negatividade. O neobarroco, como estética da contemporaneidade que abarca dos 70 aos 90, apresenta características que o diferenciam tanto do romance experimental do *boom* quanto da linha testemunhal-revolucionária que também se inaugura nessas décadas,

fundamentalmente, na questão do que Váttimo chama de “auto – ironia” (diferente de auto-referencia) e que Sarduy define como **paródia**.

A extrema artificialização do neobarroco – sendo a paródia um dos seus mecanismos – tem como alvo não a **auto-referencia** (procedimento que se relaciona com a idéia de obra de arte autônoma e fechada em si mesma própria da modernidade), mas com a **auto-ironia** que sublinha, em última instância, o caráter artificial de todo código. Para Sarduy, a paródia é uma forma literária superior, diferentemente das acepções pejorativas do gênero nas quais se destaca o caráter escarnecedor e ridiculizador. Seguindo a linha teórica de Bakhtin, e as noções de carnavalesação e intertextualidade, Sarduy afirma que: “*sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor*” (SARDUY, 1999, p. 1394).

Como vemos, a noção de paródia de Sarduy se assemelha da de “homenagem” que estabelece Linda Hutcheon e também da de “pastiche” como “suplemento” que postula Silviano Santiago. O interessante de todas estas definições de paródia-pastiche é que nelas a **função** muda completamente com respeito ao uso que modernismo e vanguarda fizeram dela. Neles, o procedimento paródico era usado como maneira de ridicularizar e escarnecer uma estética anterior, isto é, ligava-se com o problema do rechaço do passado e da tradição.

Na versão pós-moderna-neobarroca a paródia “incrementa” sentido, é um “**suplemento**” que modifica o sentido do texto anterior, ao qual se “monta” barrocamente, sem intenções de destruí-lo, mas de encontrar-lhe novos sentidos. Trata-se de uma prática “tautológica” que se diferencia da simples referencia a um texto anterior, isto é, dos típicos procedimentos (já gastos) de *mise en abîme*, já que o que paródia é, na verdade, o “código formal” que sustenta a escritura anterior e lhe confere autoridade, sublinhando desse modo seu caráter de letra morta, lugar comum, convenção.

La forma de tautología representada por los gramas sintagmáticos es menos evidente. Aquí los “indicadores”, presentes en el encadenamiento de las secuencias o en las articulaciones interiores de éstas, en las unidades mayores y masivas del discurso, no hacen referencia a ninguna otra obra, ni por supuesto – tautología ingénua – a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su autoridad (SARDUY, p. 1400)

Dáí que a relação com a tradição não seja como no caso das vanguardas de rechaço e ridicularização, mas de homenagem e re-contextualização. A relação com a tradição e o passado difere nos dois usos da paródia; para o neobarroco os códigos da tradição tornam-se

“*modelos que la paródia al criticar recupera*” (SARDUY, P. 1401). Ao mesmo tempo, quando a paródia trabalha desta maneira, como suplemento, ela desvenda o caráter artificial do código que paródia desnaturalizando-o. Sua função, diferente da paródia vanguardista, assume a crítica pós-moderna que declara o caráter artificial – o engano, a convenção - de todos os discursos e códigos. Diz Chiampi:

Visto assim o neobarroco, escapa ao cânone estético da modernidade (...) especialmente quando explica como a artificialização e a paródia “expõem” os códigos do moderno, para esvazia-los e revelá-los como artefatos que aspiram a produzir o Sentido (CHIAMPI, p.29)

1.5 Alguns aportes da abordagem pós-moderna

A questão do uso **suplementar** da paródia é um dos traços próprios e mais importantes na hora de pensar as especificidades da literatura pós-moderna. Queremos simplesmente agregar que é a partir desta sustentação teórica que pretendemos abordar problemáticas - que achamos pós-modernas - nas obras de Copi e Perlongher, a saber:

a obra de ambos os dois possui traços que caracterizam a literatura pós-ditatorial (pós-moderna) e que a diferenciam tanto da vanguarda quanto da arte engajada.

Arriscamos algumas hipóteses: seguindo certos tópicos assinalados por Silvano Santiago para a literatura pós-moderna brasileira – e que trazemos para pensar a obra de Copi e Perlongher - tratar-se-ia de uma literatura afirmativa e “feliz” que adota o caráter nietzscheano de alegria dionisíaca. O traço humorístico, irreverente, da obra de Copi e de Perlongher tem a ver com este aspecto de “desbunde” – **de resistência afirmativa** - da pós-modernidade no contexto pós-ditatorial de nossos países, relacionando-se assim, com tendências da **contracultura**. Nas palavras de Silvano Santiago ao falar de seu livro *Em liberdade* e da geração contemporânea a ele associada ao desbunde e à contracultura:

Lia Nietzsche e estava muito empolgado com sua teoria sobre a dupla afirmação da vida o desejo violento de afirmar os sentimentos vitais. E Nietzsche, no livro A genealogia da moral e posteriormente em O Anticristo, faz uma crítica radical ao cristianismo, em particular naquilo que ele traz e a que chamamos de “a moral do ressentimento”, ou seja, a autoafirmação pela negação, pela morte. (...) Era muito importante esse sim à vida e não ao martírio, à dor, ao sofrimento e à morte. Trata-se da afirmação através do prazer e da alegria, e é sobretudo esse sentimento de alegria que seria uma resposta aos regimes autoritários, à violência da repressão (SANTIAGO, 1991, p.4)

Por outro lado, a **temática gay** que os autores trazem, relaciona-se com o que Santiago assinala como uma mudança na temática. Para a literatura pós-moderna, a problemática maior é a crítica a qualquer forma de autoritarismo e a questão do poder, que será abordado, agora, a partir de uma preocupação com as “micro-estruturas de repressão” e não como o problema das “grandes causas”, colocando em segundo plano a dramatização dos grandes temas universais e utópicos. Neste mesmo sentido, pensamos que a presença forte da corporalidade, do sensual e do sexual – através da abordagem da temática gay – na obra de Copi e de Perlongher, relaciona-se com o que também aponta Santiago como próprio da literatura pós-moderna: uma “ética do corpo” que se inscreve dentro dum “espírito dionisíaco” próprio desta “poética do agora”:

A ética do corpo é derivada da leitura de Nietzsche. Seria o espírito dionisíaco, ou seja, a afirmação da vida, sem restrições. Nesse sentido na medida em que se sai do lugar onde habita a moral do ressentimento e da dor e passa-se ao lugar da alegria e do prazer, acaba-se por descobrir o corpo, sua força e fraqueza. (...) Usando-se a dicotomia clássica de Freud, trata-se de sair do princípio da realidade e entrar no princípio do prazer (SANTIAGO, 1991, p.6)

Também pensamos no papel que o artista e intelectual tem neste cenário “pós-utópico”. Tanto Perlongher quanto Copi mantendo um “ethos transgressor” se afastam da figura do intelectual revolucionário próprio das décadas dos 60 e 70. Com as mudanças que a ditadura carregou e o começo da democracia trouxe, achamos que o papel da artista diante da sociedade também mudou, fundamentalmente, em relação a um tipo de olhar marcado pela ironia e a falta de credulidade nas grandes causas, inclusive como consequência, da auto-crítica que a própria esquerda vai realizar. Assim, propomos pensar sob o conceito de ironia, uma mudança que carregaria a literatura pós-moderna em relação ao papel do artista: de uma **ética revolucionária-utópica** passa-se a uma **ética cínica**²³, no sentido em que fala Sloterdijk. É interessante aqui diferenciar Copi de Perlongher, já que neste aspecto eles são bastante diferentes, sendo que o último assume um papel mais de intelectual e de ativista

²³ Segundo Sloterdijk: “O cínico moderno é um caráter a-social integrado, cuja falta de ilusões firmemente estabelecida corresponde à de qualquer *hippie* [pessoa que rejeita a ordem estabelecida]. Ele não vê seu próprio olhar lúcido e diabólico como um defeito pessoal ou como um desvio amoral que deva ser justificado de modo particular. Instintivamente, ele jamais enxerga seu modo de vida como algo perverso, mas como parte de uma visão coletiva, realista, das coisas. ... Parece até haver algo saudável nessa atitude, como em geral há no desejo de auto-preservação. Esta é a postura de pessoas que constatam terem acabado tempos da inocência.” (The modern cynic is an integrated asocial character whose deep-seated lack of illusions is a match for that of any hippy. He does not regard his own clear, evil gaze as a personal defect or as an amoral quirk to be privately justified. Instinctively, he no longer understands his way of life as something evil, but as part of a collective, realistic view of things. ... There even seems to be something healthy in this attitude, as there is generally in the will to self-preservation. This is the stance of people who realize that the times of naïveté are gone). (Sloterdijk, 1984, p. 192)

político (como membro de vários movimentos de liberação homossexual). A figura do cínico é completamente viável para pensar a Copi; no caso de Perlongher falaríamos, como o crítico argentino Adrián Cangi, de um “insumiso” cuja ética e prática se diferencia da do revolucionário-utópico, na medida em que exerce a resistência a partir do **micro**: “*El insumiso es un anarquista en estado puro (...) El arte que practica es la discordia, se trata de un contaminante en movimiento, creador de espacios en la escena social*” (p. 8)

Esta mudança no papel do intelectual e do artista em relação tanto ao artista da vanguarda quanto ao da literatura engajada dos anos 60 e 70, tem a ver, ou é consequência, do que muitos críticos chamam de **desencanto do moderno** e que, entre outras coisas, significou o fim do que Florencia Garramuño chama de “*la hegemonía cultural de izquierda*”. Na argentina- mas também no Brasil – este fim da hegemonia cultural de esquerda se inscreve dentro dum processo geral de transformação cultural que, claro está, muito deve à violência, ao autoritarismo e a repressão das mudanças sociais que se dão na década de 70 e que culminam na ditadura. É claro que essas transformações iam mudar também as representações e auto-representações da figura do escritor e do intelectual. Daí que entre Rodolfo Walsh e Perlongher ou Copi tenhamos um espaço simbólico no que diz respeito às representações do escritor tão diversas. É que em Copi e Perlongher pensar a alianza entre literatura e política à maneira com que o pensava a esquerda é já impossível.

Escritores como Copi e Perlongher encarnam estas novas figuras de escritor associadas à contracultura, o que a crítica María Alejandra Minelli tem chamado de escritores *condenaditos* cuja auto-representação encontra-se sempre configurada a partir de diferentes campos culturais (não já somente o mundo das letras) e que pertencem ao âmbito da contracultura e do *under*, como ser: o mundo do rock, da noite e das drogas, das revistas culturais não acadêmicas, do teatro de rua e *under*, próprio do ambiente cultural da pós-ditadura nos anos 80. Copi e Perlongher podem ser pensados dentro desse paradigma que procura a relação entre política e arte de uma maneira muito diferente da cultura de esquerda, fundamentalmente, pela atitude de **resistência afirmativa** da que já falamos. Em relação com isto Garramuño expressa que:

A través de diferentes estrategias y dispositivos, (...) algunos textos paradigmáticos de esos años organizan un mapa de diferentes formas em que la desconfianza y la desilusión en esos presupuestos modernos no derivan en el silencio o la apatía – o en el “abandono del arte” en términos absolutos -, sino en distintos tipos de búsquedas por una cultura alternativa cuya función crítica pasara por otras formas de la resistencia. Además del paso a la actividad política de muchos artistas e intelectuales, la revalorización del cuerpo y la sexualidad, de lo cotidiano y de la experiencia señala en otros de ellos una voluntad por politizar otros espacios,

reformulando con esas exhibiciones las formas de hacer política y transformando a su vez la relación entre cultura y política (GARRAMUÑO, 2009. P.65)

Por último, pensar a obra de Copi e Perlongher da abordagem pós-moderna levou-nos a ter em conta tanto o pensamento pós-estruturalista como as teorias de gênero e os estudos culturais e pós-coloniais. Com isto referimo-nos a que os textos dos autores precisam para sua análise conceitos que provém destas teorias, fundamentalmente, porque elas fornecem um aparelho teórico-metodológico que desconstrói categorias que também serão desconstruídas na obra dos autores escolhidos: a questão da **IDENTIDADE** (o que supõe a questão do Sujeito), tanto **sexual** quanto **nacional**, a questão da extraterritorialidade de ambos os autores, exilados e bilíngües, a contaminação entre línguas e culturas. Em relação a questão da “identidade sexual” e da problemática gay que aparece como eixo das poéticas de ambos os autores pensamos trabalhar com teorias de gênero, a teoria *queer* de Judith Butler, e analisar como estes autores deconstruem não só as categorias de sexo e gênero, mas também se afastam criticamente das posturas das minorias sexuais adiantando-se e contestando a muitos dos debates que apenas nos anos 90 vão trazer os estudos culturais e outras teorias pós-coloniais.

O outro aspecto que queremos trabalhar em relação a questão da identidade é a que se refere a “identidade nacional”, à idéia de Nação, língua nacional, história e literatura nacional e, por tanto, ao pertencimento e revisão da tradição. O fato de ambos os autores serem exilados e trabalharem com outras línguas produz, a nosso ver, uma reformulação da tradição e do cânone específico da literatura argentina. Neste sentido, o questionamento da identidade nacional não é somente uma temática da obra dos autores; é antes que mais nada um certo posicionamento que se expressa tanto nos procedimentos textuais com os quais trabalham quanto e, fundamentalmente, com a adoção de uma outra língua.

2. LITERATURA E CULTURA DE MASSA NA PÓS-MODERNIDADE: RELAÇÕES, APROPRIAÇÕES E SINTOMAS

Tentamos agora pensar as relações entre literatura (arte culta) e cultura de massa fundamentalmente na literatura contemporânea, isto é, nas manifestações artísticas que surgem a partir da segunda metade do século XX. Isto coloca-nos diante de um tema não menos problemático: a pós-modernidade. Tentaremos estabelecer brevemente o que entendemos por este termo retomando o já trabalhado no capítulo anterior e problematizando agora alguns aspectos ainda não falados, fundamentalmente, a pertinência como categoria descritiva das condições histórico-económico-culturais da América Latina enquanto continente periférico.

Interessa-nos esta questão já que o neobarroco é considerado por alguns críticos como uma crítica epistemológica e estética dos fundamentos da modernidade (esta é a postura de seu maior representante e teórico Severo Sarduy e também da crítica Irlemar Chiampi), e, por outros, como um equivalente, em vários aspectos, do pós-modernismo (esta é a postura do crítico italiano Omar Calabrezze).

Além da questão do neobarroco e sua possível relação com a pós-modernidade, nossa pesquisa visa estudar as relações da arte contemporânea com o Kitsch e o Camp, estilos claramente associados aos efeitos produzidos pela cultura de massa. Deste modo, achamos pertinente fazer um percurso pelas teorias da cultura de massas mais significativas que nos permitam aprofundar este “uso” do Kitsch e do Camp nos escritores sobre os quais pretendemos trabalhar: Copi e Néstor Perlongher. Ambos os autores são argentinos, exilados na época da ditadura e bilíngües em sua produção. Pertencem à geração que começa a produzir durante a ditadura e que alguns críticos denominam de *pós-vanguardista*. Em ambos percebemos um diálogo com gêneros, estilos, procedimentos e técnicas que pertencem à cultura de massas; daí a necessidade de pensar esta relação.

O nosso objetivo neste capítulo é marcar alguns caminhos para pensar a questão da penetração (mútua?) entre literatura e cultura de massas na contemporaneidade, trazendo assim o problema para as diferenças entre modernidade e pós-modernidade no que diz respeito, justamente, desta relação. Pareceria ser este aspecto – a relação com a cultura de massa – o mais significativo na hora de pensar as diferenças da arte na contemporaneidade em relação com a arte moderna, caracterizada pelo seu caráter crítico e de recusa de todo o que viesse do mercado. Mas este é um problema também a ser levantado.

Partiremos, então, de um percurso por teorias estudadas que nos permita, em primeiro lugar, definir o que entendemos por cultura de massa, para depois pensar como ela se relaciona com a arte na pós-modernidade, tentando estabelecer e problematizar também este termo.

2.1 Situando o problema: nem um, nem o outro

Como já assinalou Humberto Eco no livro **Apocalípticos e Integrados**, abordar a discussão sobre a cultura de massas está longe de pressupor um campo homogêneo no qual se encontrem definições e, fundamentalmente, valorizações compartilhadas. Pelo contrário, ao estudar a cultura de massa entramos num terreno de fortes enfrentamentos que supõem, logicamente, posições ideológicas e políticas diante dele. Segundo o autor, poderíamos dividir as pesquisas sobre este tema em dois grandes grupos: os apocalípticos, para os quais a cultura de massa se apresenta como um estágio irreversível de degradação da cultura, e os integrados, para os quais a cultura de massa representa a possibilidade de que a cultura se torne finalmente um bem de todos e, por tanto, deve ser valorizada enquanto tal. De um lado a recusa total, de outro a aceitação quase passiva das condições atuais da cultura.

De outro ponto de vista, Beatriz Sarlo no seu livro *Escenas de la vida Posmoderna*, aponta também para duas abrangentes posições em relação ao problema da cultura nas sociedades contemporâneas: os neoliberais e os neopopulistas. Segundo a autora, em ambas as posturas a questão é evadida, embora de maneira diferente, o que não nos permite enfrentar a *condição pós-moderna* de nossas sociedades atuais a partir de um pensamento crítico e comprometido com a realidade:

Como otras naciones de América, la Argentina vive el clima de lo que se llama "posmodernidad" en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida.(...) Esta desigualdad parece preocupar escasamente. Quienes no le dan importancia adhieren a dos grandes grupos (en los que militan intelectuales): los neoliberales convencidos, a quienes los pobres no les interesan si ese interés los obliga a una inversión pública de complicada traducción en términos electorales o de "paz social"; y los neopopulistas de mercado que piensan que los pobres tienen tantos recursos culturales espontáneos que pueden hacer literalmente cualquier cosa con el fast-food televisivo. Ambos grupos olvidan que ni los viejos populistas ni los viejos liberales practicaron nunca la indiferencia respecto de la desigualdad cultural, aunque sostuvieran diagnósticos y programas distintos. (SARLO, 2006, p.6)

No interior deste debate cujo horizonte maior é político e não somente estético é que pensamos que o problema do papel da cultura de massa na sociedade contemporânea deve ser

discutido. Mas também é político o problema quando o colocamos em relação com a arte e a literatura, na medida em que é a alta cultura o ponto de contraste e referencia em função do qual se ignora ou rejeita – por banal e degradada –, ou se elogia e supervaloriza – por “popular” e “democrática”, a cultura de massas.

Desemaranhar as relações entre alta cultura e cultura de massa resulta assim um ponto iniludível ao pensar a contemporaneidade. Porém, a nosso ver, é preciso sair da visão maniqueísta do problema e enfrentar as contradições e paradoxos do cenário atual. Nem apocalípticos, nem integrados, nem neoliberais nem neopopulistas; a questão precisa ser redefinida de maneira crítica e com a maior amplidão de visão. Isto é, de alguma maneira, o que propõe Jamenson no seu texto intitulado: **Reificação e utopia na cultura de massa** e que tomamos como ponto de partida. O autor também tenta sair das posições extremas nas quais costuma-se reduzir o debate: a postura populista que da prioridade a cultura de massa baseando-se no argumento do elitismo da alta cultura, e, a outra, a linha que baseada no pensamento crítico da Escola de Frankfurt, valoriza somente a arte modernista tradicional estigmatizando os produtos da indústria cultural. Como veremos é a intenção do autor, neste texto, re-colocar o problema sob uma nova luz que, partindo da teoria crítica frankfurtiana, redimensiona a questão do **valor** e da **função** de ambas – alta cultura e cultura de massas – nas sociedades contemporâneas. Tanto quanto ele, achamos que o ponto de partida para a discussão do problema deve ser a Escola de Frankfurt.

2.2 Breve percurso pelas teorias da cultura de massa

Partimos da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt porque foi ela a primeira a sistematizar, definir e estabelecer pontos de abordagem em relação a este tema. Além disso, interessa-nos esta perspectiva na medida em que, retomando a teoria marxista, pensa a questão cultural na totalidade do social. Começaremos assim com o texto de Adorno – Horkheimer **A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas** e o de Benjamim **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** que marcam o começo da discussão e com os quais o resto dos textos selecionados realiza um diálogo ininterrupto.

Da Alemanha a discussão passou para os EUA com nomes com McDonald, para a França, fundamentalmente, com trabalhos como os de Edgar Morin e Guy Debord, na Itália com o trabalho de Humberto Eco. Na América Latina o debate aparece com posterioridade, fundamentalmente nos trabalhos de Barbero, Canclini e Beatriz Sarlo, mas também com alguns aportes de Juan José Saer e Haroldo de Campos, aos que faremos referencia.

Atualmente, o nome de Jamenson aporta um novo olhar que, situando-se na abordagem marxista, retoma as linhas mencionadas com anterioridade, mas centrando-a na idéia de que estaríamos diante de um novo cenário histórico-econômico chamado por ele mesmo de capitalismo tardio ou pós-modernidade.

Ao realizar este percurso percebemos que a abordagem da cultura de massa seguiu um sentido que vai da ênfase na **produção** – caracterizada como um sistema de imposição altamente elaborado – à questão da **recepção**, isto é, à maneira como ela é “consumida” pelos destinatários. Nestas últimas abordagens, o que veremos re-elaborado é, justamente, a idéia de consumo (referimo-nos ao trabalho de Néstor Canclini²⁴) e de recepção passiva (as famosas “mediações” de Jesús Barbero²⁵) o que deve ser lido como uma contra-leitura da postura adorniana.

O texto **Dialética do esclarecimento** de Adorno-Horkheimer resulta o eixo a partir do qual vão se alinhar as diferentes posturas em relação à cultura de massas. A primeira questão que o livro vai colocar, e que é um dos postulados básicos da Escola de Frankfurt, é a das possibilidades emancipatórias da Razão, isto é, do pensamento que inaugura e funda a modernidade, o Iluminismo. Como sabemos, foi o Iluminismo o encarregado de sentar as bases do pensamento moderno e de colocar como centro a Razão no projeto de uma sociedade que, baseada nela, progrediria em direção da sua liberação; as consignas da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. Adorno e Horkheimer, mas também Marcuse e a escola de Frankfurt em geral vão questionar esta idéia, colocando, em contrapartida, a função de **dominação** que a razão e a ciência vão cumprir no projeto da modernidade. Se a Razão foi o que possibilitou o surgimento do sujeito moderno, como indivíduo livre, auto-consciente, e dono da sua própria história, foi ela mesma quem, ao mesmo tempo, o sujeitou transformando-o numa peça de um sistema cuja finalidade é dominá-lo ao serviço do capital. É no seio desta formulação que se pensará a questão da cultura nas sociedades capitalistas, entanto superestrutura da infra-estrutura econômica. Daí que o que interesse não seja tanto o valor em si, mas a função que a cultura cumpre nas atuais condições de produção capitalistas, o para quê delas, sendo, em última instância, duas as possibilidades: ou de libertação ou de alienação.

²⁴ Referimo-nos ao texto **Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização**, fundamentalmente a redefinição que o autor faz de consumo, vinculando-o à idéia de cidadania: “Em outros termos, devemos nos perguntar se ao consumir não estamos fazendo algo que sustenta nutre e, até certo ponto, constitui uma nova maneira de ser cidadãos”(CANCLINI, 2001, p.55)

²⁵ Este conceito pertence ao livro de Martín-Barbero, *De los médios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonia*.

2.3 Adorno-Horkheimer: degradação e dominação

É com o texto de Adorno e Horkheimer que se estabelece, contra o senso comum que atribui ao cenário da cultura moderna a forma do caos, a idéia de um **sistema** altamente articulado no qual a produção simbólica de bens passou a ser regida pela lógica da mercadoria, no sentido marxista do termo, isto é, em função de seu valor de troca e não no seu valor de uso. A arte e os bens simbólicos sempre tiveram um valor, mas um valor de uso; na era do capitalismo esse valor se “fetichiza”, sendo isto o que transforma a produção de bens culturais no que os autores vão designar, pela primeira vez, como **indústria cultural**. Não estaria no valor em si destes produtos o problema, mas na função para a qual eles são produzidos e cuja finalidade é somente gerar lucro e, assim, se dirigir a re-afirmação do *estatus quo*.

No âmbito destas premissas, a questão da **técnica** também resulta chave para compreender não só o texto de Adorno e Horkheimer, mas também para contrapô-lo ao pensamento benjaminiano, mais positivo neste sentido. A técnica, na visão adorniana, é pensada nos seus efeitos negativos, não na sua essência em si, mas por como ela é usada nas sociedades capitalistas, impondo sobre os produtos da indústria cultural a padronização, a produção em série que atrofia a imaginação, a uniformização, o esquematismo, o empobrecimento dos materiais estéticos. Todas estas características da indústria cultural são o resultado do uso que se faz da técnica nas condições de produção do capitalismo cujo fim é o controle da consciência individual para reproduzir o próprio sistema, isto é, a dominação: “O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da dominação” (Adorno-Horkheimer, 1985, p. 114).

Como vemos, o argumento que percorre e fundamenta o texto é a questão da **instrumentalização** da razão tecnológica para uma finalidade que contradiz os ideais de emancipação do projeto da modernidade, da razão e da ciência: gravar a onipotência do capital, daí seu caráter dominante e alienante. A idéia de instrumentalização está intimamente ligada a de mercadoria na qual já não importa o uso da coisa, mas somente seu consumo. É a lógica do lucro e do consumo o único fim da indústria cultural, na qual os bens simbólicos tornam-se simples meio para seu próprio consumo.

Resumindo, estas são as diretrizes do trabalho de Adorno e Horkheimer, mas como propusemos no começo queremos salientar a relação arte - cultura de massa, pelo qual vamos nos centrar nos momentos em que o texto aborda mais especificamente este problema,

sabendo que deixamos muitas coisas de lado. Na verdade, para pensar a indústria cultural Adorno e Horkheimer, e a escola de Frankfurt em geral, vão compará-la sempre com o outro pólo da questão: a Arte, entendendo ela como a grande arte burguesa. Na concepção deles, a valorização da arte oposta ao caráter instrumental da indústria cultural, baseia-se em três traços pelos que estabelecer suas diferenças, mas também seus valores. Essas três questões são: a **negatividade**, a **autonomia**, e o **fracasso** da obra de arte, que supõe sua **autenticidade**. É a partir do valor positivo destas funções da arte que a escola de Frankfurt diferencia e opõe arte a indústria cultural delimitando-os como espaços antagônicos. Tentaremos então pensar estas três categorias, ver o que elas significam porque é nelas que se acham os pontos chave da Teoria Crítica. Permitimo-nos uma grande citação para começar a discussão:

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia do mercado. As puras obras de arte que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias (...) A falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. (ADORNO-HORKHEIMER, 1985, p. 147)

Fiel ao pensamento dialético, neste parágrafo podemos ler a síntese do que estamos tratando. Se foi a partir do começo da modernidade que a arte se liberou de suas ligações com patronos nobres e com a igreja adquirindo assim sua “**autonomia**”, ao mesmo tempo e paradoxalmente, ela passou a depender do mercado, o que a torna dependente novamente, mas agora de uma maneira mais absoluta e determinante. Para entender o conceito de autonomia é preciso se lembrar da definição kantiana de arte: a de uma finalidade sem fim. É esta idéia a que persegue a arte moderna: a sua autonomia, a sua falta de finalidade, sua existência inútil, seu domínio separado de qualquer outra finalidade que não seja ela mesma. Mas se foi só a arte burguesa quem conseguiu esse grau de liberdade, é pela lógica do próprio sistema capitalista que ela ficará submetida à pior das finalidades: a do lucro, a da lei do mercado, da oferta e da procura: “Assimilando-se totalmente a necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar” (ADORNO-HORKHEIMER, 1985, p. 148).

Por “**negação**” da finalidade social entende-se não que a arte não tenha função social, mas que a sua função é a de negar o princípio pelo qual a sociedade capitalista rege-se: que tudo deve ter uma finalidade, uma utilidade. A grande arte burguesa vinha nos lembrar que

esse princípio, sob o qual a sociedade capitalista se estrutura, é um princípio ao qual podemos resistir, elevando a vida além de seu caráter instrumental e pragmático. A dialética negativa da Escola de Frankfurt, entendida como este poder **crítico**, significa isto e também a idéia de negar a separação, própria da sociedade capitalista, da divisão em duas esferas: cultura e civilização, mundo da arte e mundo do trabalho, mundo do espiritual e intelectual, e mundo do manual e material. A grande obra de arte nega a separação das duas esferas como uma “promessa”. Perguntamo-nos: promessa de quê? De uma sociedade na qual essa divisão já não exista.

Aqui é que entra o conceito de “**fracasso**” como sendo necessário a grande obra de arte. Nela, o fracasso aponta em direção à superação da divisão das esferas, mas também à própria autoconsciência de pertencer a essa divisão. Ao fracassar ela vence, assumindo no seio dela mesma a **contradição** entre autonomia e mercado, da qual ela depende: “Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção” (ADORNO-HORKHEIMER, 1985, p.147). A questão do fracasso da obra de arte relaciona-se com o caráter autêntico ou falso do estilo. A **autenticidade** é outro dos maiores valores da grande arte. O que se entende aqui por estilo é justamente a marca individual e única da obra, a sua força de contra-corrente da arte moderna em relação à tradição, sendo ele o que proporciona sua “verdade negativa”. Neste sentido, o grande artista “desconfia” do estilo (entendido como tradição) e sua obra o confronta criando “seu” próprio estilo; a indústria cultural, ao contrário, imita e ao fazê-lo se apresenta como a própria negação do estilo.

O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo. Contudo, ele não consiste na realização da harmonia – a unidade problemática da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do indivíduo e da sociedade -, mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. (Adorno-Horkheimer, 1985, p.123)

A indústria cultural, ao invés da grande arte moderna, é dependente e não autônoma, é positiva e não negativa, é falsa e imitativa e não autêntica. Isto, na final de contas, leva-nos para a função, oposta, que cada uma joga na sociedade. O caráter negativo da obra de arte é o que aporta seu viés **crítico e reflexivo**, sua capacidade de **resistência** à ordem existente. Na indústria cultural, pelo contrário, impera a **fuga**, como pensamento evasivo e alienante que baseado na **diversão** tem como finalidade a manutenção da ordem vigente, do *estatus quo*.

Desta maneira, arte e indústria cultural seriam os pólos opostos em que a cultura se expressa dentro das sociedades capitalistas. Mas, no que o próprio Adorno chama de capitalismo tardio – pensemos que o texto foi escrito nos EUA durante o exílio após a Segunda Guerra Mundial – a arte parece cada vez mais se submeter à lógica da indústria cultural, degradando-se em mercadoria e perdendo assim a força de resistência e de pensamento crítico que a caracterizou.

Finalmente, queremos fazer referência a outro aspecto que o texto levanta, e que achamos pertinente já que será retomado como ponto de discussão em teorias e autores posteriores. Trata-se da suposta aresta “democrática” da indústria cultural na medida em que se dirige a um público que é agora massivo, o que a transformaria numa superação do caráter elitista da grande arte, dirigida historicamente a minorias. O interessante é que na argumentação dos autores fica clara a crítica a este pensamento - que veremos surgir com posterioridade, os neopopulistas - que defende a cultura de massa baseando-se na idéia da democratização do acesso das massas à cultura. Para a Adorno- Horkheimer esse argumento é uma falácia que esconde que a degradação estética da cultura de massa é o resultado da verdadeira finalidade: a manipulação e dominação das massas para resultarem eficazes ao sistema, para integrá-los, como reprodutores das condições existentes, daí o caráter reificante:

A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara (Adorno-Horkheimer, 1985, p.150).

2.4 As possibilidades e aberturas do sistema: de Benjamin a Edgar Morin.

Como sabemos, o texto de Adorno-Horkheimer pode ser lido como uma resposta ao famoso texto de Benjamin **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** cujo sentido e novidade encontra-se, ainda hoje, na capacidade do filósofo para estabelecer o **caráter histórico** da produção e da percepção das obras de arte. Essa é a grande descoberta de Benjamin e que lhe permitirá realizar uma valorização da arte que já não possui o valor de autenticidade e autonomia e cuja existência depende das condições tecnológicas alcançadas pela sociedade. Entramos, então, no conceito de **aura**, entendida esta como: “...o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que

identifica esse objeto até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1985, p. 169).

Segundo Benjamin, a partir da evolução da técnica nas sociedades capitalistas, as obras passaram a ser de um estatuto outro, diferente das obras tradicionais, caracterizadas pela **destruição da aura**. É importante compreender que o conceito de reprodutibilidade técnica não significa a mesma coisa que técnica de reprodução; as obras que nascem na era da reprodutibilidade não se reproduzem a partir de um mecanismo externo, mas, pelo contrário, a técnica encontra-se dentro das suas próprias condições, a técnica é intrínseca a obra de arte. Daí que para Benjamin o cinema e a fotografia sejam arte, mas uma arte que, **historicamente determinada**, se diferencia do que tradicionalmente se entendia por arte.

A arte contemporânea, a arte da reprodutibilidade técnica, traz consigo duas destruições: a atrofia da aura e, conseqüentemente, a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Mas, ao mesmo tempo, inicia uma outra função da arte, que se afastando da teologia negativa da arte (arte pura que rejeita toda função social), sai do ritual para fundar uma práxis política: “com a reprodutibilidade técnica a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1985, p.171). A postura de Benjamin é a oposta a de Adorno; para o primeiro a técnica, em vez de um papel alienante, pode trazer emancipação para as massas, destruindo dois dos grandes valores da arte burguesa: autenticidade e ritual. Isto abriria o começo de um novo tipo de arte cujas potencialidades são, para Benjamin, positivas.

Assim, na visão do autor, a “cultura de massa” é abordada nas suas potencialidades emancipatórias. É importante destacar neste sentido, que a destruição da aura na arte contemporânea não é pensada por Benjamin melancolicamente, como o ocaso ou degradação final da “evolução” da arte, mas – e aí está a chave de seu pensamento – como uma arte diferente, **historicamente determinada**, pelas condições de produção da sociedade à que pertence. Sua forma – cuja marca é agora a da reprodutibilidade – não é em si uma forma degradada, mas uma forma outra, e o papel que ela pode passar a cumprir para a sociedade é para Benjamin alentador em seu caráter “formador” para as massas.

O texto do Benjamin consta de vários tópicos nos que poderíamos deter-nos, mas não é essa nossa intenção. Interessa-nos sublinhar os aspectos mencionados que serão, por sua vez, retomados em outros momentos e confrontá-lo com o pensamento adorniano. Lido hoje, o texto de Benjamin parece-nos o que teríamos gostado que acontecesse, sua visão resulta-nos mais utópica que descritiva. Lamentavelmente, temos assistido ao longo de todo este tempo a realização de vários dos prognósticos da postura desiludida de Adorno em relação às

capacidades estéticas e políticas da cultura de massa. Contudo, o que queremos resgatar do pensamento benjaminiano é a idéia de que a arte contemporânea já não possui aura e de que esse traço irreversível – pelas condições historicamente determinantes – não supõe, necessariamente, a morte da arte, mas o surgimento de um tipo de arte diferente. Como veremos mais para frente, é a linha de Benjamim a que será retomada em estudos mais recentes que tentaram relativizar a idéia de sistema de dominação da cultura de massas no qual o receptor é um simples consumidor manipulado, tentando abrir “brechas” que contenham algum grau de liberdade estética e ideológica, de capacidade crítica e de recepção ativa dentro das atuais condições do sistema. Contudo, o que não se nega, o que é impossível de negar, é, justamente, a idéia de sistema no qual, inevitavelmente, estamos imersos.

É esta última idéia a que vai aportar Edgar Morin para quem a cultura de massa se estrutura como um sistema, mas no qual é possível, minimamente, abrir “brechas”. O objetivo do livro **Cultura de massa no século XX** é re-ver a questão da cultura de massa, tentando não exaltá-la, mas tampouco cair na hiper-valorização da cultura cultivada. Para Morin, seguindo a concepção adorniana, a indústria cultural é um sistema próprio das sociedades capitalistas cuja finalidade é o lucro. Mas, diferentemente de Adorno, Morin vai estabelecer a idéia de que dentro da lógica do sistema há uma contra-lógica que deixa penetrar “antídotos”. Para o autor, a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial, na medida em que ela precisa da “invenção”. É isto o que produz a contradição própria da cultura de massa, gerando uma certa liberdade dentro de estruturas rígidas:

É a existência dessa contradição que permite compreender, por um lado, esse universo imenso estereotipado (...) e, por outro lado, essa invenção perpetua no cinema, na canção, no jornalismo, no rádio, essa zona de criação e de talento no seio do conformismo padronizado (MORIN, 1999, p. 28)

Estamos aqui diante de uma postura que assume a contradição: não nega o caráter de sistema – extremamente articulado em função do lucro –, mas ao mesmo tempo reconhece nele zonas “marginais” nas que é possível fugir da racionalização-padronização que o caracteriza. Haveria então a possibilidade de resistir dentro do próprio sistema, de quebrar sua rigidez. A posição do autor é neste sentido positiva, mas não ingênua e se baseia na idéia de um duplo impulso: por um lado, um impulso conformista ao produto padrão e, por outro, um impulso à criação artística e a livre invenção, embora esta corrente seja sempre periférica:

É, portanto, um sistema bem menos rígido que se apresenta à primeira vista: está em certo sentido, fundamentalmente dependente da invenção e da criação que estão,

todavia, sob sua dependência; as resistências, as aspirações e a criatividade do grupo intelectual podem funcionar no interior do sistema. A inteligentsia nem sempre é radicalmente vencida em sua luta pela expressão autêntica e pela liberdade de criação (MORIN, 1999, p. 49)

Mas, embora este seja o argumento mais forte do autor – e que nos interessa resgatar-, por outro lado, é importante também enfatizar os aspectos “negativos” que o autor vai estudar em relação à cultura de massa. Se na conflituosa relação alta cultura – cultura de massa, Morin reconhece a possibilidade de a primeira ainda existir e ser necessária ao sistema, por outro lado, também estabelece os mecanismos pelos quais a cultura de massa “integra” a alta cultura a seu sistema banalizando-a. Segundo ele, esses procedimentos são a **democratização** e a **vulgarização (simplificação, modernização, maniqueização, atualização)** a través dos quais a indústria cultural consegue “aclimatar” a alta cultura transformando-a em produtos facilmente digeríveis que se tornam verdadeiros “híbridos” culturais:

Simplificando, maniqueização, atualização, modernização concorrem para aclimatar as obras de “alta cultura” na cultura de massa. Essa aclimação por retiradas e acréscimos visa a torná-las facilmente consumíveis, deixa mesmo que se introduzam nelas temas específicos da cultura de massa, ausente da obra original, como por exemplo, o happy end. (...) A aclimação cria híbridos culturais. A inteligentsia humanista vê com bons olhos a democratização, com horror a hibridação. (p.55)

Interessa-nos este último postulado do Morin porque é, justamente, aqui que tentamos pensar algumas questões da arte contemporânea. A idéia de “híbridos culturais” pareceria ser um traço da pós-modernidade, sendo isto um dos pontos que nos interessa problematizar. Para uma postura politicamente progressista o problema da cultura de massa não estaria no seu caráter democratizador, mas nos procedimentos aos quais ela se submete para oferecer produtos de fácil consumo que banalizam o conteúdo e o poder crítico e de reflexão dos bens culturais.

2.5 Arte e cultura de massa na pós-modernidade

O que entendemos por pós-modernidade? Trata-se de um período histórico, de uma corrente estética ou filosófica, de um olhar “desencantado” ou “alentador” sobre nossa contemporaneidade? De uma continuidade ou de uma ruptura com a modernidade? De um pensamento superador ou, ao contrário, retrógrado em relação à modernidade e seus fundamentos? Tal vez se trate de tudo isso ao mesmo tempo; contudo tentaremos separar alguns aspectos que nos permitam assumir uma postura diante do termo. Este é um campo no

qual os debates são intensos e segundo o autor que escolhermos estaremos diante de definições diversas e muitas vezes opostas. As diferentes posições em relação a que é a pós-modernidade são várias e não tentaremos aqui abarcá-las a todas. Somente faremos alusão a algumas definições e abordagens com as quais concordamos ou que nos permitam abrir a discussão.

Como sabemos o termo pós-modernidade foi acunhado pelo filósofo francês Lyotard para dar conta de algumas características do pensamento que se inaugurariam depois da Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, estaríamos diante de um cenário no qual o pensamento “fundante” da modernidade entrou em crise levando consigo as grandes narrativas, fundamentalmente em relação às noções de história e progresso. Na atual condição pós-moderna o pensamento perdeu “fundamento” e isto levantou o questionamento de uma série de conceitos sobre os quais se baseava o projeto da modernidade.

De outro ponto de vista, numa linha que tenta resgatar as “grandes narrativas”, o crítico estadunidense Jamenson propõe pensar a pós-modernidade como um período histórico marcado pelas condições socioeconômicas de um novo estágio do capitalismo, chamado de capitalismo tardio. É esta idéia de período histórico e econômico que queremos resgatar na tentativa de pensar a arte na nossa contemporaneidade, já que ela se afasta das teorizações que só a definem a partir de traços estéticos. Na argumentação de Jamenson, pelo contrário, para poder abordar as características da arte pós-moderna é preciso contextualizá-la dentro do âmbito maior das condições sociais e econômicas nas quais ela está inserida. Segundo ele a pós-modernidade é, então:

um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, freqüentemente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. (JAMESON, 1985, p.17).

Esta citação pertence ao texto do autor chamado **Pós-modernidade e sociedade de consumo** no qual o autor estabelece, em primeiro lugar, esta idéia de período e, por outro, uma crítica da arte pós-moderna caracterizada por traços negativos: a questão do **pastiche** e de se tratar de uma cultura “**esquizofrênica**” que altera as categorias de espaço e de tempo num sentido negativo que tende a apagar o sentido histórico e a dar um ar de irrealdade ao real. A descrição destes traços da cultura pós-moderna leva ao autor a se questionar sobre as possibilidades críticas da arte pós-moderna que segundo ele, contrariamente ao papel de

resistência da arte moderna, estaria “reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo” (JAMENSON, 1985, p.26).

Queremos problematizar alguns pontos desta abordagem: em primeiro lugar são as mesmas as características da pós-modernidade em todos os países, fundamentalmente em países periféricos, como os da América Latina? Em segundo lugar, seria toda a arte pós-moderna acrítica e reprodutora do sistema? Teria a arte contemporânea perdido completamente seu caráter de resistência em função da sua relação cada vez maior com a cultura de massa?

Achamos a postura de Jamenson categórica de mais para pensar a arte contemporânea. Nem sempre, nem toda, nem em todos os lugares do planeta o que se produz sob as condições do capitalismo tardio ou pós-modernidade se afasta completamente do caráter “negativo” ou crítico que definiria, seguindo o pensamento de Frankfurt, a condição artística. Contudo, esta descrição do sentido acrítico da arte pós-moderna é o que, para alguns críticos, diferenciaria o efeito ideológico do pos-modernismo em relação ao neobarroco. Para Irlemar Chiampi é justamente essa falta de sentido crítico o que separa estas duas estéticas: “É pouco provável que os textos neobarrocos latino-americanos componham uma lógica espacial homóloga à dominante cultural da lógica do capitalismo avançado” (CHIAMPI, 1998, p.16).

Neste sentido, é importante também levar em conta que o pós-modernismo, literariamente falando, significa para muitos autores, um questionamento da estética do modernismo e, portanto, uma quebra em relação a ele. No caso do neobarroco não se trataria de uma quebra, mas de uma radicalização de questões já esboçadas na vanguarda e nos escritores do *boom*. O que aparece como inovação no neobarroco é um questionamento dos pressupostos ideológicos da modernidade das obras tanto da vanguarda quanto do *boom*. Assim, o neobarroco se apresenta como um “sintoma” do mal-estar de nossa cultura contemporânea cuja característica estética é a consciência do esgotamento das categorias do novo e da invenção como formas próprias da modernidade. Para Chiampi, a vanguarda e a literatura do *boom* tinham se apropriado da estética barroca como uma forma de veicular a modernidade na América Latina. O neobarroco apresenta-se, assim, como mais uma reapropriação, mas com uma particularidade:

A diferença entre as reapropriações anteriores do barroco com as que caracterizam o neobarroco nos anos 70 e 90 é que nestas é reconhecível uma inflexão fortemente revisionista dos valores ideológicos da modernidade. Moderno e contramoderno ao mesmo tempo, o neobarroco informa sua condição pós-moderna (...) como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a

dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente.
 (CHIAMPI, 1998, p.13)

Esta postura que nega que toda a literatura pós-moderna seja acrítica é bastante forte quando falamos de contextos que não sejam o dos EUA. A menção quase exclusiva de exemplos da cultura norteamericana no texto de Jamenson produz essa desconfiança. Do nosso ponto de vista, achamos pertinente abordar a pós-modernidade como um período histórico marcado pelas características desta “fase” do capitalismo tardio. Mas, achamos importante pensar que tanto a modernidade quanto a pós-modernidade possuem traços diferentes em países periféricos que recebem o modelo cultural dominante, mas o re-adaptam a suas próprias condições. Por outro lado, achamos que muitas das manifestações da arte contemporânea e pós-moderna podem ainda produzir efeitos críticos que resistem as forças integradoras do mercado.

No contexto das sociedades latino-americanas, os intelectuais que tem abordado este problema (Barbero, Canclini, Sarlo), parecem concordar com o argumento de Jamenson de que estaríamos diante de um novo cenário “global”, de um estágio especial do capitalismo, que no caso de nossos países se inauguraria a partir das ditaduras com a imposição por parte dos EUA de um novo modelo, o modelo neoliberal. Isto é o que permite a Christian Gunderman –entre outros críticos que abordam o período- falar de pós-ditadura, em vez de pós-modernidade.

Mas, as condições que assume esse modelo possuem características particulares em países periféricos como os nossos e cuja marca mais notória seja tal vez a fragmentação cada vez maior e o aumento do empobrecimento, gerando distancias cada vez maiores entre as diferentes classes e abolindo os projetos cujos ideais se baseavam nas concepções de igualdade e cidadania. É a força do mercado intervindo os campos do político e do estético o que nos coloca diante desta nova condição inaugurando a era das “democracias audiovisuais”. Segundo Canclini:

La represión intentó remodelar el espacio público reduciendo la participación social a la inserción de cada individuo en los beneficios del consumo y la especulación financiera. Los medios se convirtieron hasta cierto punto en los grandes mediadores y mediatizados y por lo tanto en sustitutos de otras interacciones colectivas (...) Las dictaduras volvieron más radical esta transformación. Pero en la última década, al compartir otros gobiernos latinoamericanos esta política neoconservadora en la economía y la cultura, sus efectos se generalizan. (...) El ciudadano se vuelve cliente “publico consumidor”
 (CANCLINI, 1990, p.269)

Embora o autor citado represente as tentativas de, justamente, repensar o papel dos meios e do consumo como espaços não somente de dominação e alienação, mas também em suas funções “positivas”, o que queremos agora salientar é a descrição das condições econômicas, sociais e culturais da pós-modernidade no contexto da América Latina, as quais como vemos estão longe dos ideais de igualdade, cidadania e justiça social nos que se baseavam os modelos emancipatórios da modernidade.

É a partir desta concepção de pós-modernidade que queremos abordar agora a questão específica da relação, no âmbito das condições anteriormente descritas, da arte com a cultura de massa. Pensar esta relação nas sociedades pós-modernas nas que o mercado da indústria cultural parece ter abarcado a totalidade da existência transformando-nos no que Debord chamou de “sociedade do espetáculo” implica levantar uma pergunta não simples de responder: tem a arte contemporânea capacidade de continuar produzindo pensamento crítico, de resistir e se apresentar como contracorrentes das forças sociais, ou pelo contrário, ela está completamente submetida à lógica do capitalismo tardio? Para tentar responder a esta pergunta é necessário rever o que colocávamos como valor na arte moderna. A revisão dos valores da arte moderna pode nos permitir sair do beco sem saída de uma visão melancólica sobre o passado e abrir as possibilidades para um pensamento que olhe a arte pós-moderna sem mitificação, mas também sem concessões.

Nesta direção aponta o texto de Jamenson intitulado **Reificação e utopia na cultura de massa** que parece aportar uma visão diferente da colocada no texto sobre pós-modernismo e sociedade de consumo. Interessa-nos particularmente este texto porque achamos que aborda o problema de uma maneira diferente afastando-se das soluções simplistas que, maquinaicamente, ou elogiam ou condenam as condições da cultura na contemporaneidade. Trata-se aqui de repensar a oposição que desde a Escola de Frankfurt se colocou entre alta cultura e cultura de massa. Fundamentalmente, o texto de Jamenson assume como um traço da pós-modernidade a “interpenetração de alta cultura e cultura de massa”(JAMENSON, 1995, p.6) apontando para o fato de que esta situação deve ser olhada do ponto de vista de uma “abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos” (JAMENSON, 1995, p.6). Pensar a arte pós-moderna e sua irreversível²⁶ relação com a cultura de massa, histórica e dialeticamente, supõe abandonar o sistema de valores pelo qual se regia a obra de arte

²⁶ Esta questão da “irreversibilidade” da situação contemporânea em que se encontra a literatura – sua relação com a cultura de massa – é analisada no contexto específico da América Latina no texto do escritor e crítico argentino Juan José Saer, **La Literatura y los nuevos lenguajes**, no qual analisando a obra de escritores latino-americanos (Borges, Gelman, Carlos Drummond de Andrade) estabelece os efeitos positivos e negativos desta “penetração”.

moderna. Na pós-modernidade precisamos de um sistema de valores que já não é o da modernidade, ou dito de outra maneira, a grande obra de arte modernista já não serve como ponto de comparação a partir da qual constatar o grau de “degradação” da cultura na pós-modernidade.

Na base do argumento de Jamenson encontram-se duas questões que achamos pertinentes: a constatação do envelhecimento das formas modernistas, precisamente, a idéia do “novo” e, por isso mesmo, a revisão da maneira como a Escola de Frankfurt opunha alta cultura e cultura de massa, fixando um sistema de valores que a primeira possuiria e da qual a segunda estaria destituída:

O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não é o seu aparato negativo e crítico, e sim o valor positivo do qual depende, notadamente a valorização da alta arte modernista tradicional como o locus de uma produção estética “autônoma”, genuinamente crítica e subversiva (JAMENSON, 1995, p.6)

A valorização positiva da arte modernista como ponto imutável e fixo com o qual medir a qualidade estética das obras contemporâneas contradiz o que de mais interessante tinha o pensamento frankfurtiano: a descoberta da historicidade das formas e por tanto “o irreversível processo de envelhecimento das maiores formas modernistas”(JAMENSON, 1995, p.6). O que é preciso pensar, segundo Jamenson é que “no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da cultura alta e de massa permanece, tornou-se não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social” (JAMENSON, 1995, p.7). Na verdade, modernismo e cultura de massa compartilham e enfrentam uma mesma realidade social, mas a resolvem de maneiras opostas: essa realidade é a lógica da mercadoria à qual a cultura de massa vai se adaptar e o modernismo vai resistir. Mas, o inovador desta leitura é a vinculação estrita entre modernismo e mercadoria que faz pensar nele, segundo o mesmo autor, como um “sintoma”, mais do que como uma solução definitiva.

Não apenas é a mercadoria a forma previa, a única em termos da qual o modernismo pode ser estruturalmente apreendido, mas os próprios termos da sua solução – a concepção do texto modernista como produção e protesto de um indivíduo isolado, e a lógica de seus sistemas de signos como várias linguagens privadas (estilos) e religiões particulares – são contraditórios e tornam a realização social ou coletiva de seu projeto estético (...) algo impossível (um julgamento que, desnecessário acrescentar, não é um juízo de valor sobre a “grandeza” dos textos modernistas) (JAMENSON, 1995, p.8)

Interessam-nos especialmente estas idéias porque nos convidam a pensar que é necessário, se quisermos manter uma visão histórica da arte, nos resguardar de utilizar os valores da arte moderna para analisar a pós-moderna. Por outro lado, possibilita também entender a “situação objetiva” em que se encontra a arte contemporânea de interpenetração com a cultura de massa o que nos deve tirar das visões que rejeitam completamente a arte pós-moderna em nome dos valores da modernidade.

Quais seriam então os critérios para pensar a arte na pós-modernidade? Como estabelecer seu caráter crítico se é que o possui? É possível pensar a resistência como um traço da arte contemporânea, ou devemos nos resignar a que tudo tenha se tornado produto da indústria cultural?

Queremos aqui introduzir algumas questões em relação aos movimentos que surgiram nas décadas dos 60 e 70 e que foram denominados como contra-cultura²⁷. Achamos que são essas tendências as que estão presentes nas obras de Copi e de Perlongher, o que nos permite pensar no sentido crítico da produção deles, embora atravessados por muitas das características da cultura de massa, fundamentalmente, em relação ao uso do kitsch como estilo propositadamente acolhido na estética de ambos. Esta proximidade com a cultura de massa se apresenta, a nosso ver, como um traço característico da arte pós-moderna e cujo exemplo mais confuso e emblemático – por se aproximar tanto dos procedimentos e da iconografia do mercado – é a arte *pop*. No livro já citado de Beatriz Sarlo encontramos a seguinte afirmação em relação ao pop:

Pero incluso cuando parece más próximo a los objetos que adopta de todos modos el pop ejerce sobre ellos algún grado de violencia simbólica. (...) El pop es imposible sin esta doble distancia: la que, por un lado, critica el arte consagrado que se origina en una línea de las vanguardias de este siglo; y la que, por el otro, cambia los usos de una lata de sopa o de un cuadro de historieta, para decir “esto se puede hacer con aquello”. Consumista y celebratorio, el pop fue una gigantesca máquina de reciclaje y de mezcla, pero conservó la distancia que hizo posible, precisamente, la operación pop.(...) Para decirlo rápidamente: después del pop nadie puede escandalizarse ni asombrarse por ningún reciclaje. (Sarlo, p. 103)

É esta **distancia** que, a nosso ver é sempre **irônica**, um ponto que nos permite estabelecer diferenças entre arte e cultura de massa; na primeira a “violência simbólica” opera sempre num sentido **crítico** em relação aos matérias dos que se serve, muitos deles pertencentes ao que tem de pior da indústria cultural. Estas tendências contra-culturais da arte pós-moderna mesclam, adotam, reciclam formas, materiais ou procedimentos cuja origem é a indústria cultural ou cultura de massa, mas os ressaltam a partir de uma distancia que em vez

²⁷ A eles também se refere Edgar Morin no Prólogo do já citado livro.

do mero consumo gera algum tipo de reflexão e resistência, diferente da maneira de resistir da obra modernista cujo princípio era justamente se propor como um modelo oposto e sem nenhum tipo de relação com a cultura de massa.

Achamos, seguindo o postulado por Sarlo, que é essa violência simbólica, essa distancia irônica, o que permite na literatura contemporânea se servir de procedimentos, estilos, formas e conteúdos próprios da cultura de massa, mas com uma finalidade oposta às forças integradoras e banalizantes da indústria cultural. Muitas das obras da literatura pós-moderna vão reciclar materiais provenientes da cultura de massas com uma intenção crítica que subverte o sentido alienante e produz novos efeitos críticos, trabalhando agora com as condições irreversíveis dos produtos culturais das nossas sociedades.

2.6 Arte ornamental e hipertélica: apropriações e desvios da cultura de massa

O neobarroco, enquanto estética que trabalha com o kitsch e o camp, estabelece uma relação de não negação da cultura de massa, de incorporação e desvio, de duplicação e deslocamento, afastando-se, assim, das definições fortes de arte, cuja característica principal era adjudicar um sentido transcendental à arte e separá-la das formas degradadas da indústria cultural. Este trabalho particular que o neobarroco faz com o Kitsch e o Camp tem a ver com assumir a condição atual e inevitável da relação da arte com a cultura de massa. Segundo Vátimo, a arte das últimas décadas é impensável se não for posta em relação com o mundo das imagens da mídia ou com a linguagem desse mundo. Aqui também resulta necessário pensar a arte pós-moderna além da categoria de negatividade para perceber como essa relação (arte-cultura de massa) esta operando uma nova função, diferente da que tinha na vanguarda e no alto modernismo. Do ponto de vista do autor, trata-se, negando a idéia de repetição acrítica, de “relações **irônico-icônicas**, que duplicam e, ao mesmo tempo, destroçam as imagens e as palavras da cultura massificada, não apenas, em todo caso, no sentido de uma negação dessa cultura” (Vátimo, 2002, p.48)

Isto é o que o conceito de **ornamento-monumento** de Vátimo e de arte **hipertélica** de Sarduy vem trazer como uma nova maneira de definir a arte, agora, no seu sentido fraco. Ambas as categorias vem dar conta de um novo estatuto da arte contemporânea e cuja marca seria a queda do sentido metafísico. Vátimo explica como para a arte, na sua definição forte, o ornamento e a decoração se apresentam como fatores secundários e desvalorizados em prol da “essência” ou sentido autêntico da obra. Ao mesmo tempo, na arte contemporânea pareceria que o decorativo-ornamental, o “lateral” é, na verdade, o que se valoriza. Deste

ponto de vista, esta inversão entre centro e periferia (colocando a ênfase na segunda) é para muitos autores um traço da arte pós-moderna.

Mas, retomando o pensamento heideggeriano, Váttimo postula que esse caráter ornamental, periférico, lateral, de “pano de fundo” é a “essência fraca” da arte, e não somente um traço da atualidade. A esse sentido ornamental (periférico-decorativo) que nega o caráter fundante e transcendental da arte, Váttimo acrescenta a noção de “monumento” (num sentido até oposto do de arte “monumental”), salientando o que ele tem de “resíduo”, isto é, de “resto” não perene, de forma morta, de recordação e de presença não plena. Para a concepção ornamental-monumental da arte “não há nenhuma emersão e reconhecimento de uma verdade profunda”, pelo contrário, ela é “acontecimento de uma forma que não desvela nem encobre nenhum núcleo, mas que constitui, na sua sobreposição a outros “ornamentos” a espessura ontológica da verdade-evento” (Váttimo, 1987, p.83). Trata-se então de pensar a arte fora do pensamento transcendental e metafísico, optando, contrariamente, por uma definição fraca na que a obra não se legitima por possuir um fundo autêntico, um “próprio”, uma “essência”, um “além” que a funda. É, contrariamente, por sua “fraqueza” – no sentido de não possuir uma verdade, nem uma essência, nem uma profundidade – que podemos definir a arte desta perspectiva.

Na mesma direção anti-essencialista, anti-metafísica, e “des-fundante” encontra-se a definição sarduyana de “**arte hipertélica**”, isto é, de arte que vai além dos seus fins. Relacionado com a idéia de **simulacro** e de **operação barroca do excesso**, a arte hipertélica gasta para nada, excede sem finalidade, impugnando assim qualquer sentido teleológico e “forte” da arte, revelando-se, em última instância, contra a noção mesma de **Sentido**. O uso e abuso dos procedimentos de artificialização que o neobarroco faz convergem nesta direção: a valorização da **superfície** (que nega que haja uma essência ou profundidade por traz), a **simulação** (como possibilidade simbólica que não precisa de um referente último e que, portanto, nega a lógica representacional), o **travesti** (como figura emblemática da inessenciabilidade, da rebelião da cópia contra o modelo). Em todos estes casos, só para nomear alguns, o neobarroco se apresenta como estética não transcendental, que encontra no seu excesso – *gasto, despilfarro, derroche* – uma maneira de impugnar os tópicos do iluminismo enquanto filosofia da modernidade, isto é, de um sentido forte e fundante de arte, desautorizando conceitos como essência, verdade, real, autenticidade, profundidade:

De allí la intensidad de su subversión – captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central, lo fundador, la Idea – y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como

un vacío, la fijeza – atributo de lo letal – de su representación robada y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de su gasto en vano (Sarduy, p.1271)

Em consonância com o pensamento de Lyotard e também de Vattimo, podemos dizer que o basamento teórico do neobarroco, representado, principalmente, pelos textos teórico-críticos de Sarduy, embora não se sirvam do termo pós-modernidade, enfrenta os mesmos desafios, entando pensamento que questiona a Modernidade e o seu afã essencialista e fundante. A **arte hipertélica** – não representacional, nem mimética – enfatiza assim seu caráter artificial, desvinculado de um “real” acessível, natural e dado e propõe, contrariamente, o caráter de construto de todos os discursos, inclusive, ou principalmente, da literatura. Assumido o mundo como fábula (no sentido nizamiano) o caráter hipertélico é mais uma marca da condição “fraca” do neobarroco como estética da pós-modernidade.

3. RELEITURAS DA TRADIÇÃO: ESTÉTICA CAMP, PASTICHE E SUPLEMENTO. CONTRACULTURA E MITOS NACIONAIS: A REFORMULAÇÃO CAMP DE EVA PERÓN, DA GAUCHESCA E DO GROTESCO CRIOLLO

3.1 O uso “irônico” do kitsch e a sensibilidade camp entram em cena

O neobarroco em geral – e a obra de Copi e Perlongher em particular – traz à tona a relação da grande arte com a cultura de massas; problema impensável tanto para a vanguarda quanto para a literatura do *boom*, apesar da ligação íntima entre esta última e o mercado. O neobarroco – e a arte pós-moderna em geral – servem-se de materiais que provêm da cultura de massas, mas essas apropriações do Kitsch realizam-se a partir de um trabalho de “**distancia irônica**” que desloca o sentido original destes materiais produzindo um “*efecto de irrisión*” destinado a dismantelar o sentido “forte” de Arte. A utilização do Kitsch no neobarroco possui, pelo menos, dois sentidos: por um lado, “monta-se” sobre traços que já pertenciam ao barroco: a questão do mau gosto, do bizarro, do extravagante e inarmonioso e, por outro, assume a condição atual da cultura – de sua relação inevitável com os produtos da indústria cultural. O *kitsch*, sabe-se, é o “outro” da arte moderna, a sua versão degradada e banalizada. A modernidade encarregou-se de negá-lo e separá-lo enfaticamente da grande arte. A pós-modernidade, pelo contrário, o acolhe e transforma.

O problema reside em como se posicionar diante da estetização totalizante da cultura nas nossas sociedades contemporâneas, diante da “sociedade do espetáculo” (tal como foi definida por Guy Debord) e da “cultura do simulacro” (tal como foi definida por Baudrillard) enquanto condição não abdicável da relação que estabelecemos com o “real”. Neste novo cenário do capitalismo tardio, o artista pode assumir duas posturas: ora nega o atual estágio que os meios de comunicação massiva atingiram na nossa experiência e postula uma estética da negatividade, ora trabalha com esses materiais, os recicla e os re-significa inserindo-os num contexto diferente. Para esta segunda opção, já não é possível encontrar uma essência, uma realidade por trás das imagens do mundo mediatizado, apostando então a um trabalho a partir delas. Claro que, ao fazer esta escolha, a arte abdica do seu sentido “forte”, do caráter aurático e sacro da obra. A obra pós-moderna enfatiza, pelo contrário, o aspecto efêmero, transitório e marginal da produção artística, denominado por Váttimo como arte do “ornamento-monumento” e por Sarduy como “arte hipertélica”, da qual foram destituídas todas suas aspirações transcendentais e, por isso mesmo, permite-se o jogo, a incorporação do Kitsch, do banal e do pouco sério em geral.

A apropriação que a arte pós-moderna faz da cultura de massa relaciona-se com esta diferente condição de seu estatuto na contemporaneidade, isto é, com a aceitação do caráter não aurático. Contudo, é importante sublinhar que esta “apropriação” de materiais da indústria cultural se produz a partir de um “desvio” em relação à função que cumpriam no contexto original e cuja marca seria o uso ciente e propositado desses materiais a partir de uma “distancia irônica” em relação a eles.

No caso do neobarroco, isto se manifesta a partir da assunção do *kitsch* e do *camp*, a partir deste procedimento de distanciamento. Consideramos que é esta particular apropriação do *kitsch* que faz a estética Camp o que aparece como marca específica da obra tanto de Copi quanto de Perlongher. Como veremos posteriormente nas análises dos textos literários, a obra de ambos os autores é um exemplo de como o *kitsch* pode ser usado de maneira crítica devolvendo assim outro significado. Neste sentido, a obra deles é também exemplo de como as tendências da literatura contemporânea vão nesta direção: a de um diálogo entre alta cultura e cultura de massa, sem que isto signifique abdicar das possibilidades contestatórias, do senso crítico e da resistência, mas assumindo-as dum ponto de vista que, longe das posturas melancólicas, trabalha a partir do simulacro.

3.2 Definições e aproximações ao Kitsch e ao Camp

El estilo no es solo la producción de lo que aparece - el dandy, el roquero, o quien fuera - sino que se relaciona con modos de vida, y afecta a alguien que discierne.(...) Estos procesos no son solo individuales, sino que comprometen a grupos, “especies” o aún “tribus urbanas”. Hablamos de sensibilidad camp, kitsch, retro, por un lado; y hippie, punk, glam, por otro. Esas cosas están en el ojo del que mira. Si no tuvieramos ese ojo y ese discernimiento (...) no podríamos en rigor hablar de estilo. Habrá que considerar las maneras de ver, sin olvidarnos nunca del contexto y de los aspectos concretos que se van hilando. (ECHAVARREN, 1998, p.10)

Partimos dessa afirmação do crítico uruguaio porque achamos que é a partir dessa consciência do papel do olhar, no estabelecimento do estilo, que podemos aproximar-nos destas duas sensibilidades: o *kitsch* e o *camp*. Enquanto categorias de estilo, elas só são perceptíveis por quem fixa um olhar particular sobre objetos ou pessoas. Por outro lado, é necessário pensar a aparição destes dois “estilos” em relação ao seu contexto, com o que entendemos tanto os aspectos históricos quanto sociais. Nosso propósito é demarcar os traços mais fortes de ambas as categorias tentando estabelecer, na confusão do que compartilham, a especificidade de cada uma. Nossa hipótese aponta para a distinção delas em função da relação diferencial que cada uma tem com a “Arte” (no sentido **forte**), isto é, com a arte tal

como foi definida a partir da Modernidade e também com o sistema de produção e recepção da arte na sociedade capitalista, portanto, com o valor que a arte tem no mercado. As relações entre a arte e o consumo aparecem como um ponto crucial na tentativa de diferenciar esses dois estilos. Mas também as noções de gosto, de arte elevada e de cultura de massa.

Como ambas as formas parecem ter certas questões relacionadas ao mau gosto e à cultura de massa, tentaremos partir dessa similitude na procura do que as distingue. Por outro lado, tentaremos relacioná-las com os principais momentos da arte moderna (Baudelaire e as vanguardas) para pensar em que medida elas aportam – ao serem “recicladas” pela literatura contemporânea – um traço característico e específico da literatura pós-moderna.

O primeiro problema que devemos enfrentar é a própria definição de “cultura de massa”, na medida em que ambas as categorias que tentamos analisar – *kitsch* e *camp* – aparecem associadas a esse particular fenômeno. O que chamamos de cultura de massa é um tipo de produção e recepção da cultura, próprio das sociedades modernas, e que se caracteriza pela industrialização dos produtos culturais e pela sua conseqüente circulação enquanto bens regidos pela lei da oferta e da demanda, isto é, pela transformação da cultura em produto de consumo. No estudo que Umberto Eco dedica ao tema em seu livro, *Apocalípticos e integrados*, o autor define a cultura de massa como:

A indústria da cultura que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender efeitos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar. (ECO, 1993, p.76).

O fim da cultura de massa é um fim claramente comercial e, em função disso, ela está completamente afastada das pretensões estéticas da arte. Mas o problema reside em que esse tipo de cultura massiva faz uso e abuso de técnicas e estilemas provenientes da arte, como forma de construir mensagens chamativas destinadas a provocar o consumo por parte do público ao qual elas vão dirigidas. Contudo, como aclara Eco, a cultura de massa não deve se confundir com o *kitsch*, na medida em que sua intenção, contexto e função se afastam claramente da cultura elevada e de suas funções estritamente estéticas. A cultura de massa não se vende como arte; ela tem outros propósitos e “não levanta o problema de uma referência à cultura superior nem para si nem para a massa dos consumidores” (ECO, 1993, p.82) Esse ponto é crucial, na definição de Eco, para diferenciar cultura de massa, de *kitsch*, que, como veremos, não necessariamente podem ser identificados como a mesma coisa.

A cultura de massa nem sempre está associada ao mau gosto e, às vezes, pode estabelecer uma mensagem de bom gosto; o *kitsch*, pelo contrário, está completamente associado ao mau gosto. Na verdade, o que há de diferente entre ambas é uma questão de *intenção*: a intenção da cultura de massa nada tem a ver com as ambições artísticas e elevadas da Arte; sua “irrefletida funcionalidade” só se dirige a um fim comercial cujo objetivo é provocar o consumo. O *kitsch*, por sua vez, possui uma intencionalidade artística caracterizada pela *falsidade*, pela ostentosa forma como se vende como “arte”.

Essa distinção é elaborada por Eco a partir da diferenciação entre *masscult* e *midcult*, que o autor toma do crítico norte-americano MacDonald. Ambas as formas derivam da cultura de massa, mas há entre elas uma diferença de intenção que estabelece uma relação completamente distinta com a arte ou a cultura elevada. Esse ponto permite distinguir as manifestações culturais como pertencentes a diferentes setores ou “níveis” culturais e propõe uma análise da cultura contemporânea que contempla a diversidade de manifestações de nossas sociedades. Para Eco, não há nada de errado na cultura de massa ou *masscult* em si mesma, na medida em que ela se propõe a atingir determinados interesses que nada têm a ver com as exigências que pressupõem qualquer contato ou experiência artística. Pelo contrário, a intencionalidade do *midcult* se caracteriza por se expor ostensivamente como verdadeira arte quando, na verdade, trata-se de uma forma corrupta da Alta Cultura, sendo essa diferença que permite pensá-la como clara manifestação *kitsch*. Segundo Eco:

Não se censura à cultura de massa a difusão de produtos de ínfimo nível e nulo valor estético (como poderiam ser algumas histórias em quadrinhos, as revistas pornográficas ou os programas de perguntas e respostas da TV); censura-se ao midcult o “desfrutar” das descobertas da vanguarda e “banalizá-las” reduzindo-as a elementos de consumo. (ECO, 1993, p.38).

A característica principal do *midcult* é apresentar-se é vender como verdadeira arte quando, no fundo, trata-se de um produto corrompido tanto pela qualidade formal quanto pela adequação ao gosto do público médio e às leis do mercado. O *midcult* toma de empréstimo procedimentos da cultura elevada e os adapta a fim de fazê-los compreensíveis e desfrutáveis; ele usa procedimentos que sejam facilmente digeríveis em função da sua divulgação, isto é, formas já gastas e consumidas pelo público médio, de maneira tal que seja fácil sua “deglutição”, procurando a provocação de efeitos (geralmente sentimentais e não críticos ou intelectuais) e se vendendo inescrupulosamente como arte. Ele tranquiliza seu consumidor, convencendo-o de ter tido um verdadeiro encontro com a Arte, ao mesmo tempo em que lhe impede qualquer tipo de questionamento crítico, deixando-o com a sensação, própria do

consumo, da auto-satisfação. A questão da falsidade – tanto na intenção quanto na qualidade da mensagem *midcult* – é o que equipara esta “travestização da experiência estética” do que tentamos definir como *kitsch*: “o *Midcult* toma a forma de kitsch na sua lata expressão, e exerce função de puro consolo, torna-se estímulo para evasões acrílicas, faz-se ilusão comerciável” (ECO, 1993, p.84)

Própria das contradições que a modernidade implica, tentaremos compreender qual é a relação que o *kitsch* e o *camp* mantêm com a Arte dentro da sociedade industrializada, quais são seus circuitos de produção e circulação na sociedade contemporânea, quais são seus propósitos e efeitos, após o “fracasso” da vanguarda como a última tentativa de ataque por parte da arte à lógica da lei da oferta e da demanda, da qual ela passou a formar parte.

No período pós Segunda Guerra Mundial começa o processo do que tem se chamado “a morte da vanguarda”. A década dos anos 60 colocará em cena este tema como consequência do desgaste, e a apropriação pelo mercado, das práticas vanguardistas. Segundo Calinescu:

la vanguardia, cuya popularidad limitada se basaba exclusivamente en el escándalo, se convirtió de pronto en uno de los mayores mitos culturales de los años 50 y 60. Su retórica ofensiva e insultante llegó a considerarse como meramente divertida, y sus gritos apocalípticos se transformaron en confortables e inócuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se vió a si misma fracasando gracias a un estupendo e involuntario éxito.
 (CALINESCU, 1991, p. 123)

Essa “morte da vanguarda” significa, na verdade, a absorção da arte pela cultura burguesa da classe média que, nos ataques a seus valores de vida, encontrou uma forma de entretenimento e diversão. Ao mesmo tempo, o artista de vanguarda teve que enfrentar algo que ele não esperava: o êxito de sua estética no mundo burguês, isto é, a apropriação *kitsch* produzida pela incorporação e banalização da arte pelo mercado. O *kitsch* renova-se e prospera, justamente, na reapropriação banal das propostas vanguardistas (ECO, 1993, p.80), produzindo o que Eco chama de “dialética” entre vanguarda e *kitsch*, caracterizada pela contínua “traição” que o *kitsch* realiza das propostas inovadoras da vanguarda em suas adaptações às exigências dum público médio ansioso por presumir e ostentar seu consumo de “cultura”(ECO, 1993, p.80).

Na verdade, o *kitsch* tem acontecido não só em relação às vanguardas, mas também à arte precedente. Modernidade e *kitsch* são noções – que embora pareçam excludentes – que surgem ao longo da arte dos últimos séculos numa relação conflitiva que precisa de redefinições permanentes. A modernidade e o *kitsch* buscam o novo, mas de formas

diferentes e opostas. O novo da modernidade relaciona-se com o anti-tradicional, o experimento e o compromisso com a mudança. Ao contrário, o *kitsch* sugere repetição, banalidade, vulgaridade e, fundamentalmente, dependência com a moda, o rápido desuso, e o consumo. Na definição que oferece Calinescu:

El kitsch puede definirse, convenientemente, como una forma específicamente estética de mentir. Como tal, tiene obviamente mucho que ver con la moderna ilusión de la que la belleza puede comprarse y venderse. Lo kitsch, pues, es un fenómeno reciente. Aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente igual que cualquier otra comodidad sujeta a la esencial ley del mercado de la oferta y la demanda (...) la "belleza" se convierte en algo bastante fácil de fabricar. (CALINESCU, 1991, p. 225).

O *kitsch* relaciona-se diretamente com o que – já era anunciado por Baudelaire – a burguesia média identificava e identifica como o belo: para o burguês tudo se mede pelo “poder de agradar”. Mas o objeto “agradável” deve cumprir também o requisito de fácil compreensão, de adequação a um gosto reconhecível, e de possível objeto de aquisição que permita ostentar a relação com a cultura como uma forma de status social. Daí a relação, própria da cultura burguesa, com o facilmente digerível e com o entretenimento.

O que está em jogo entre modernidade e *kitsch* é, na verdade, a oposição entre o gosto, que define a arte elevada, e o “mau gosto” do burguês médio que tenta adquirir “beleza”, mas que não possui os critérios para identificá-la nem o dinheiro para pagar a verdadeira arte (se o tem, o burguês, em seu desejo consumista, termina tirando toda “áurea” e reduzindo a arte a mera decoração). Ele é o comprador desta nova “beleza” ao gosto do consumidor, própria da sociedade capitalista, que fabrica para ele todo tipo de objetos que tentam satisfazer sua necessidade de “deleitar-se” e de demonstrar “aquisição”, como meio de “afirmação cultural” (ECO, 1993) de um público que acredita estar fruindo de uma representação artística quando, na realidade, trata-se de uma imitação: as falsificações, as reproduções, as bagatelas, os suvenires, enfim, tudo o que podemos chamar de “pseudo-arte”. Mas é importante ressaltar que, embora falso, o *kitsch* não pretende mostrar-se como uma falsificação; é exatamente o contrário. O *kitsch* nega a diferenciação entre beleza instantânea e beleza eterna, entre cópia e original.

Segundo a etimologia, o termo *kitsch* (e o objeto por ele designado) é bastante recente. Começou a utilizar-se na Alemanha após a primeira metade do século XIX designando pinturas artisticamente baratas. Calinescu faz um rastreio da origem da palavra e encontra que em todas as suas possíveis raízes aparecem duas questões: “*lo kitsch debe ser relativamente barato. Y, por último, hablando estéticamente, lo kitsch debe ser considerado como basura o*

chatarra” (CALINESCU, 1991, p. 230). Por essa razão, a utilização do termo designa diretamente algo como carente de gosto. Na verdade, o mau gosto do *kitsch* está baseado em um princípio que coloca a intenção e o resultado numa relação desproporcional e que Calinescu chama de *“inadecuación estética. Tal inadecuación se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales son inapropiadas en relación a su contenido cultural o a su intención”* (CALINESCU, 1991, p.231).

Segundo o mesmo autor, podemos encontrar duas abordagens principais na tentativa de definição do *kitsch*: uma aponta para a explicação histórico-social definindo-o como um fenômeno tipicamente moderno e, portanto, completamente vinculado à industrialização cultural. A outra centra-se na questão estético-moral e apela para a idéia de falsidade, de “mentira estética” para defini-lo: *“Un arte para agradar a la multitud, a menudo ideado para el consumo de masas, el kitsch está ahí para ofrecer satisfacción instantánea de las necesidades estéticas más superficiales, o antojos de un amplio público”*(CALINESCU, 1991, p.255). Ambas as explicações são válidas permitindo uma visão que leva em conta tanto os aspectos formais quanto histórico-sociais do fenômeno. A definição estética de Calinescu baseia-se, fundamentalmente, na definição que dá Umberto Eco:

Articulando-se, assim, como uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito – acreditando que nessa emoção consista a fruição estética – surgiria o kitsch como mentira estética (ECO, 1993, p.73)

O surgimento do *kitsch* está completamente vinculado ao da classe média no século XIX. Como já dissemos, o termo provém da Alemanha e designa as manifestações artísticas que esta classe começa a consumir como tentativa de reproduzir o “bom gosto” das classes altas. Mas, na verdade, o que consomem são objetos caracterizados pela pouca qualidade, pelo ecleticismo, a *“sensiblería cursi”* (o termo “brega” dá conta do que em espanhol chama-se “*cursi*”) ou desproporcionada sentimentalidade, o excesso decorativo e a banalização que se reflete no tom excessivamente “doce” e “agradável” de todas as representações. O *kitsch* é, em realidade, o “pretensão bom gosto” da pequena burguesia. O crítico argentino José Amicola exemplifica claramente quais são esses tipos de objetos e qual é o fim social e estético que cumprem:

Así, resultaron kitschig (forma adjetiva) desde los enanitos de jardín, que empezaron a exportarse a todo el mundo, hasta las flores artificiales cada vez más perfectas en su imitación de las originales. Capacidad de imitación y auge

consumista de una capa social fueron los que hicieron el terreno propicio” (AMICOLA, 2000, p.102).

Segundo o mesmo autor, o começo do século XX marca uma segunda etapa do *kitsch*, fundamentalmente, com o auge do cinema hollywoodiano que inclui grandes setores de consumo e possibilita a identificação com padrões de vida elevados, produzindo a fuga do cotidiano para um mundo idealizado pela fantasia de uma vida associada com o nível das “supostas” classes elevadas. Todo o cinema da época de ouro de Hollywood cumpriu esse papel no imaginário das classes médias e baixas. Até aqui, esses subprodutos culturais eram consumidos pelo seu público – dada a ingenuidade e a falta de consciência dessa classe – como se se tratasse, realmente, de “cultura elevada”.

Como veremos, é preciso distinguir este tipo de relação entre o público e os produtos *kitsch* (marcada pela ingenuidade), da apropriação consciente (ou até irônica) que se fará do *kitsch* a partir dos anos 60. Amícola adverte como esta relação público-cultura-*kischt* mudou completamente a partir dos anos 60 como consequência da conscientização e, portanto, capacidade crítica que vai caracterizar a utilização destes materiais por parte da arte na contemporaneidade:

Lo importante de nuestra época radica, sin embargo, no en la producción de un kitsch inconsciente de si mismo, sino en la especulación sobre el fenómeno y en la integración consciente de sus elementos. Nuestra época ha sabido, efectivamente, ganar distancia y regocijarse con el kitsch, y también –por qué no- destrivializarlo (AMICOLA, 2000, p.103).

Esta conscientização crítica, tanto do mau gosto quanto da função de pretensa posição social que ostentam os objetos *kitsch*, vai permitir uma releitura e reapropriação do *kitsch* que inclusive pode produzir uma nova forma de questionamento do que entendemos por arte. Isto é o que também sublinha Haroldo de Campos em seu artigo sobre o tema:

O essencial aqui é o fator crítico. Quando certos artistas de hoje repropõem um estilema arrancado do kitsch em contexto diverso operam um ato crítico, e por esta tomada de consciência se afere sua atitude criativa e sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum (CAMPOS de, 1977, p.198).

Essa é talvez a função que o *camp* vai cumprir como re-atualização do *kitsch*, da cultura de massa e do mau gosto. Podemos resumir os traços mais importantes do *kitsch* como: mau gosto, pretensão “bom gosto”, acessibilidade anti-elitista, pseudo-arte ou arte barata, arte massiva ou *midcult*, inadequação artística, mentira artística, arte de consolo tranquilizador, mas também podemos defini-lo pela sua previsibilidade na medida em que ele

trabalha a partir de formas facilmente consumíveis e adaptadas às regras do mercado. Este último traço associa-se à necessidade de deglutição das sociedades industrializadas e opõe-se drasticamente ao que, desde Baudelaire até hoje, consideramos “o novo”.

Mas como as convenções artísticas e literárias mudam rapidamente, o que gozava de grande audiência e se caracterizava por sua banalidade pode perder seu atrativo para o público burguês. E então, estas formas que pertenciam ao *kitsch*, mas deixaram de ser valorizadas pelo público médio, podem ser reutilizadas como uma forma de subversão das convenções. É o que veremos que acontece no *camp*, nas palavras de Calinescu:

ésto conduce a la paradoja de que las viejas formas de kitsch (como expresiones del mal gusto) puedan todavía disfrutarlas, pelo solo los sofisticados: lo que originalmente quiso ser ‘popular’ se convierte en diversión de los pocos. El viejo kitsch puede estimular la conciencia irónica del refinado o de quienes pretenden serlo. Ésta posiblemente es la explicación del intento de redimir el atrocemente afectado y artificial kitsch de la belle époque en lo que se llama camp en la América actual. (CALINESCU, 1991, p. 246)

A sensibilidade *camp* retoma o considerado como mau gosto – o *kitsch* – a partir de um distanciamento que se posiciona de uma maneira muito especial em relação a estes materiais provenientes da cultura de massa – ou mesmo dos produtos da arte massiva de consumo – e que se baseia, fundamentalmente, na consciência que se tem de sua fealdade e vulgaridade. No *camp* há uma clara consciência na utilização do *kitsch* e é esta consciência – geralmente expressada **auto-paródicamente** – que permite pensar esta sensibilidade como uma forma política – no amplo sentido do termo – de repensar a arte, a tradição e a relação delas com o social. A autoconsciência crítica do *camp* o vincula diretamente às linhas mais importantes da modernidade artística, fundamentalmente – no que se refere ao poder questionador e contra-corrente em relação à sociedade –, à arte dos últimos séculos. Mas, como tentaremos esclarecer, esse espírito crítico do *camp* vai utilizar procedimentos diferentes – e até opostos – aos utilizados ao longo da modernidade.

Considerando nosso ponto de partida, queremos relacionar as faces mais importantes da modernidade com as particularidades do *kitsch* e do *camp*. Pensar essas relações permite distinguir continuidades e rupturas e especificar a função que o mau gosto, o vulgar e o massivo têm para cada uma destas manifestações.

Podemos dizer que o *camp* continua o gesto inaugurado por Baudelaire na medida em que revaloriza o feio como uma forma de subversão, sendo este traço – mas também o sentido irônico – o que o separa qualitativamente do *kitsch*. No *kitsch* não há valorização do feio; ao contrário, ele é consumido sob a ingênua crença de que se trata de objetos “bonitos”, de “bom

gosto”. A relação que fizemos com Baudelaire tem mais um ponto para se estabelecer. O gesto crítico baudelairiano tem a ver com a recusa tanto do gosto burguês quanto da arte produzida para as massas, para o grande público. A postura de Baudelaire no famoso texto *O pintor e a vida Moderna é aristocrática* e, nesse sentido, tenta distinguir e estabelecer o espaço da grande arte em oposição ao que, próprio da sociedade capitalista, se conduz pela lógica do consumo e, no plano especificamente estético, pela banalidade, previsibilidade e superficialidade. O melhor exemplo desta postura frente à sociedade moderna é a figura do dândi, herdeiro do aristocrata, ao qual Baudelaire se refere como uma figura entranhável que foge à tolice da vida moderna refugiado em seus gostos refinados que o distinguem da “*cursileria*” e vulgaridade burguesa.

A estética *camp* é também aristocrática (Amicola chama o *camp* de cultura de gueto), mas de um modo diferente. Ela não rejeita a banalidade do massivo; pelo contrário, refugia-se nela e funda um espaço de valorização estética de materiais provenientes da cultura de massa. Sua paradoxal postura trabalha com o vulgar, mas não a partir de fora, senão a partir de dentro dos espaços da pseudo-arte ou cultura de massa. Daí que, como aponta Sontag – no texto inaugural da crítica sobre o Camp intitulado *Notas sobre Camp* – podemos pensar o *camp* como uma espécie de dandismo moderno, uma espécie de aristocracia dentro da época da cultura de massas, mas que se diferencia por apreciar aquilo que o outro rejeitava: “*El `camp´, el dandismo de la era de la cultura de masas, no distingue entre el objeto único y el objeto de producción de masas. El gusto `camp´ trasciende la náusea de la réplica*” (SONTAG, 1969, p. 339). Daí também a relação do *camp* com o *snob*.

O problema que fica na base do gosto *camp* tem a ver com as características duma sociedade capitalista hipersaciada tanto de objetos, informação, e cultura quanto da arte. É nessas sociedades, que Sontag qualifica de “opulentas”, em que todo já foi visto e consumido, que pode surgir esta particular sensibilidade que se compraz e se orgulha do gosto pelo mais hediondo da cultura de massas. Não é casual, segundo esta explicação, que o gosto *camp* tenha surgido entre grupos de intelectuais nova-iorquinos que, fartos de ter acesso a tudo, criam esta sensibilidade como uma forma de “raridade”. O “raro” é um traço fundador da estética *camp* (como também o era para Baudelaire), mas não qualquer forma de raridade, senão coisas relacionadas a campos específicos, como veremos a seguir.

Em relação às vanguardas, as categorias do feio, do massivo e do mau gosto tornam-se complexas como conseqüência da crescente industrialização cultural que o século XX traz consigo. Como já dissemos, a vanguarda serviu-se do *kitsch* como uma das formas de seu espírito destrutivo, insolente e irônico. Mas é este último traço que aporta a ironia que permite

o distanciamento crítico. Como sabemos, a ironia é uma mensagem dupla em que, simplificando, o sentido metafórico nega o sentido literal. A utilização do *kitsch* não era, na vanguarda, uma simples identificação com o mau gosto burguês; bem ao contrário. Ela apropriava-se da estética barata para negar certos aspectos da instituição artística e para provocar o questionamento das noções tradicionais da arte. Literalmente, ela expõe o *kitsch*; metaforicamente, ela implica a crítica à noção de gosto, de obra, de autor e de arte.

A diferença entre o mau gosto do *kitsch* e o mau gosto da vanguarda parece residir na utilização que se faz do “objeto artístico” ou na sua “intenção” em relação ao social. No primeiro caso, o que acontece é o imediato do consumo associado à sensação de satisfação, agrado e tranqüila aquisição, baseada nos “*propósitos estéticamente conformistas*” do *kitsch* (CALINESCU, 1991, p. 248). No segundo caso, na vanguarda, o uso do que pertence ao “mau gosto” está marcado por um distanciamento crítico exposto no gesto irônico que tem como objetivo a provocação, a sensação de estranhamento e a crítica ao que a pequena burguesia considera de “bom gosto” com “*propósitos estéticamente subversivos*” (CALINESCU, 1991, p. 248). Segundo Haroldo de Campos, a relação entre vanguarda e *kitsch* pode ser definida como: “uma dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologatórias, as primeiras constantemente atraídas pelas segundas, com a maior parte do público que frui das segundas acreditando participar da fruição das primeiras” (CAMPOS, 1977, p.198).

O *camp* mantém, em alguns aspectos, também, certa continuidade com as vanguardas, na medida em que a utilização e apropriação do feio vai ser um gesto conscientemente procurado que cria uma zona de valorização de objetos artísticos considerados, até esse momento, como marginais e de pouca qualidade, como uma forma de subversão e de questionamento crítico:

así, cuando la vanguardia se puso de moda, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, lo kitsch comenzó a disfrutar de una extraña clase de prestigio negativo, incluso en algunos de los círculos intelectuales más sofisticados. Este parece ser uno de los principales factores en el surgimiento de la curiosa sensibilidad camp, que, bajo la guisa del conocimiento irónico puede abandonarse libremente a los placeres ofrecidos por el más horrendo kitsch. El camp cultiva el mal gusto – generalmente el mal gusto de ayer – como forma de refinamiento superior. Es como si el mal gusto, reconocido y perseguido conscientemente, pudiera realmente superarse y convertirse en su opuesto. (CALINESCU, 1991, p.226)

Seguindo esta argumentação, a categoria do feio e do mau gosto supõe uma ressignificação da categoria do novo. Isto é, no *camp*, o feio e o novo adquirem características próprias que tentaremos definir. Um dos problemas que devemos enfrentar é a particular

relação que tanto as vanguardas quanto o *camp* – enquanto categoria pós-moderna ou de pós-vanguarda (segundo Amícola) – mantêm com o compromisso com uma estética que busca “o novo” como forma de questionamento e antinomia do social. O “novo” – se o entendemos como essa busca particularmente questionadora e crítica da arte moderna – continua sendo um objetivo da arte de pós-vanguarda, mas redefinido em função de uma relação oposta à que tinha a vanguarda com respeito ao passado e à tradição. Se a vanguarda se caracterizou por sua força destrutiva tanto do passado quanto da tradição, no *camp* – pelo contrário – assistimos a uma revalorização nostálgica do passado e a uma releitura da tradição, cuja forma mais específica é a paródia em sua forma suplementar ou de pastiche. Contudo, há um ponto que une vanguarda e pós-vanguarda: o sentido crítico expresso através do humor, da ironia e, fundamentalmente, da autoparódia que continua se expressando como uma forma mais de dessacralização da arte.

A categoria de paródia permite-nos diferenciar *kitsch* de *camp*. Podemos pensar o *kitsch* como uma paródia que tenta esconder a sua relação com outro texto ou tradição anterior da qual, na verdade, está extraindo os estilemas com os quais produz sua forma. O *kitsch* se torna, assim, uma cópia que nega sê-lo, apagando as marcas que o relacionam com o texto anterior. A inserção de estilemas provenientes da Alta Cultura é propositadamente escondida enquanto inserção ou referência a um outro texto, apresentando-se, pelo contrário, como verdadeira invenção. Pode-se dizer que o *kitsch* é uma espécie de paródia que nega sua própria condição de paródia enquanto texto que reinsere estilemas de outros textos. O *kitsch* constrói sua mensagem a partir da reapropriação banalizada de estilemas provenientes da Alta Cultura, negando, justamente, que se trate de algo tomado de um texto anterior.

O *camp*, pelo contrário, evidencia seu caráter paródico sublinhando a recontextualização do inserido e fazendo, portanto, explícita a citação. Isso provoca uma releitura crítica daquilo que se insere intencionalmente. Podemos pensar o *camp*, como uma paródia conscientemente elaborada na qual a inserção se auto-propõe como inserção num novo contexto, implicando outra leitura que deve estabelecer um sentido diferente, tanto em relação à referência quanto à sua nova recontextualização.

Como já dissemos o texto inaugural da crítica sobre o Camp foi escrito por Susang Sontag no ano de 1969. Nele, a autora começa se referindo ao *camp* como uma “sensibilidade” surgida na década do 60 e associada ao mundo gay. A primeira questão que a autora aponta é: “*la esencia del camp es su amor a lo no natural: el artificio y la exageración*” (SONTAG, 1969, p. 323). A artificialidade, um valor já elogiado por Baudelaire, aparece ressignificado e levado a suas últimas consequências, justaposto à

exageração. A natureza não tem lugar nem significado para o *camp*. A definição que Sontag estabelece do *camp* relaciona-se, fundamentalmente, a uma noção de estilo: “*Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera –‘camp’, no utiliza categorías de belleza, sino del grado de artificio, de estilización*” (SONTAG, 1969, p. 323). Justamente porque não se serve da idéia de beleza ou de alguma forma a nega, o *camp* valoriza o feio, o horrível, o passado de moda, o vulgar, o brega, o pertencente a gêneros menores e à cultura de massa. Mas com uma condição: esses objetos “artísticos” devem responder à lei do exagerado, do artificial, do excessivamente estilizado, importando mais “o estilo” que o conteúdo: “*Camp es una concepción del mundo desde categorías de estilo; pero un modo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo “off”, el ser impróprio de las cosas*” (SONTAG, 1969, p.327).

Esse princípio explica o gosto *camp* pelos filmes musicais da *Warner Brothers* e o cinema dos primeiros anos 30, pelas *divas* ícone da época de ouro de Hollywood (o culto à beleza andrógina de Greta Garbo mas, também – baseado no princípio do exagero tanto corporal quanto da força do “caráter” –, Jane Mansfield, Gina Lollobrigida, Bette Davis, Mae West e a gestualidade exagerada de Marlene Dietrich); e ainda o gosto pela arte decorativa, pela moda antiga, pelos vestidos, mobiliário – e, neles, as texturas e as superfícies sensuais. O tipicamente *camp* é o gosto pelo pouco sério, a arte má (pela sua falta de ambições estéticas), o horrível (pelo excesso de vulgaridade em relação à arte culta), o raro, mas associado ao extravagante (pelo grau de estilização). Esta sobredimensão do estilo em detrimento do conteúdo não nega este último; precisa dele para gerar o contraste. O conteúdo do *camp* é sério, mas essa seriedade deve fracassar para que o *camp* triunfe: “*‘Camp’ es un arte que se propone serio pero que sin embargo no puede ser considerado seriamente porque es ‘demasiado’*” (SONTAG, 1969, p.333).

O outro traço característico do *camp* é o que relaciona a vida ao teatro: a teatralização da experiência, seu traço **performativo**. Daí o gosto pela duplicidade, a representação, o travestismo, a gestualidade exagerada e a noção de “caráter” como algo instantâneo, acabado e passionalmente marcado (oposto a qualquer desenvolvimento psicológico). A intensidade dramática, teatral e seu conseqüente exagero devem cobrir o objeto ou a personalidade para que possa ser experimentável como *camp*. Geralmente, o que pode ser experimentável como “*camp*” pertence ao passado: o gosto pelos filmes, atrizes, músicas e roupas do passado (especialmente da *belle époque*). É a distância entre esse passado e o presente o que permite cobrir de um ar fantástico algo que pode ter resultado insuportavelmente banal e vulgar no seu próprio tempo. Como aponta Sontag, a relação com o passado caracteriza-se pela sua

sentimentalidade. Não qualquer passado, aquele que contenha as marcas passionais do que “*parece brotar de una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada*” (SONTAG, 1969, p.333)

Mas há um aspecto da sensibilidade *camp* que Sontag aponta e que nos interessa particularmente: a duplicidade própria do *camp* que coloca em cena, sob o sentido de “correto” e “sério”, outra “*experiencia privada bufona de la cosa*”. (SONTAG, 1969, p.335) que colabora para a criação de um sentido que é compartilhado “em código” pelo gueto. O *camp* se compraz na paródia, mas fundamentalmente, na **autoparódia**. Esse traço é o que permite o distanciamento crítico, o sentido crítico sobre si mesmo que permite diferenciá-lo do *kitsch*. A frivolização do sério opera-se a partir de um tipo de ironia indireta cujo objetivo é “*destronar lo serio. El camp es lúdico, antiserio. Más precisamente, el camp implica una nueva, más compleja relación para con ‘lo serio’.*” (SONTAG, 1969, 338). O traço bufão – irônico e autoparódico – destrói a seriedade mas impede, ao mesmo tempo, a identificação com sentimentos extremos. Daí que o *camp* se afaste de qualquer julgamento político, moral ou estético. Ele só está interessado em oferecer “*um abanico de modelo para el arte (y la vida) diferente, suplementario*” (SONTAG, 1969, p.336)

Esta especial postura associa-se a determinada posição da minoria sexual gay criadora desta sensibilidade numa sociedade regida pelo modelo patriarcal e repressora de qualquer outra prática sexual. A “postura” *camp*, sua especial forma de olhar o mundo, abre um caminho cuja finalidade é a tentativa de aceitação da homossexualidade por parte da sociedade ou, pelo menos, uma forma de “fazer visível” esse setor social, suas características e particularidades, isto é, uma forma de autolegitimação: “*Los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad promocionando el sentido estético. El ‘camp’ es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral. Patrocina el sentido lúdico*” (SONTAG, 1969, 341).

Estas são as novidades que o *camp* coloca em cena. A valorização da cultura de massa, do feio e do raro toma essas particularidades gerando uma estética que surpreende e renova o cânone. Porém essa renovação não se realiza a partir de materiais novos; pelo contrário, o *camp* vai reciclar produtos provenientes da cultura de massa caracterizados, precisamente, pela sua vulgaridade, reintegrando-os com o fim de devolver uma visão transfigurante que recupera o poder crítico e questionador da grande arte. Segundo Amicola:

La fuerza de la estética camp va a surgir, entonces, como estrategia de producción y recepción –por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos que neutraliza y transforma la cultura de masas. En este sentido, dicho reciclaje implica una crítica

de la cultura dominante, pero lo singular del fenómeno es que lo hará en los mismos términos de esa cultura. El camp es, entonces, una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productibilidad. (AMICOLA, 2000, p.52).

A renovação, verdadeiro sentido de novidade que o *camp* carrega, pode ser lida no dualismo, no duplo movimento artístico e político que ela implica: por um lado, de criação de uma estética específica que recupera o questionamento ideológico a partir da renovação formal baseada no princípio da reciclagem; por outro, da deliberada ostentação de seu pertencimento a um setor marginalizado da sociedade.

Homossexualidade e estética *camp* como as duas faces de um movimento de autolegitimação e revisão de valores e concepções de um mundo regido pelos padrões patriarcais. O interessante é que essa revisão que tem por finalidade a “visualização” de um setor marginalizado da sociedade consegue manifestar-se e criticar a redução heterossexual através da encenação paródica e autoparódica da sensibilidade gay. O humor da estética *camp*, sua consciência irônica, desarma a seriedade da moral sexual e descompõe os preconceitos abrindo o espaço para a legitimidade do diferente, a partir do gesto – próprio do humor – que se compraz na autoparódia. O *camp* é uma sensibilidade gay que ri de si mesma descongestionando os tabus sobre as identidades sexuais. A autoparódia é a marca definitiva do *camp* que se expressa através da ironia com a que é enunciada a discursividade *camp*. Essa ironia coloca ênfase tanto no autor que emite o texto quanto no contexto a partir do qual se fala. Assim, a enunciação no *camp* comporta um sentido político que sublinha a origem e pertencimento da mensagem a um determinado setor social, neste caso, ao homossexual masculino, produzindo uma crítica social: “La capacidad del camp para expandirse radica, justamente, em que utiliza la paródia del discurso gay para hacer de él un cuestionamiento social y, por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad” (AMICOLA, 2000, p.55).

Segundo Amícola, este é um ponto que foi descuidado por Sontag na medida em que o *camp* se apresenta como um tipo de sensibilidade gay mas estritamente masculina: neste mundo a mulher não produz *camp*; pelo contrário, ela é o objeto “*obligado de la representación a través de un espejo distorcionante de la supuesta esencia de lo femenino*” (AMICOLA, 2000, p.52). O *camp* corresponde a um olhar completamente masculino e homossexual que ri de seus próprios clichês e estereótipos, provocando um questionamento lúdico da identidade sexual. Amícola refere-se a isso como uma “*mirada socarronamente falocéntrica sobre los problemas de gender*”. (AMÍCOLA, 2000, p. 52)

Nossa intenção é tentar estabelecer quais são os traços marcadamente *camp* na obra de Copi e Perlongher. Também, tentamos estabelecer uma relação entre o *camp* e os momentos cruciais de definição da arte moderna. Consideramos ter mostrado uma relação entre a modernidade clássica (Baudelaire e as vanguardas) e esta especial “sensibilidade” enquanto maneiras de apropriação e reapropriação de materiais considerados “feios”, fora do canônico, marginais, banais e pouco sérios.

A apropriação de materiais considerados de “mau gosto” ou “pouco sérios” para as elevadas intenções da arte é um gesto que, na verdade, a grande arte vem realizando desde o começo mesmo da modernidade. Isso não implica negar as diferenças entre as distintas apropriações ao longo da modernidade. O que caracteriza a arte de pós-vanguarda ou pós-moderna dos seus antecedentes é a especial relação que vai adquirir com a cultura de massa; um aspecto iniludível que a arte contemporânea tem que enfrentar como parte de nossas sociedades. Como já dissemos, o *camp* se diferencia por levar a suas últimas consequências essa relação, demonstrando a razão pela qual seus materiais provêm justamente do mais escandalosamente vulgar da cultura de massa. Mas há algo que nos permitiu traçar certa continuidade e diferenciar modernidade, vanguarda e *camp* do *kitsch*: o sentido consciente e crítico na utilização desses materiais.

3.3 Vanguarda, camp e pós-vanguarda na literatura argentina

Resta estabelecer uma diferenciação mais pormenorizada entre a apropriação do mau gosto, do bizarro e do humor (como formas de questionamento da ordem estabelecida) que realiza a vanguarda e a reapropriação que faz desses materiais o *camp* enquanto estética pertencente ao que estamos chamando de pós-modernidade ou *pós-vanguarda*. Para os teóricos do pós-modernismo, haveria traços que permitem pensar uma ruptura não só estética quanto social, econômica e tecnológica a partir dos anos 50 e 60 e que inauguraria a etapa “pós-moderna” caracterizada, esteticamente, pelo confronto com os valores da estética modernista.

No caso da literatura argentina, podemos perceber uma continuidade, entre vanguarda e pós-vanguarda, quanto a uma proposta estética que procura o novo, mas também quanto ao sentido crítico com que pensa seu lugar e posição dentro de uma tradição. A consciência que se tem deste aspecto em ambos os momentos permite, para cada caso, uma releitura que supõe também a criação de uma estética própria. O humor, o poder dessacralizador, a paródia e o sentido crítico são, todos, aspectos que ambas – vanguarda e pós-vanguarda –

compartilham, como também a forte recusa da estética romântica e realista. Amícola aponta que há, entre a escrita de Copi e Perlongher – enquanto representantes de pós-vanguarda – e a vanguarda histórica, uma forte *liaison* no que diz respeito a esse ponto em particular. (AMICOLA, 2000, p.75)

Com respeito às diferenças entre ambos os momentos, vemos que um dos traços mais fortes que permitem distingui-las é a particular relação que cada uma vai estabelecer com a cultura oficial, a cultura alta e a cultura de massa. No caso da pós-vanguarda, assistimos a um tipo particular de “reciclagem” de materiais provenientes da cultura de massa que se afasta das propostas da vanguarda histórica pelo grau de questionamento estético e ideológico e por uma particular adesão a uma marginalidade liberada para mostrar o impróprio da cultura.

Neste sentido, podemos dizer que a literatura de pós-vanguarda ou pós-modernista caracterizou-se por uma radicalização de vários aspectos das vanguardas, fundamentalmente no que diz respeito à dimensão ideológica. O escândalo vanguardista não vai além da polêmica literária, enquanto grande parte da literatura produzida nas décadas de 70 e 80 atinge, com seu poder escandalizador, o eixo da cultura em seu conjunto e visa ao questionamento não só estético, mas também político, sexual, nacional, trazendo uma dimensão ideológica que a moderada vanguarda jamais chegou a atingir.

A vanguarda argentina caracterizou-se por esta reticência ideológica que a distancia completamente das ousadias européias e que podemos perceber na ostensiva preocupação que seus membros tinham por ocupar espaços oficiais e por dar, ao movimento em geral, uma legitimidade claramente enquadrada na cultura dominante e nos espaços de consagração da cultura dominante. Beatriz Sarlo refere-se a este aspecto claramente quando escreve a respeito de *Martín Fierro*:

Pero el moderatismo del periódico y de toda la vanguardia argentina habla no sólo de los límites ideológicos de sus integrantes, sino fundamentalmente del campo intelectual y de la sociedad que lo contiene. La represión sexual y moral, el apolitismo, la disciplinada afirmación de la nacionalidad y el poder del Estado, tienen que ver con ideologías todavía tradicionales en sus estructuras profundas, que en este plano producen una vanguardia poco cuestionadota del orden social. Si el martinfierrismo no bromea con la familia, con la patria, con la religión ni con la autoridad, si, en oposición al proyecto de Bretón, la vida literaria es más literaria que vida, no puede dejar de reconocerse sin embargo que reformaron de manera decisiva las costumbres literarias del campo intelectual argentino. (SARLO, 1982, p.49)

A literatura de “pós-vanguarda” e pós-moderna, comparada com as tentativas “subversivas” da vanguarda histórica, é enormemente mais ousada e radicalizada no que concerne, fundamentalmente, a seu questionamento da ordem social. Isso implica pensar a

literatura dos anos 60, 70 e 80 como uma literatura que, na busca de uma estética própria e diferente de seus antecedentes vanguardistas, **amplia a dimensão ideológica** provocando um questionamento crítico que excede o estritamente literário e envolve uma revisão política da práxis cultural. Isso é assim ao ponto de que também o papel do artista muda drasticamente nessas décadas em direção a uma crescente postura marginal e contraoficial que questiona a ideologia dominante, completamente oposta ao tradicional envolvimento da vanguarda com a cultura oficial.

Como aponta Sarlo, os limites ideológicos da vanguarda restringiam e estabeleciam claramente os espaços que podiam ser questionados através do humor escarnecedor e do riso. A crítica ainda não atinge as bases da sociedade nem questiona a ideologia dominante, pelo contrário, tenta enquadrar-se nela.

Em oposição, a literatura de pós-vanguarda de um Copi e de um Perlogher – e cremos que, como clara postura de oposição também ao *ethos* do escritor militante e da literatura engajada do cenário político dos anos 60 e 70 – têm um poder de oposição à ideologia dominante que se manifesta a partir da crítica corrosiva da sociedade em aspectos ainda pouco explorados (que chamamos de “micro”, como a problemática de gênero, a crítica ao nacionalismo, a instituição familiar, etc.) produzindo uma leitura ideológica que tem por alvo a desestabilização da estrutura profunda do social.

A dimensão ideológica da literatura produzida então – não só na Argentina mas na América Latina toda – é um dos aspectos cruciais para uma compreensão profunda desta. No caso específico de Copi e Perlongher isto é evidente: eles atingem, em oposição ao “*moderatismo*” vanguardista, com seu humor corrosivo, todos os aspectos da sociedade, gerando uma crítica radical na qual já nada está proibido. Sexo, identidade, família, política, figuras oficiais tanto da política quanto da literatura, tradição, religião, pátria: tudo vai ser escandalosamente atingido por seu humor escarnecedor e dessacralizador que ri da sociedade como uma forma de se opor a ela.

Além da dimensão ideológica, há outro aspecto que permite pensar diferenças e especificidades entre a vanguarda e a pós-vanguarda: a especial relação que cada uma vai estabelecer com a tradição, com o mercado e a indústria cultural.

A releitura da tradição – e a conseqüente seleção, apropriação e negação que ela implica – é um traço que ambos os momentos compartilham. A vanguarda argentina não rechaçou completamente a tradição como no caso europeu; ela produz uma releitura da tradição na qual se rejeitavam determinados momentos e se enobreciam outros (a famosa crítica ao modernismo lugoniano e a valorização da *gauchesca* e de autores menores por

Borges), produzindo uma desestabilização do cânone que supõe a postulação de novos centros dentro da tradição que legitimassem o próprio espaço da vanguarda dentro dela. É conhecido, neste sentido, o “redescobrimto” que a vanguarda faz de autores marginais rejeitados pelos mecanismos de consagração. A valorização dessa marginalidade se traduz na oposição à lógica do mercado que se expressa através do lucro. O “ficar fora” dessa lógica não significa ficar fora da centralidade da tradição; pelo contrário, é a partir dessa moral de oposição ao mercado que a vanguarda se autopostula como a verdadeira e legítima arte. Segundo Sarlo: “*La vanguardia no se piensa a si misma como un espacio alternativo del campo intelectual, sino que tiende a concebirse como el único espacio moral y estéticamente válido. Su tensión con la “industria cultural” y con la cultura “media” y “baja” es ética.*” (SARLO, 1982, p.50).

Como a autora explicita, trata-se, no caso da vanguarda, da negação e rechaço de tudo o que fica corrompido pela lógica da indústria cultural. O simples fato de participar dos circuitos mercantis aparece, frente aos olhos da vanguarda, como algo condenável que, por sua vez, confirma o pertencimento a uma estética “inferior”. Como bem discerne Sarlo, atrás desse posicionamento de condenação da mercantilização artística, esconde-se uma questão de classe que identifica lógica de mercado e estética inferior ou de pouca qualidade como as duas faces da mesma moeda e como uma forma de negar e se opôr à literatura de Boedo que, sim, participa dos circuitos comerciais. Para a vanguarda *martinferrista*, a verdadeira arte deve ficar fora dos circuitos comerciais porque somente assim ela consegue manter sua qualidade e se diferenciar dos produtos da indústria cultural que ela considera não só inferiores, mas completamente corrompidos. Para os vanguardistas, tudo o que entra na lógica da compra e da venda é inferior, inculto, de mau gosto e intelectualmente pobre.

No caso da pós-vanguarda, assistimos a uma nova leitura da tradição que vai voltar a modificar o cânone. No caso específico de Copi e Perlongher, vemos isto através da paródia dos gêneros fundadores da literatura nacional, fundamentalmente a *gauchesca*, que produz uma dessacralização do oficial que atinge também os clichês vanguardistas do *criollismo vanguardista*. A literatura dos finais dos anos 70 e das décadas de 80 e 90 busca seu lugar dentro da tradição através de mecanismos – o humor, a paródia suplementar, o pastiche – que pervertem a leitura oficial e tradicional na qual já está incluída a vanguarda.

Por outro lado, a relação com o mercado e a indústria cultural muda completamente. Em vez de rechaçar a indústria cultural, a literatura contemporânea tende a reciclar e procurar nela materiais com os quais criarem uma estética própria: Julio Cortazar e Manuel Puig podem ser pensados como precursores dessa tendência que vai se radicalizando. Em Copi e

Perlongher, o *camp* realiza esta reapropriação que se expressa a partir do jogo incessante e das tensões que sua obra apresenta entre literatura culta e materiais pertencentes à cultura de massa ou indústria cultural. Copi e Perlongher trabalham a partir de materiais que provêm da cultura de massa misturando-os com uma reapropriação paródica da tradição.

Neste sentido, é importante também a produção multifacetada de Copi, na qual as histórias em quadrinhos se juntam com seu trabalho de ator e com a escrita de romances, contos e teatro. Para Copi e também para Perlongher, não há limites entre o “culto” e o “massivo”, tudo entra na obra deles a partir de um trabalho de ressignificação que propõe um problema maior: repensar os limites entre o alto e o baixo, entre o culto e o popular, entre a arte e os produtos da indústria cultural. A diferenciação pejorativa que a vanguarda postula entre a literatura e a cultura de massa é questionada na obra de Copi e de Perlongher a partir da utilização de ambas através de técnicas de reciclagem que postulam uma mais séria avaliação do que entendemos por arte na contemporaneidade.

3.4 Camp em Eva Perón e Cachafaz

A crítica já tem apontado para a relação da obra de Copi e Perlongher com a estética *camp* (AMICOLA, 2000). Vários são os traços que permitem agrupá-los como associados a esta estética: exposição da temática gay relacionada à sensibilidade *camp*, estilo inapropriado e escandalizador, adoção de temas ligados à tradição histórica, cultural e literária argentina (e latino-americana) através de um tratamento insólito, ousado, irreverente, paródico e autoparódico; elaboração de uma imagem particularmente distorcida, parodiada e carnavalizada do peronismo – e de seu grão mito: Eva Perón –, performatividade e extrema artificiosidade. Ambos os autores trabalham pervertendo o discurso histórico, mítico e literário, produzindo uma leitura que quebra mitos sociais que vão desde a sexualidade até a nacionalidade e o cânone da literatura nacional.

Começaremos por *Eva Perón* porque consideramos ser a obra-chave da estética *camp* em Copi. A imagem que a peça de Copi nos dá de Eva é, em primeiro lugar, uma imagem invertida do mito oficial, um tratamento deliberadamente desmitificador da áurea de seriedade que tanto a história oficial quanto o mito colocavam nela. Como diz Monteleone: “*Es inútil buscar rasgos documentales en la Eva Perón de Copi y abusivo vincular esa figura a la Evita de la historia, cuando de echo se trata de una representación crítica de uan imagen mitificada*” (Monteleone, 2010, p.1)

Além disso, é preciso pensar como a imagem de Eva se presta para um tratamento *camp*, por se tratar de um ícone de feminilidade, objeto predileto de representação desta estética. Neste sentido, a escolha de escrever sobre Eva responde a essa necessidade transfigurante, própria do *camp*, de representar a essência do feminino enquanto exageração de determinados traços. Por outro lado, o caráter oficial e mítico da figura de Eva se presta a ser utilizada pelo tratamento lúdico próprio do *camp*, que tenta, por meio de seu particular humor, produzir um questionamento dos valores conservadores e que se expressa na sátira que esta peça implica da sociedade argentina.

A Eva de Copi, oposta à seriedade da imagem oficial (tanto na versão oficial do peronismo da década de 40 e 50 quanto na sessentista dos *Montoneros*), é uma representação ridícula, cômica e caricaturesca. A seriedade que supõe o trabalho com uma figura da História aparece negada através da ridicularização, que não só cobre a imagem de Eva, mas que apresenta o momento histórico (o peronismo) e o governo (Perón e Eva) como uma grande farsa, na qual sua figura principal – Eva – caracteriza-se pela frivolidade e desopilante vulgaridade de sua personalidade.

A Eva de Copi, a partir da exploração do mito em todas suas versões, leva a personagem ao domínio do exclusivamente espetacular (como artifício e estilização). O momento político-histórico é mostrado como uma teatralização dele, como uma escandalosa representação farsesca da função governativa. As personagens são conscientes o tempo todo de estar cumprindo um papel. Mas, em vez de tentar ocultar esta situação, elas referem-se a isso continuamente e buscam que a atuação seja o mais “espetacular” possível. “Evita: Ibiza? No aguanto más, mi viejo. ¿Está todo listo? No digo los funerales, sino el clima ¿está preparado el clima?” (COPI, 2000, p.80).

Os detalhes da grande farsa são pensados como em uma peça teatral: cenografia, vestuário, movimentos a serem representados.

*Evita: Y los faroles? Qué hay de mi idea de ponerle tul negro a las lámparas?
 [...]*

Evita: Y con mis vestidos alrededor. Y todo lo que hay en las valijas lo quiero puesto en vitrinas, rodeándome también. ¡Y todas mis joyas! Y cada año para mi cumpleaños van a agregar otras [...] (COPI, 2000, p. 52 – 53)

O “estilo” grandiloquente, glamouroso e frívolo nega a importância do estritamente político e histórico. O sério fica relegado a um segundo plano com o qual faz contraste o excesso de superficialidade das personagens, que se negam a se interessar por outra coisa que não sejam as próprias intrigas e o glamour das vestimentas.

Evita: Pero que cagada carajo! Qué lástima que no estoy ahí! Si estuviera ahí haría un discurso desde el balcón. Qué lástima! Sería grandioso: mi mejor discurso. Mierda, que fiesta me perdi! Hubieran salido todos a la calle, estarían en la plaza, millares aclamando, gritando como locos [...] (COPI, 2000, p.50)

A grande farsa que as personagens organizam na peça (a peça dentro da peça) é a morte de Eva. A obra ocorre nos últimos dias da mulher mito, quando o câncer a está matando. Mas um jogo de intrigas entre as personagens faz-nos ver de imediato que a morte é, na verdade, uma mentira organizada por eles mesmos e que Eva pensa fingir-se de morta e fugir da Argentina carregando uma grande fortuna e esquecendo seus compromissos políticos que a associavam à defesa dos “*pobres y descamisados*”.

No final da peça, isso ocorre realmente: o plano é levado a cabo e inclui um assassinato (da enfermeira) que servirá como cadáver “falso” de Eva Perón. A fuga espetacular do final da peça, pelo excesso do gesto e a determinação do ato, pode se comparar com o final do filme *Marruecos* (ícone do cinema dos anos 30) no qual Marlene Dietrich foge para o deserto seguindo seu novo amor, deixando para trás toda sua vida num gesto impulsivo e exageradamente passional cuja imagem-ícone é a cena em que ela tira e joga seus sapatos de salto para começar a caminhar pela areia, desfecho paradigmático da gestualidade exagerada da estética *camp*. Mas também, em função da frivolidade da escolha de Eva: ela prefere a fortuna e uma vida de luxo a qualquer compromisso político com o qual era associada. Assistimos a uma frivolização ostensiva de todos os aspectos políticos que a figura de Eva evoca e a uma associação aos semas mais propriamente vinculados ao mundo frívolo e superficial do espetáculo. Esta Eva é, em primeira instância, uma atriz – evocando assim tanto o passado real de Eva como o papel que cumpre na peça de Copi: ela atua o tempo todo, mente, é falsa, monta uma armadilha.

A Eva de Copi “atua” como uma diva hollywoodiana, da qual são valorizados os aspectos que justamente fazem dela uma “estrela”. Em primeiro lugar, seu caráter único e intensíssimo: Eva é mostrada a partir de traços fortes e tirânicos. A relação com o poder – como nas vidas da maioria das estrelas de Hollywood – é baseada em caprichos excêntricos que sua “corte” tem que suportar. Mas também aparece a idéia da manipulação do poder sobre ela, mostrando-a como vítima de uma esfera de poder que se serve dela, a engana e tenta destruí-la. A imagem de Eva tem essa duplicidade (que também aparece nas diferentes versões de seu mito e dos mitos de muitas atrizes da época de ouro do cinema) que supõe

certa ingenuidade, proveniente de suas origens num estrato social baixo e certo sadismo produto do lugar ao qual ela chega: o de Primeira Dama do Governo de Perón.

Sua “cenografia” e “vestuário” ocupam grande parte da temática da obra, associando sua imagem tanto à frivolidade quanto ao teatral. A obra começa com uma cena na qual Eva briga com sua mãe porque não encontra seu “vestido presidencial”, ao que a mãe responde que todos seus vestidos são “presidenciais”. A cena introduz explicitamente a questão do luxo e do glamour como traços próprios da sua personalidade. A importância da aparência está em vários momentos; a preocupação pela própria imagem é quase uma obsessão da personagem. Cada situação séria da cena política é nomeada não por seu conteúdo, mas em função da roupa que ela levava ou pensa levar, frivolizando toda referência política e levando-a para o âmbito da moda e do *glam*. “Evita: *Es el más lindo de todos. Es el mismo que me puse para cenar con Franco, e incluso para ver al Papa. Siempre lo usaba con el visón blanco. Lo ves? LLevalo, llevate también el visón. Te los doy*” [...] (COPI, 2000, p. 73).

Não só o vestuário é importante para a construção da sua imagem, também a maquiagem. A cena em que a enfermeira pinta suas unhas e a referência explícita da marca de cosméticos *Revlon* abrem o universo desta feminilidade exagerada e marcadamente “fabricada” a partir do “vestir-se” de mulher e de “mulher-poder”, “mulher-diva”.

Seu histrionismo e capacidade de atuação são outros dos aspectos enfatizados da Eva de Copi. Como já mencionamos, ela está “atuando” sua própria morte, armando uma farsa e, em certos momentos, é tão forte a atuação que a personagem parece esquecer-se de que está atuando: vida e teatro desfiguram suas margens; torna-se impossível discernir a quem pertence cada coisa. Além disso, na obra ela comenta momentos de sua atuação política como verdadeiras performances e avalia a teatralidade (em termos de vestuário, cenografia e dramaticidade) para verificar sua eficácia.

A duplicidade da personagem de Copi pode-se ler em todos esses aspectos “teatralizantes” que acabamos de nomear. Mas também, na travestização da personagem. A primeira encenação da peça em Paris foi realizada por um homem travestido. Mas concordamos com o crítico César Aira quando diz que não é somente esta referência o que nos permite pensar a Eva de Copi como um travesti, mas a construção mesma da personagem no nível textual.

A imagem da Eva de Copi expressada através desta construção “superficial”, “frívola” e “vulgar” da Primeira Dama Argentina contrapõe-se e contradiz a “seriedade” do conteúdo histórico da peça. É uma imagem que propõe o cômico, o ridículo e jocoso no tratamento de um tema “sério”, mas impede, ao mesmo tempo, que a peça seja tomada a sério. Se toda

caricatura ou ridicularização de personagens ou figuras “oficiais” supõem uma crítica que contrapõe valores aos ridicularizados, em Copi a imagem de Eva impede qualquer posicionamento que se pense a partir do maniqueísmo político – a favor ou contra. Embora não se possa negar o anti-peronismo do escritor, o gesto *camp* tende a diluí-lo no plano estético. A obra transcende as duas versões do mito (a lenda oficial e a lenda negra antiperonista) e propõe um tratamento lúdico (não desprovido de cinismo), mas que aponta para uma crítica que abrange todas as posições políticas.

O tratamento lúdico da imagem de Eva impõe uma leitura em que é preciso levar em conta a ironia com a qual é construída a peça. O traço irônico impede a adoção de identificações extremas que levariam a escolhas do tipo: a favor ou contra. Não há seriedade possível por trás da ridicularização e, portanto, é impossível identificar a peça como uma crítica unidirecionada; pelo contrário, é uma sátira que atinge a totalidade da sociedade. Com isto não esquecemos a história pessoal de Copi e de sua família, marcada pelo exílio no peronismo e, portanto, o *gorilismo* de muitas observações de Copi nos múltiplos textos em que ele se refere a este período.

Embora o fato de ridicularizar nada menos que a Eva Perón possa ser lido como um ato anti-peronista, parece-nos mais importante sublinhar que essa paródia tem traços até esse momento inexistentes na arte e que esses traços vinculam-se a uma artificialização e estetização extrema da figura de Eva, a uma versão pop e *camp* da figura histórica de Eva que vão muito além da paródia clássica cujo único objetivo era criticar, ridicularizar ou até destruir. Foi Copi o primeiro em abrir esta linha na literatura argentina que será retomada por uma série de autores contemporâneos que retrabalham a figura de Eva e na qual há – associada ao humor e à paródia – também um fascínio e um resgate de sua figura. Estes escritores percebem como Eva Perón pode servir como um símbolo fortíssimo para dar conta de muitos aspectos da cultura argentina, assim também como das condições pós-modernas da cultura, fundamentalmente, no que diz respeito à mistura do baixo e do alto, da cultura oficial e da cultura de massa, do estético e do político que se encontram na própria história e mito de Eva e que eles reciclam e reelaboram através da estética *camp*. Não negamos que o caráter ridiculizador da peça contenha uma postura anti-peronista (isto é sabido de Copi e de sua família), mas achamos que o texto vai além disso e inaugura um tratamento específico da figura de Eva e do peronismo centrada na questão da teatralização, da estetização e da relação com a cultura de massa (aspectos tão caros ao *camp*) que tiveram no peronismo uma experiência inaugural dentro da história política argentina.

Neste sentido, é interessante sublinhar a referência detalhada e permanente que a obra faz dos meios de comunicação massivos. Os *mass-media* ocupam um lugar privilegiado neste universo regido pela força da imagem e da atuação. O rádio, a televisão, as novelas aparecem como parâmetro indiscutível de confirmação da realidade (eles são mais reais que a própria realidade).

Madre: Evita, no estoy bromeando. ¿Sabés lo que dicen en la radio?
Evita: ¿Qué dicen en la radio?
Madre: Hablan todo el tiempo de vos. Pasan tu vida en la novela y después dicen que estás por morirte. Hay mucha gente que espera del otro lado de la puerta.
 [...] *Evita: Callate, yo sé lo que hago. Usted escuchó la radio?*
Enfermera: Sí, señora. Pasan comunicados sobre su estado de salud, señora. Dicen que Usted está inconsciente y que su señora madre y el General Perón velan a la cabecera de su cama.
Evita: ¡Pero qué bien! ¡Voy a temer una muerte hermosa! [...]
 (COPI, 2000, p. 39-40)

A inserção que Copi faz deles e a importância que eles têm para as personagens não são casuais. Podemos pensar a referência a eles como procedimento de reinserção crítica da cultura de massa que visa parodiar a função dela na sociedade contemporânea. As personagens da peça de Copi vivem suas vidas em função desses meios de comunicação e das imagens e valores que eles projetam. Para eles, importa mais tornar-se imagem do que qualquer outra coisa. Copi parece estar atento ao lugar que a mídia começa a ter na sociedade contemporânea e a faz aparecer, justamente, para produzir uma crítica à sobredimensão que ela adquire no mundo contemporâneo.

Por outro lado, é impossível esquecer o papel que os meios de comunicação cumpriram no governo peronista. A utilização deles como forma de propaganda política foi uma das características principais desse governo. Aqui a crítica parece também se estender a uma crítica política estrita, mas que se dilui na banalidade com que as personagens fazem uso deles.

Na peça de Copi, a banalidade, a vulgaridade e a falsidade que suspeitamos de qualquer discurso que provém dos meios massivos de comunicação ultrapassaram as barreiras da tela do televisor e parecem ser o estilo de vida dos governantes. Como em uma telenovela, a peça de Copi estrutura-se a partir de intrigas e desmascaramentos vulgares e excessivamente “dramáticos” que respondem à lógica do melodrama. Copi faz uma crítica satírica da sociedade a partir dos valores dessa mesma sociedade. Apropriando-se da estética da cultura de massa, ele produz uma imagem crítica da cultura dominante, mas a partir de seus próprios padrões. A vida e a vida no poder são mesmo como uma novela televisiva.

Não só *Eva Perón* é um texto que podemos pensar em relação à estética *camp*, mas também *Cachafaz*. Ambos os textos fazem uso deste particular humor, de seus procedimentos paródicos, de sua visão jocosamente gay e falocêntrica. Neles percebemos o uso deliberado e consciente do *kitsch* e do mau gosto, expressado tanto na linguagem grosseira que se afasta propositalmente da norma “cultura” quanto da utilização de estilemas provenientes da cultura de massa, e dos gêneros da cultura popular, como o tango. Tudo atravessado pela ironia que possibilita o distanciamento crítico e que faz destas paródias também auto-paródias.

Em *Cachafaz*, vemos aparecer o humor próprio do *camp*. Esta peça estrutura-se, fundamentalmente a partir da paródia no sentido suplementar, sendo este procedimento um dos que mais usa a estética *camp*. Além de parodiar gêneros canônicos da literatura argentina, a peça parodia a figura do macho (protótipo da *gauchesca* e do *criollismo*) nas figuras deste casal gay. Há outra paródia no texto que serve aos fins próprios do *camp*, de “travestizar” as relações. Trata-se da versão do famoso poema de Lorca *La casada infiel*, agora recontextualizado para este casal de “machos- travestis”:

*Cachafaz: Te conocí taconeando
cubierta de baratija
en la rambla 'e Coronilla
y me prometiste un tango*

*Raulito: Me bajé la bombachita
vos me mostraste la pija,
te calenté la bombilla
¡y me prendí a la manija!*

*Cachafaz: Te galopé como un potro
Y te regalé un costurero
grande, de raso pajizo
que le robé al tintorero.
¡Y si quise enamorarme
es porque en el Matadero
es la gloria del matrero
ser adorado de un puto!
(COPÍ, 2002, p. 70-71)*

Este casal representa a festa *camp* total, o riso que transforma o sério, a tradição e a sexualidade heterossexual em uma espécie de mundo às avessas. Cachafaz e Raulito são umas espécies de monstros “transgenéricos”, próprios do *camp*, o novo “outro” que Copi cria para a literatura argentina. Conscientes de sua “monstruosidade” e dos seus disfarces, eles gritam, jocosos, a diferença que representam:

*Raulito: ¡La muerte la conjuramos!
¡Somos pareja maldita!*

*Podemos hacer comercio
de nuestra cruel condición,
¡fundemos circo ambulante
al son de un buen acordeón!
¡Seremos monstruos monstruosos
mucho más humanos que osos
y aquí se muestra el disfraz:
Raulito y el Cachafaz,
el colmo 'e lo repelente !
(COPI, 2002, p. 62-63)*

3.5 Camp em Perlongher: Evita vive e Por qué seremos tan perversas

POR QUÉ SEREMOS TAN PERVERSAS

*Por qué seremos tan perversas, tan mezquinas
(tan derramadas, tan abiertas)
y abriremos la puerta de la calle al
monstruo que mora en las esquinas, o
sea el cielo como una explosión de vaselina
como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie -y
por qué seremos tan sentadoras, tan bonitas
los llamaremos por sus nombres cuando nos sienten
(o sea, cuando nadie nos escucha)
Por qué seremos tan pizpiretas, charlatanas
tan solteronas, tan dementes*

*por qué estaremos en esta densa fronda
agitando la intimidad de las malezas
como una blandura escandalosa cuyos vellos se agiten muellemente
al ritmo de una música tropical, brasilera*

*Por qué
seremos tan disparatadas y brillantes
abordaremos con tocado de pluma el latrocinio
desparramando gráciles sentencias
que no retrasarán la salva, no
pero que al menos permitirán guiñarle el ojo al fusilero
Por qué seremos tan desparramadas, tan obesas
sorbando en lentas aspiraciones el zumo de las noches
peligrosas
tan entregadas, tan masoquistas, tan
-hedonísticamente hablando-
por qué seremos tan gozosas, tan gustosas
que no nos bastará el gesto airado del muchacho,
su curvada muñeca:
pretenderemos desollar su cuerpo
y extraer las secretas esponjas de la axila
tan denostadas, tan groseras
Por qué creeremos en la inmediatez,
en la proximidad de los milagros
circuidas de coros de vírgenes bebidas y asesinos dichosos
tan arriesgadas, tan audaces
pringando de dulces cremas los tocadores
cachando, curioseando
Por qué seremos tan superficiales, tan ligeras
encantadas de ahogarnos en las pieles
que nos recuerdan a animales pavorosos y extintos,*

fogosos, gigantescos
Por qué seremos tan sirenas, tan reinas
abroqueladas por los infinitos marasmos del romanticismo
tan lânguidas, tan magras
Por qué tan quebradizas las ojeras, tan pajiza la ojeada
tan de reaparecer en los estanques donde hubimos de hundirnos
salpicarnos, chorreando la felonía de la vida
tan nauseabunda, tan errática

Este é tal vez o poema mais decididamente *camp* de Perlongher. O poema está escrito em primeira pessoa do plural fazendo assim alusão a um grupo específico de pessoas. Além disso, essa primeira pessoa do plural é feminina. Mas, ao ler o poema, percebemos que essa voz poética está performativamente travestizada, isto é, trata-se, na verdade, de um gay referindo-se a eles mesmos (aos gays homens) com o gênero gramatical feminino. Este é um procedimento tipicamente *camp*, brincar com o gênero e o gênero gramatical produzindo assim um efeito humorístico de auto-paródia e confundindo ludicamente os dois gêneros (o sexual e o gramatical). A questão de mascarar-se, de travestir-se, de adotar uma pose artificial, de simular uma identidade, são todos aspectos que, como já dissemos, são *camp* e neobarrocos e este poema responde a esse fervor.

O poema estrutura-se a partir de uma série de qualidades – de adjetivos – que descrevem como “somos”, sendo esse “somos” feminino uma máscara da comunidade gay. Mas esses adjetivos se apresentam como contraditórios e nesse choque de opostos está o efeito humorístico e grotesco do poema. “Elas” são obesas e magras, rainhas e monstruosas, engenhosas e superficiais, fofoqueiras e divertidas, masoquistas e perversas, mesquinhas e dadasivas. O poema consegue, a partir dessa adjetivação tão rica, contraditória e precisa o mesmo tempo, pintar o mundo gay de uma só vez.

Por outro lado, introduz um tema que é assunto de debate nos textos críticos e teóricos de Perlongher que é a relação entre desejo e morte, a relação no mundo gay entre sexo e violência (o monstro que mora na esquina), aludindo também à prática de *girar* (sair à procura de sexo) da qual Perlongher também se encarrega de refletir sobretudo no seu texto *O negócio do michê*.

Ao uso desta adjetivação rica, soma-se a alusão, em código humorístico, do ato sexual, o que reforça – trazendo esse aspecto vulgar e baixo – o tom engraçado e auto-paródico do poema. Mas se o nó do poema alude a certa representação de gueto, a pergunta que se repete ao longo do poema “por que seremos tão...?” desvia essa interpretação mais rígida ao somar a incerteza. Somos assim, mas não sabemos por quê. O quantificador “tão”, que se repete sempre nas perguntas, dá o sentido do exagero, do que é um *plus*, marcando esse aspecto

próprio do *camp* que encontra nessa exageração um valor agregado, assim como valoriza à cópia ao original, o travesti à mulher, a pose da atuação a qualquer naturalidade. Neste sentido, a versão do que é ser gay, no poema, se pensa como performatividade pura, como superficialidade (a palavra aparece no poema) dando conta duma visão *queer* do gênero, como explicaremos no capítulo dedicado a literatura e homoerotismo.

Assim como Copi, Perlongher também vai se servir da figura de Eva Perón para uma versão *camp* da mesma. Há vários textos nos quais aborda esta figura, mas queremos aqui trazer as duas histórias do conto intitulado *Evita vive*, escrito em 1975, e que possui três partes. Se a Eva de Copi scandaliza, a de Perlongher é ainda pior. Na versão dele, agrega-se uma idéia que é a de pensar o corpo podre, o cadáver, de brincar com uma morta-viva; daí a alusão ao mundo zumbi haitiano nos poemas dedicados a este tema, mas também, como no caso do conto que analisamos, de brincar com a frase política e metafórica de *montoneros* – *Evita vive!!!* – que Perlongher leva ao literal. No conto, Evita é uma morta que está viva. Permitimo-nos uma longa citação:

“¿Cómo, no me conocés? Soy Evita”. “¿Evita?” –dije, yo no lo podía creer-. “¿Evita, vos?” –y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillante, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que –la verdad- no le quedaban nada mal. Yo me quedé como muda, pero claro, no era cosa de aparecer como una bruta que se desconcierta ante cualquier visita inesperada. “Evita, querida” –ay, pensaba yo- “¿no querés un poco de cointreau?” (porque yo sabía que a ella le encantaban las bebidas finas). “No te molestes, querida, ahora tenemos otras cosas que hacer, ¿no te parece?” “Ay, pero esperá”, le dije yo, “contáme de dónde se conocen, por lo menos”. “De hace mucho, preciosa, de hace mucho, casi como del África” (después Jimmy me contó que se habían conocido hacía una hora, pero son matices que no hacen a la personalidad de ella. ¡Era tan hermosa!) “¿Querés que te cuente cómo fue?” Yo ansiosa, total igual tenía el encame asegurado. “Sí, sí, ay Evita ¿no querés un cigarrillo?”, pero me quedé con las ganas para siempre de enterarme de esa mentira (o me habrá mentido el negro, nunca lo supe) porque Jimmy se pudrió de tanta charla y dijo “Bueno, basta”, le agarró la cabeza –ese rodete todo deshecho que tenía- y se la puso entre las piernas. la verdad es que no sé si me acuerdo más de ella o de él, bueno, yo soy tan puta, pero de él no voy a hablar hoy, lo único ese día estaba tan gozoso que me hizo gritar como una puerca, me llenó de chupones, en fin. Después al otro día ella se quedó a desayunar y mientras Jimmy salió a comprar facturas, ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así. Yo mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista, no les parece... pero no le dije nada, para qué; le dije que no, que por el momento estaba bien, así, con Jimmy (hoy hubiera dicho “agotar la experiencia”, pero en esa época no se usaba), y que, cualquier cosa, me llamara por teléfono, porque con los marineros, viste, nunca se sabe. con los generales tampoco, me acuerdo que dijo ella, y estaba un poco triste. después tomamos la leche y se fue. De recuerdo me dejó un pañuelito, que guardé algunos años: estaba bordado en hilo de oro, pero después alguien, no supe nunca quién, se lo llevó (han pasado tantos, tantos). El pañuelito decía Evita y tenía dibujado un barco. ¿El recuerdo más vivo? Bueno, ella, tenía las uñas largas y tenía pintadas de verde –que en ese tiempo era un color muy raro para las uñas- y se las cortó, se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara

más y más, y ella le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba. (Perlongher, 1997, p.191)

O conto está escrito em primeira pessoa feminina, mas nas primeiras linhas percebemos que se trata de uma “bicha pobre” que trabalha num bar de marinheiros numa zona marginal de Buenos Aires. O interessante é a criação da língua ficcional desta bicha pobre, cheia de tons e rica em alusões que nos permitem imaginar e configurar a personagem rapidamente. O conto simula um diálogo em que a bicha conta como conheceu Evita, mas nós leitores só a escutamos a ela e não a seu interlocutor. Chama a atenção esta técnica que aproxima o texto do teatro, já que na verdade o conto todo é uma personagem fazendo um monólogo (com inclusive o típico recurso teatral *in off*) o que, por um lado, remete claramente ao gosto *camp* pelo teatral; mas também se enlaça com a tradição *camp* já inaugurada na literatura argentina por Manuel Puig. A técnica é semelhante a que utiliza Puig em *La traición de Rita Hayworth* (1968). Também retoma de Puig os motivos *cursis* (bregas) e *kitsch* da fala da personagem, partindo do comentário sobre o que bebe Eva até a alusão à cor das unhas.

Mas o que agrega Perlongher é uma ênfase maior na marginalidade, na subalternidade que supõe ser bicha e pobre (dupla condena; pelos padrões patriarcais de gênero e pela condição de classe). A figura de Evita é recuperada então por Perlongher com este ponto de vista: como uma marginal a mais, como uma a mais desse *lumpenaje* (como ele mesmo o chama) que habita seus textos. Não há, nos textos de Perlongher, o que seria um simples rebaixamento da figura de Eva Perón, embora ela seja representada como uma puta, como uma amoral, como uma *lumpem*, como uma repartidora de maconha.

Não é um simples rebaixamento porque Perlongher resgata – pelo viés de certo populismo (repensamos este conceito por fora de sua interpretação pejorativa, à maneira em que o pensa Ernesto Laclau) – a figura de Eva como representante da pobreza e da marginalidade, fazendo-a solidária do mundo que ele escolhe representar em seus textos. Se a Eva de Perlongher é uma puta que transa com marinheiros, é bêbada e está drogada, isso não a transforma em alguém condenável, pelo contrário, há uma certa ternura e nada de preconceito na maneira em que Perlongher escolhe sempre representar o marginal. A Eva de Perlongher é uma Eva associada a todos os aspectos da marginalidade e da subalternidade com os quais o autor trabalha: gênero, classe, raça (não é um dado menor que ela transe com um negro).

Neste sentido, a representação perlonghiana de Eva carrega uma leitura fortemente política que resgata o poder subversor da figura do mito (inclusive e enfatizando que se trata duma mulher) na política argentina, mas afastando-se das representações da esquerda peronista (*montoneros*) pelo grau de rebaixamento moral que se opera sobre a representação.

Por outro lado, comparada com a Eva do peronismo mais oficial e de direita, esta Eva é uma clara blasfêmia ao caráter sacro, de santa e de mãe dos pobres que esse discurso estruturou.

A crítica Lúcia Santos chama a estes escritores que trabalham a figura de Eva de um ponto de vista *camp* e pop (isto é, de um ponto de vista da cultura de massa) e que, portanto, se afastam das representações oficiais dos anos 50 quanto, da representação monótona dos anos 60 e 70, os chama de “os filhos bastardos de Eva Perón”²⁸: Puig, Copi, Lamborghini, Aira e – agregamos nós – Perlongher. Todos estes escritores perceberam a relação entre peronismo e cultura de massa e se serviram disto para a abordagem e inclusão do *kitsch* e do *camp* na suas poéticas. Daí também a escolha de Eva Perón como símbolo que já continha aspectos altamente valiosos para o olhar *camp*, que todos estes escritores vão explorar e exagerar (como o passado de atriz de Eva e a relação com gêneros menores como o rádio-teatro e o folhetim, o gosto pelo luxo e pelas jóias que ela tinha e que faz contraste com sua origem pobre; a produção tão espetacular e cuidada do seu visual que acabou gerando um estilo – como nas atrizes de Hollywood – como o cabelo loiro e o *rodete*, as unhas perfeitas e as roupas clássicas e modernas²⁹).

O *kitsch* não pode deixar de ser visto na representação da Eva de Perlongher como uma marca cultural de uma origem de classe, como a marca cultural que revela a origem pobre e vulgar, de quem não distingue bem o bom do mau gosto. Mas – diferentemente de Copi que se serve disto com um gesto mais escarnejado que revela às vezes seu anti-peronismo – em Perlongher isto une a Eva Perón às bichas bregas que povoam seus poemas.

Na parte dois e três do conto (são como minicontinhos) agregam-se outros aspectos à representação da figura de Eva que também queremos comentar:

Si te digo donde la vi por primera vez, te mentiría. no me debe haber causado ninguna impresión especial, la flaca era una flaca entre las tantas que iban al depto de Viamonte, todas amigas de un marica joven que las tenía ahí, medio en bolas, para que a los guachos se nos parara pronto. Las cosas es que todos –y todas– sabían dónde podían encontrarnos, en el snack de Independencia y Entre Ríos. Allí el putito Alex nos mandaba, cada vez que podía, viejos, viejas, que nos adornaban con un par de palos, así después a él le hacíamos gratis el favor y no le andábamos afanando el grabador o las pilchas. De esa me acuerdo por cómo se acercó, en un

²⁸ “A fines de los años 60, el mito de Eva Perón se incluye en el creciente debate sobre la cultura de masa. La expansión del consumo, estimulado, además de por la radio, por la televisión, provocaba la citación de estos medios en diferentes manifestaciones artísticas. La presencia de la cultura de masas en la vida de Eva Perón pasa a ser entonces aprovechada para construirla como personaje – o referencia omnipresente – en algunas narrativas. Sin embargo esta mirada no otorgó un espacio privilegiado a sus autores (...) Copi, Lamborghini y César Aira, son incluso hoy tratados como representantes de una cultura alternativa. (...) Los **hijos bastardos** se rehúsan a aceptar el lado meramente visible de su madre, el papel construido para consumo de una historiografía oficial. Profundizando su mirada, buscaron captar sus recónditos deseos y su seducción, reclamando otra parte de la herencia – **el artificio**” (SANTOS, p.4)

²⁹ Para isto, ver *La pasión y la excepción* de Beatriz Sarlo.

carabela negro manejado por un mariconcito rubio, que ya me lo había garchado una vez en el Rosmarie. Con las pibas estábamos haciendo pinta junto al puesto de flores, así que me llamó aparte y me dijo: “Tengo una mina para vos, está en el coche”. La cosa era conmigo nomás. Subí.

“Me llamo Evita, ¿y vos?” “Chiche”, le contesté. “Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué?”. “Eva Duarte”, me dijo, “y por favor, no seas insolente o te bajás”. “¿Bajarme? ¿bajárseme a mí?”, le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. “Dejáme tocar la conchita, a ver si es cierto”. ¡hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa!

Así que fuimos al hotel de ella; el putito me quiso ver mientras me duchaba y ella se tiraba en la cama. También, con el pedazo que tengo, hacen cola para mirarlo nomás. Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha y guardé el cuarto para el marica, que, la verdad, se lo merecía. La mina era una mujer, mujer. tenía una voz cascada, como de locutora. me pidió que volviera, si precisaba algo. le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada. Cuando se descuidó abrí un estuche y le afané un collar. Para mí que el puto Francis se dio cuenta, pero no dijo nada. Cuando me lo terminé de garchar me dijo, con la boca chorreando leche: “Todos los machos del país te envidiarían, chiquito; te acabás de coger a Eva Perón”. Ni dos días habían pasado cuando llego a casa y me encuentro a la vieja llorando en la cocina, rodeada por dos canas de civil. “Desgraciado –me grita-. ¿Cómo pudiste robar el collar de Evita?”(Perlongher, 1997, p. 195)

Neste terceiro miniconto também o narrador está em primeira pessoa e fala de maneira direta como se estivesse contando uma história para alguém, isto é, uma espécie de diálogo teatral cujo interlocutor está *in off*. Mas a persoangem aqui é diferente. Não é uma bicha, é um michê que transa com bichas e mulheres (termina transando com Eva e com a bicha que a acompanha), que vive da prostituição e de roubar pequenas coisas. O conto coloca em cena outra marginalidade mais contemporânea, o mundo da **curtição** o do **desbunde**, isto é, da contracultura. Isto percebe-se na fala da personagem, cheia de gírias típicas dos anos 80, trazendo para o ambiente do conto o mundo da marginalidade dessa época, o mundo da noite e das drogas. No conto, a voz do michê nos diz que, enquanto transava com Eva, o quarto cheirava a morto. Nos três contos, Eva é uma morta viva que anda pelos espaços da marginalidade fazendo as mesmas coisas que seus “*grasitas*”.

No miniconto anterior a este, Eva acaba numa festa numa casa com um grupo de muleques drogando-se; chega a polícia, ela se apresenta como Eva e a polícia vai embora rendendo as honras que a figura merece. Logo depois, Eva se despede de todos no bairro – as mulheres velhas choram – e ela promete para os muleques que vai voltar para repartir, em vez de brinquedos e máquinas de costura, nada menos do que maconha. Nestes dois últimos continhos, agrega-se à marginalidade da bicha – à marginalidade de gênero e classe – outro mundo que remete a uma marginalidade mais contemporânea, incluindo fundamentalmente, o mundo das drogas.

A criação da língua destes personagens é também completamente inovadora, na medida em que introduz outras vozes e universos – mais precisamente certas questões próprias da contracultura e de seus códigos comunicacionais e simbólicos. Aqui também Eva é solidária dessa marginalidade: não só se droga com eles, promete voltar para trazer maconha para todo mundo! É interessante também sublinhar que, quando este universo entra em cena, aparece uma questão da qual já temos falado: a distância no mundo da contracultura com o discurso sério e forte da militância política. Perlongher parece mais interessado na força desintegrante do social que possui a marginalidade – e a contracultura – que no estruturado discurso da militância de esquerda ou peronista (*montonera*) cujos semas são extremamente rígidos, fundamentalmente em relação à moral, à sexualidade, ao comportamento em geral. A Eva de Perlongher, igual que o resto de suas personagens, foge do discurso político estruturado e é uma transgressora pura, mas não por embandeirar ideais e sim por tener um mesmo destino que os marginais, por ser tão puta, viciada e pobre quanto eles. A Eva de Perlongher é uma Eva que recupera e encarna todo o subalterno e marginal. Essa é sua força, longe de qualquer sentido politicamente correto.

No final do conto dois, aparece claramente a distinção entre a política (no sentido forte) e a contracultura (no sentido de forças desintegradoras do social, à maneira em que Deleuze pensa as forças que fogem do social e que, por tanto, questionam, o *status quo*). Esta é a distinção que separa o mundo da “*hegemonía cultural de izquierda*” (segundo Garramuño) do mundo da curtição e do desbunde própria da contracultura de finais dos 70 e dos 80. Na fala da personagem, aparece a distinção entre fazer política (*laburo de base*) e fazer *relations publics* (serve-se desta expressão em inglês de maneira irônica, claro) para “pegar” um lugar onde possa drogar-se em paz:

Claro, la gente no nos entendía, pero como no estábamos haciendo laburo de base, sino sólo public relations para tener un lugar no pálido donde tripear, no nos importaba. Estábamos re-locos y las viejas déle coparse con el llanto, nosotros les pedimos que ese bajón de anfetá lo cortaran, sí total, Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbién, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife. (Perlongher, 1997, p.194)

3.6 Suplemento e pastiche em Perlongher e Copi

Já temos esboçado nos capítulos anteriores a questão de como o neobarroco pensa o papel da paródia, da importância e relevância que ela possui dentro dos textos da literatura pós-moderna. Também distinguimos que a paródia da qual fala Severo Sarduy diferencia-se

completamente da paródia moderna e de sua função escarnecedora. A paródia da qual se servem os textos pós-modernos está mais próxima do que se chama pastiche ou suplemento. Queremos agora fazer uma distinção mais clara destes termos baseando-nos no crítico brasileiro Silviano Santiago. Em relação com a categoria de **pastiche**, Silviano a distingue do uso da paródia que fazia o modernismo (a vanguarda, no caso da literatura hispano-americana):

Eles (os modernistas) tinham que se afirmar pelo escárnio, pelo deprecio, ou seja pela negação da tradição. (...)A paródia era o que eles tinham para trabalhar a nossa memória. Mas esse não é o caso da minha geração: ela trata da tradição modernista, e com o maior prazer(...). Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só de reverência, senão não existo, nós não existimos. Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas sem causar maior escândalo, sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. (...) É ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar (SANTIAGO, 1991, p.5)

Silviano distingue então a idéia de “complemento” da idéia de “suplemento” de origem derridiana. O primeiro, o complemento, baseia-se na idéia de um todo completo em si mesmo. O segundo, o **suplemento**, nega essa visão totalizante e globalizante e pensa a possibilidade de acrescentar outros sentidos sem dar nunca por fechada a operação. O **gesto suplementar** é aquele que trabalha com a tradição acrescentando sentidos, procurando suas brechas, lendo o que estava em entrelinhas sem a intenção de destruir esse texto anterior, e sim de lhe agregar e desviar o sentido, de fazê-lo falar enquanto texto morto, enquanto ruína, enquanto **resto**. A literatura pós-moderna é, neste sentido, uma literatura que trabalha com a tradição (com a literatura moderna) de maneira suplementar e, ao fazê-lo, desnaturaliza os pressupostos do texto moderno, os expõe em sua historicidade. Ao mesmo tempo, procura aqueles espaços nos quais o texto moderno deixou vazios, os interstícios por onde se pode reler e repensar a tradição. Naquilo que aparece como recalcado no texto moderno, a literatura pós-moderna encontra onde sentar suas bases, num diálogo sempre inconcluso, que não precisa destruir, mas também não fica somente na reverência acrítica.

Outro crítico central para definir o que se entende por pastiche é Jameson. Segundo ele, a questão do pastiche está intimamente relacionada ao esgotamento da categoria moderna do “novo”, à impossibilidade na arte moderna de criar estilo e mundos novos. Para Jamenson, tudo já foi feito e só resta repetir, daí que a arte contemporânea seja para ele puro pastiche no sentido negativo e pejorativo do termo:

No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado (JAMENSON, 1984, p.20)

Está claro que para Jamenson a literatura contemporânea praticamente não possui nenhum valor e isso deve-se, segundo ele, a que fica condenada ao passado, a reproduzir textos e estilos de outros.

Se estamos condenados ao passado é possível, continua argumentando Jamenson, que a arte atual esteja próxima do romance histórico. Mas isto não é assim na medida em que essa relação com o passado não é mais que uma relação **mediada** pelas imagens e estereótipos culturais sobre esse mesmo passado. O que lamenta Jamenson, à melhor maneira nostálgica, é que é impossível ter na pós-modernidade uma experiência com a realidade, que todas nossas experiências estejam inevitavelmente condenadas a serem mediadas, transformando nossa realidade numa realidade pop. Daí que fale da impossibilidade de qualquer realismo na literatura contemporânea e a defina como hiper-realismo, na medida em que o que representa não é o mundo exterior senão somente imagens deste mundo, produzindo dois efeitos que ele considera definitórios da cultura pós-moderna (e que produziriam a falta de sentido crítico da arte na contemporaneidade): a questão da transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em presentes perpétuos.

Do nosso ponto de vista a postura de Jamenson é nostálgica e demasiadamente extremista e acaba condenando toda a arte contemporânea quando sabemos que há experiências de diferente valor artístico e que não todas as expressões artísticas que assumem a atual condição mediada de nossa cultura são mesmo reprodutoras acríticas disto. A nosso ver, há artistas (na literatura e nas artes plásticas também) que possuem um sentido crítico sobre nossa realidade pós-moderna, mas que a assumem plenamente, sem nenhuma “coceira” nostálgica e trabalham com e a partir dessa condição, isto é, trabalham com a idéia de que estamos atravessados pelas imagens que a cultura de massa formata para nós, que estamos atravessados por discursos anteriores a nós e que a categoria de novo já não é possível de ser pensada para a arte contemporânea.

Os artistas que pensam assim trabalham, então, partindo destes pressupostos e com materiais que provêm da própria cultura de massa ou reciclando discursos literários ou culturais procurando novos sentidos. Mas no ato de seleção, recorte e reciclagem destes materiais, há sempre um ato crítico que devolve, a nosso ver, a dimensão da operação artística

e não de simples reprodutores da cultura contemporânea. Dentre este tipo de escritores encontra-se Copi e Perlongher, os quais vão se servir do pastiche no sentido suplementar em que fala Santiago e não como mera reificação da lógica do capitalismo tardio, realizando um ato criativo que é também um ato crítico, mas de crítica afirmativa e não regidos pelas categorias de negatividade e autonomia próprias da arte moderna e da crítica frankfurtiana. O trabalho com os discursos do passado, com a tradição, com os restos da história e com estilemas da cultura de massa é, por sua vez, um trabalho que é a proposta mesma do neobarroco, de sua concepção de mundo como fábula, e da idéia barroca de montar linguagens sobre outras linguagens. Neste sentido, também o neobarroco dá conta de sua condição pós-moderna, o que não significa que se trate de uma posição acrítica.

Queremos agora pensar como se dá este gesto suplementar na obra de Perlongher e de Copi especificamente, sendo que ambos trabalham com a tradição da literatura argentina – com muitos de seus gêneros fundadores, como a *gauchesca* e o *grotesco criollo* – sob o signo do **suplemento**, mas produzindo efeitos que possuem algumas diferenças entre ambos.

3.7 Perlongher e a leitura suplementar da *gauchesca* e do modernismo

A poesia de Perlongher é um dos exemplos paradigmáticos da literatura contemporânea argentina que está marcada por esta volta ao passado, a história e a tradição. Sua poesia – embora obscura e hermética entanto neobarroca – está cheia de alusões tanto à história quanto à literatura nacional: desde a *gauchesca* e a história do século XIX, ao peronismo e a figura de Eva Perón até a ditadura e seus cadáveres. Essa relação com o passado dá-se em dois sentidos: tanto com a História como com a tradição literária. Com esta última, Perlongher produz uma leitura suplementar que se serve do pastiche para criar, em cada poema, um espaço de diálogo com o passado, desenvolvendo novos sentidos a partir das brechas, do que subjaz, do que está invisibilizado ou recalcado no texto anterior. A referência a diferentes momentos da história nacional remete a uma concepção fragmentada do real, a uma concepção da história como **resto**, ao mesmo tempo em que postula uma maneira diferente de pensar a relação poesia-realidade, literatura e mundo, ficção e história. Florencia Garramuño, refere-se a esta relação entre poesia e história no obra de Perlongher da seguinte maneira:

En la poesía de Perlongher, sobre todo, en los casos de Austria-Hungría y Alambres, la resistencia a la significación se combina con la irrupción de lo que se podría llamar como astillas de historia. Restos de una historia fragmentada

aparecen en el continuum del poema interrumpiendo su gramática y el devenir de un significado linear, dando lugar a una construcción del texto pautada a partir del trabajo sobre esos restos. (...)Creo que la irrupción de cápsulas destrozadas – residuos – de historia en el fluir del lenguaje del poema puede ser pensada como una figura de la relación, en esa poesía, entre el lenguaje poético y su “afuera”; una figura de la relación de su poesía no sólo con la historia – y deliberadamente uso la minúscula, sino también con el universo de la experiencia o de la “realidad”. Porque la fuerte primacía otorgada al plano sonoro de la lengua hace de ciertos versos una construcción –palabra puxa palabra se diría en portugués – pautada por relaciones de contigüidad fonética y de permutaciones sonoras que van desarmando la gramática y, con ella, el significado referencial que llevaría a una relación con la experiencia que sería de pura representación mimética (GARRAMUÑO, 2009, p.215)

Acordando com Garramuño, consideramos que a poesia de Perlongher, embora volte ao passado retomando fragmentos da história, trata-se de uma volta nunca supõe uma relação baseada nas capacidades miméticas da literatura, o que permitiria contar a história novamente procurando algum tipo de verdade oculta ou omitida, isto é, contá-la novamente e melhor, fazer revisionismo; pelo contrário, a poesia de Perlongher só trabalha com discursos, com textos, com as versões da História (e dentro delas, como veremos, prefere as que tem a ver com o “menor”, as que fogem da grandiloquência e do heroísmo) e, nesse sentido, sua poesia está próxima do pastiche.

A volta ao passado dá-se não só pela referência a fragmentos da História, mas também a partir do trabalho suplementar com tradição literária, argentina e latino-americana no caso dele, fundamentalmente com a *gauchesca* e o *modernismo*³⁰. Para poder pensar como isto se dá na obra de Perlongher é preciso pensar algumas das questões de redefinição da cultura nacional num momento chave já que é o momento em que toma forma de maneira programática a tradição literária e cultural: esse momento da história argentina é o *Centenario*³¹ (1910) e coincide com o auge do modernismo.

A elite intelectual do *Centenario* se propôs a inventar uma Nação. Foi a partir disto que conceberam o projeto de construir ficções em cujo baseamento estivessem as histórias do século XIX. Neste contexto, Lugones não somente será o reinventor do *Martín Fierro*³², mas o criador duma centralidade e oficialidade do texto gauchesco. Da mesma maneira, na geração posterior e em diálogo com este texto, *Don Segundo Sombra* de Guiraldes, terminará de traçar

³⁰ Na literatura Hispano-americana chama-se Modernismo à corrente literária anterior às vanguardas, cujo maior referente para todo o continente é Rubén Darío. Na literatura argentina, o escritor que representou este movimento foi Leopoldo Lugones. Fazemos esta aclaração porque, para a literatura latino-mericana, o Modernismo está mais próximo do simbolismo do que se entende por Modernismo no Brasil, movimento este último que remete na crítica hispano-falante aos *ismos* da vanguarda latino-americana histórica dos anos 20.

³¹ Chama-se assim o aniversário dos 100 anos da independência da Argentina, isto é, do começo da nação argentina enquanto país independente da Espanha.

³² Este é o texto mais importante do gênero gauchesco e foi escrito por José Hernández. O poema consta de duas partes “*El gaucho Martín Fierro*” escrita em 1872 e “*La vuelta de Martín Fierro*”, escrita em 1879.

as ficções em torno a um “ethos nacional *criollo*” cuja função já não será a de opôr-se à barbárie (entendida como o índio e o *gaucho*), mas à nova imigração. Do período do *Centenario* é importante destacar que nele se produz uma espécie de panteão de heróis nacionais que, por trás dos discursos ficcionais ou didáticos, visavam apagar as diferenças que haviam marcado o século XIX e, ao mesmo tempo gerar, a idéia homogênea e unitária do país.

Claro que só era possível apagar tais diferenças apelando a um corte e simplificação dos fatos históricos, que trouxe como consequência uma versão da história nacional apoiada no relato de alguns eventos aos quais se investiu de relevância: a *Revolución de Mayo*, a *Independencia*, a *Conquista del desierto* e a *Unificación Nacional* a partir do ditado da Constituição Nacional. Fatos estes que apontaram num duplo sentido: por um lado, mantiveram o paradigma *civilización y barbarie* e, por outro, reconheceram a inspiração desse paradigma civilizatório na tradição européia. Em tal sentido, o *Centenario* inventa uma “nação” no interior da qual o dualismo “civilização e barbárie” segue funcionando (agora estigmatizando o imigrante como bárbaro) junto com novas visões racistas que assinalam o *criollo* como uma sorte de raça superior frente à ameaça da nova grande urbe cosmopolita na qual Buenos Aires está se transformando. Neste sentido, a canonização do *Martín Fierro* feita pelo modernista Lugones, na qual o poema gauchesco passa a ser o poema nacional épico por excelência, o transforma num símbolo ao qual vão se associar os significantes em torno do que se construiu como “ser nacional”.

Perlongher voltará ao passado e à tradição a partir desta visão unitária e de dimensões épicas da história produzida pelo discurso do *Centenario* e, de maneira suplementar e através da técnica do pastiche, vai profanar essa versão para contar seus “restos”, seu “detritos”, o que segundo Benjamin seria “a história dos vencidos”. Daí que a figura da **derrota** seja chave e atravesse todos os poemas de *Alambres*. Este trabalho com a “ressaca” da história nacional, com seus restos, dá-se pela recuperação de personagens, fatos e vozes que haviam ficado marginais ao relato do *Centenario*. Por essa razão, aparecem nos poemas do livro o *caudillismo*, a *montonera*, as mulheres, os negros, os incultos.

Neste sentido, Perlongher recupera uma história “menor” para invadir a ficção com o tumulto e a gritaria dos bárbaros. Vozes em ruínas que ressurgirão também na “*chusma peronista*” dos poemas sobre Eva Perón e o “*lumpenaje*” de bichas, maconheiros e marinheiros dos bairros de periferia do conto *Evita vive*. Estas vozes não falam nem ensinam nada, não contam a História; longe de qualquer papel didático e da sacralidade dos discursos oficiais, são somente a confusão que acompanha a festa e a orgia, o excesso e o baixo, o

corporal e o imprevisto. Nos poemas de Perlongher, essas vozes invisibilizadas da História emergem de suas ruínas, mas não para contar “outra história mais verdadeira”, mas para apontar sua condição de esquecidos, de vencidos. Não contam outra versão da História, não “revisam”, somente põem em questão, interditam a História Nacional que se escreve no *Centenario*.

Neste sentido, a operação de reciclagem do Modernismo³³ que realiza Perlongher, não somente se constata no ornamento lingüístico, na artificiosidade musical e a complexidade e torsão da sintaxe (isto é, no plano formal que vincula modernismo e neobarroco no que ambos tem de artificioso, decorativo, sonoro), mas também nesta releitura do discurso nacional do *Centenario*, da canonização e oficialização que este discurso fez com a tumultuosa história nacional do século XIX e com seu gênero mais importante, a *gauchesca*, propondo assim o que pareceria impossível: o desenterramento dos mortos, a visibilização dos esquecidos, dos que moram nas margens, ao mesmo tempo em que opera um gesto suplementar sobre o próprio discurso da *gauchesca*.

A versão *camp* da *gauchesca* de Perlongher interdita a oficialização do gênero operada pelo discurso modernista do *Centenario*, mas também revitaliza os aspectos “subversivos” do gênero, o que nela havia de discurso das margens, da barbárie. Perlongher busca, nas ruínas da *gauchesca*, a potência dos discursos que o discurso civilizatório não tolerava, mas também procura suas brechas e encontra na masculinidade exacerbada do gênero um motivo para reler a tradição sob o olhar *camp*, produzindo um efeito paródico e introduzindo a temática gay, o que dessacraliza toda a seriedade e oficialidade do gênero.

Contudo, embora a intencionalidade *camp* da versão de Perlongher sobre a *gauchesca* produz como efeito a irrisão, atingindo e deconstruindo aspectos fundantes do gênero (como a questão da masculinidade exacerbada), achamos que a escrita de Perlongher possui também uma veia política fortíssima (seria para distingui-la do efeito humorístico do *camp*, sem que isto signifique que a operação *camp* não seja política) que enlaça a potência da *gauchesca* – enquanto gênero que coloca as vozes dos bárbaros, dos subalternos, dos invisibilizados do projeto civilizatório – com as vozes dos invisibilizados do presente, com as vozes e os espaços das margens, com a subalternidade da contemporaneidade, devolvendo ao gênero a capacidade de continuar falando dos que ficam por fora. Mas se este enlace entre *gauchesca* e

³³ Esta recuperação do modernismo também já foi apontada por Echavarren no prólogo ao livro de Poemas Completos: “*Ridículo, kitsch, transgresor: este poeta supera la adustez de la vanguardia y recupera el mal gusto del modernismo. Sólo que los moldes modernistas (...) se contaminan y flotan como los desechos de una inundación, en el barro y las viscosidades de una carne vista a través de muchos lentes y encuadres*” (PERLONGHER, 2003, p. 6)

presente permite pensar a dimensão política da poesia de Perlongher, não poderíamos dizer que sua poesia seja uma poesia engajada nem que acredite na idéia – própria da cultura de esquerda dos 60 e 70 – nas possibilidades de redenção da literatura com respeito ao social. A dimensão política da literatura de Perlongher foge ou está além dos pressupostos e dos objetivos da literatura engajada e isto é assim, em primeiro lugar, porque está embebida do desencanto com muitos dos eixos da arte moderna, dentre eles, o talvez mais importante: o que diz respeito às potencialidades da arte de transformar o social, seu caráter transcendente e utópico.

Se revisarmos as personagens e os fatos que aparecem nos poemas dos seus primeiros livros (*Austria-Hungría* e *Alambres*) remetem todos ao que estamos chamando delezianamente como o “menor”: o *caudillo Rivera* e as cartas a sua mulher *Bernardina* enquanto está sitiado, *Camila O’Gormann*, *la Delfina* (mulher de *Pancho Ramirez*), *Juan Moreira*, as tias de algum soldado que morrera em Malvinas, o cadáver de Eva e a *chusma peronista* que vai aos funerais e, finalmente, os cadáveres da ditadura que estão por todos lados, mas invisibilizados. Também aparecem espaços que são subalternos, como o circo, o cinema, o hospício, a *murga*, um campo de batalha cujo nome é nada menos que *India muerta*, espaços que funcionam como alegorias da pobreza, do marginal, do subalterno, do bárbaro, do que está nas margens da cultura.

Nos epígrafes – que apontam à construção do pastiche – aparece sempre a figura do marginal através da menção, dentro dos textos de autores consagrados, de datos “menores”: o *Moreira* de *Gutierrez*, *Echeverria*, *Saldías*, uma *Copla* anônima, *Jarry* y *Lezama*, entrecruzando-se para dar conta desse espaço que aposta ao marginal. Exemplo disto é a citação da língua “perversa”, violenta e baixa do *gaucho*³⁴ (na epígrafe de *Saldias*), como a alusão dos dois machos que se beijam (na epígrafe de *Moreira*). Também a copla anônima que leva a pensar: quem são os que não se vencem? Os michês que o poema descreve em código? Na epígrafe de *Echeverria*, conjuga-se a figura do derrotado junto a certa posição propícia à sodomia. Em todos os casos, personagens, situações e línguas ostentam sua condição subalterna e marginal, baixa e excluída, inculta e periférica.

³⁴ Garramuño também aponta a questão de que a volta à *gauchesca* está enlaçada à história de violência e subalternidade que o gênero representa. Fazendo referência a como aparece a *gauchesca* dentro do poema *Cadáveres*, a crítica aponta: “No sólo se retoma allí el lenguaje de la gauchesca y la voz del gaucho, sino ciertos fragmentos de posibles situaciones de aquella. En este caso, **remanido** funciona como conexión con el registro lingüístico de la gauchesca y, a su vez, como ligazón con un pasado; como algo que no es nuevo, que viene del pasado y se continúa, tanto en la lengua (el uso de la lengua gauchesca) como en la acción. Confluyen así dos niveles: el lingüístico y literario, y el de la historia: la historia de violencia de la gauchesca y su lenguaje”(Garramuño, 2009, p.224)

O trabalho suplementar que a poesia de Perlongher faz com a História e a tradição nacional, especialmente com seu gênero central, a *gauchesca* – a partir duma releitura da canonização que significou a leitura de Lugones – longe de todo revisionismo, trabalha deconstruindo, tirando dela o sentido sacralizante que o discurso nacional do *Centenario* tinha colocado, profanando todo heroísmo e pondo em primeiro plano figuras menores, subalternas, vencidas e invisibilizadas por esse discurso. Neste sentido, o trabalho suplementar – diferente da paródia moderna – não propõe uma nova relação com o real ou o verdadeiro dessa história; não acredita na possibilidade de que a literatura possa postular uma versão outra (uma versão “verdadeira”) e devolve, em troca, uma alucinação da História, sua poetização, neste caso uma poetização barroca, suja. O que implica este trabalho suplementar com a tradição é uma nova relação entre literatura e realidade, entre História e ficção, entre verdade e discurso. Seu alcance pressupõe revisar, no sentido de renunciar, à capacidade da literatura de revelar a realidade e, em última instância, de transformá-la. Ela se apresenta melhor como sendo ela mesma real e não como representação do real que tende à transformação daquilo que reflete.

Esta é uma das características do que Josefina Ludmer assinala para o que ela chama de **literaturas pós-autônomas**. A literatura pós-autônoma é, segundo a crítica, aquela que profana os próprios limites do literário, negando-se a conceder para a literatura esse poder sublimante e transcendental e que coloca, pelo contrário, um pastiche de discursos que permitem novos sentidos, nem melhores nem piores, nem mais nem menos verdadeiros, mas ocultos, silenciados, invisibilizados, subjacentes nos anteriores. Segundo Ludmer:

Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran en éxodo (...) Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la “literatura” una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, sin “metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad (LUDMER, pag.2)

Esta literatura propõe, então, uma relação diferente com o real, cuja marca mais importante – como também aponta Florencia Garamuño – é que se postule como “*indiferenciada de lo real*”, o que implica o abandono de um dos conceitos chave da arte moderna: o de sua **autonomia**; e daí também que, como ela explica, possamos observar em

autores como Perlongher o fim da “*ciudad letrada*”³⁵. Segundo Garramuño: “*La utopía de la autonomía artística o de lo que en la crítica latino-americana, se llamó la “ciudad letrada” vió en ese espacio autónomo y distancial el lugar desde el cual construir, el valor trascendente y prestigioso de un arte que proponía realidades alternativas*” (Garramuño p.43) e agrega depois à maneira de conclusão:

*¿Hasta qué punto todas estas experimentaciones nos proponen una idea de obra diferente donde a la **autonomía** artística se opone una cierta noción de **heteronomía** que desarma – o complejiza – las oposiciones entre obra y exterior? ¿Hasta qué punto esas prácticas señalan un cambio en la cultura en la que esa idea de arte como redención de lo social – que se sostiene sobre la autonomía artística – se encuentra absolutamente interrumpida?(...) No se trataría sólo de una transformación en la sensibilidad, sino de una transformación de los sentidos posibles del arte en la sociedad contemporánea. Al abandonar la utopía de la autonomía, esta clase de literatura se propone como reflexión sobre las lógicas diferentes y heterogéneas que rigen el espacio social. Objetiva y subjetiva, se trata de una literatura que sólo piensa en la forma en tanto manifestación heterónoma de esas lógicas heterogéneas sobre las que reflexiona. (GARRAMUÑO, 2009, p.46)*

3.8 Análise de um poema

RIVERA

“Pardejón significa el macho toruno que suele encontrarse en las crías de mulas, tan malo y perverso que muerde y suelta el lazo, se viene sobre éste y atropella a mordiscos y patadas: que jamás se domestica, y cuyo cuero no sirve, porque los padrillos de las crías lo muerden a menudo; que no tiene grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es tan pestífera que ni los indios la comen...; y los paisanos llaman pardejón a un hombre perverso.”

SALDÍAS, *Historia de la Confederación Argentina*

*En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats
 Vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República
 -reducida a unas pocas calles céntricas- ¿qué más?
 coces a los manteles? aquéllos que las chicas uruguayas se empecinaban en bordar?
 O era la tarde del gobierno con lentos trotes por la plaza
 con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad
 Héroe del Yaguarón una historia que cante a los vencidos
 ellos se arrastran por las ligustrinas ocupadas acaso hay un linde
 para esa feroz profanación?
 Por qué Oribe no tomó Montevideo antes de que este amor fuera
 imposible?
 Mi muy querida esposa Bernardina:
 he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido
 te ruego envíes el chiripá amarillo y unas rastras;
 acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones
 me los mandas
 En qué cogollos encopetados andarás? Mi ama, mi vecina
 Te entregarías a él, mi Bernardina? O a los muchachos de la*

³⁵ Este conceito é de Angel Rama e remete a uma classificação clássica da crítica latino-americana.

*Comisión Argentina, que miran con azoro cuando te beso?
 Sé que se urden a costa de mí infames patrañas dales crédito,
 algunas de ellas son exactas
 Hemos tenido con los unitarios relaciones muy íntimas
 Y si no lo conociera tan cerca, qué me uniría a ellos a mí,
 un gaucho bruto
 si fuera manso y no me diera corcovos en los rodeos
 Estamos sitiados, Bernadotte Adónde iremos
 después de esta película triste*

Este poema pertence ao livro *Alambres* que é o que trabalha mais fortemente a questão da história do século XIX, mas na dimensão na qual falávamos anteriormente, uma história estilhaçada, como resto e detritos. Também comentamos que é uma marca dos poemas deste livro a questão da derrota, dos vencidos; este poema faz alusão precisamente a um herói da história nacional uruguaia do século XIX que foi derrotado e sitiado. O poema leva o nome do primeiro Presidente do Uruguai, um *caudillo* do partido Blanco, a quem chamavam de *pardejón*. Daí que o poema começa com uma citação (pastiche) de um historiador clássico que explica o que é um *pardejón* no mundo animal. As referências começam a se cruzar desde o início do poema, misturando o mundo animal (do gado, próprio da economia riopratense do século XIX) com a personagem histórica, fazendo alusão a sua força, virilidade, bravura e reticência a ser domesticado. No corpo do poema, a voz ficcional de Rivera separa-se do próprio partido que representa e dos unitários (a versão do partido Blanco na Argentina) autodenominando-se “*gaucho bruto*”. Essa mesma voz ficcional, que é Rivera, dá conta ao longo do poema de sua condição de vencido, de derrotado e até se lamenta de que seu oponente Oribe não tenha tomado a cidade de Montevideu antes de ele ter que se sitiar para resistir e ficar, assim, longe da sua mulher Bernardina. Se o poema já introduz a questão da derrota, também opta pelo “menor” no que diz respeito a este ponto em particular. O poema contém dentro dele uma carta de amor de Rivera a sua mulher. Isto é, o poema convoca um gênero menor, intimista, como é a correspondência pessoal para falar da História, para contar um dado menor – da visão de História – como é uma carta amorosa do herói a sua mulher, na qual, por sua vez, este se mostra vulnerável e nada heróico. A carta dirigida a Bernardina fala de coisas cotidianas (como que perdeu suas calças ao cruzar o rio), também demonstra temor e ciúmes pela situação da mulher fora do lugar onde ele está sitiado, também tristeza e desilusão.

Perlongher retoma, desta maneira, a história do século XX, mas o tom e os temas que recupera dela se afastam completamente da axiologia heroicizante e grandiloquente das histórias tradicionais e oficiais. Pelo contrário, o poeta procura detalhes, situações, ou possíveis versões (que ele ficcionaliza) que dão uma dimensão do “menor” dessa história,

tirando dela todo lustre estatutário e aproximando-a do cotidiano. Ao mesmo tempo, resgata histórias de vencidos (neste poema, más também no dedicado a Camila O’Gorman, para dar outro exemplo), histórias dos que foram derrotados.

O outro trabalho particular que o poema faz com a tradição encontra-se no nível da língua, na recuperação da fala própria da *gauchesca*, em palavras como *pardejón*, *gaucho bruto*, *manso*, *corcovos*, *rodeos*, *chiripá*, *rastras* e na linguagem que faz referência ao mundo do cotidiano e da linguagem informal dessa época, como nas palavras *cogollos encopetados*.

A epígrafe que inaugura o poema é interessante não só pelo conteúdo do qual já falamos, mas também por se apresentar como um verdadeiro pastiche. Perlongher busca no discurso histórico e encontra a este historiador em particular. Recorta e re-contextualiza um texto que pertence a um tipo de discurso historiográfico particular, o revisionismo histórico. Isto significa que Perlongher trabalha a história como texto, como discurso, e não como matéria do real. Ao começar o poema com uma citação de uma história em particular, a de Saldías, faz referência ao caráter discursivo da história e desnaturaliza as pretensões de verdade, fidelidade e objetivismo do discurso histórico. Daí que ele se permita, dentro do corpo do poema, imaginar – ficcionalizar – como poderia ter sido uma carta de Rivera a sua mulher Benardina no momento em que ele estava sitiado em Montevidéu. Desta maneira, Perlongher trabalha com a história poetizando-a e devolvendo sua dimensão vinculada ao “menor”, ao cotidiano. Trabalhando com semas e palavras da *gauchesca*, o poeta produz uma leitura suplementar desta, re-contextualizando-a na literatura contemporânea.

3.9 Copi e a leitura suplementar da tradição em *Cachafaz* e a *Sombra de Wenceslao*

À luz do anteriormente exposto sobre a obra de Perlongher, isto é, do trabalho suplementar e de pastiche que seus textos realizam com a tradição, especialmente, com a *gauchesca*, queremos agora abordar este aspecto na obra de Copi que, a nosso ver, também produz uma releitura da tradição, mas que, como se explicará, tende a produzir um efeito de crítica mais cultural que política. Em Perlongher, à volta a *gauchesca* é sempre uma crítica que reforça o sentido político e ideológico e remete à valorização das “minorias”, dos sujeitos subalternos e da marginalidade em geral tentando abrir para elas um lugar na História, sem que isto suponha um sentido forte do político (à maneira em que a esquerda pensa a política) nem das possibilidades transformadoras ou redentoras da arte com respeito ao social (como a literatura engajada pensa suas possibilidades).

Em Copi, esse sentido mais “politicamente correto” e “militante” de Perlongher, dá lugar a uma bufonada que, embora produza uma crítica aos alicerces conservadores da cultura nacional, esquece certa dimensão do político, a que enlaça o passado com as condições de subalternidade do presente, à maneira com que Perlongher relaciona a violência da *gauchesca* com a violência das condições sociais e históricas do seu presente. Copi anatematiza o relato da História sugerindo, dessa maneira, que não existiu nesse relato da nação nenhum espaço para a subalternidade. Enquanto Perlongher tenta repôr esses *restos* da História propondo uma reflexão e até um resgate que permita refletir sobre o presente, Copi procura na marginalidade só a matéria-prima da dimensão grotesca de seu universo.

Da obra de Copi há duas peças teatrais que são fundamentais para pensar o trabalho suplementar com a tradição argentina: *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*. Nelas aparece, como traço constitutivo, a paródia de formas pertencentes à tradição literária (a *gauchesca* e o *criollismo vanguardista*), mas também – e diferentemente de Perlongher – de formas provenientes da cultura popular *rioplatense* (o *sainete*, o *grotesco* e o mundo do *tango*). Através desta paródia – entendida como suplemento ou pastiche –, os textos expõem uma crítica do mito da identidade nacional atingindo, de maneiras diferentes, o que chamaremos de “os dois circuitos de construção da identidade”: o culto e o popular. As estratégias utilizadas para cada caso supõem procedimentos de reciclagem, apropriação e recontextualização que derivam em diferentes leituras da tradição literária e cultural argentina.

O teatro de Copi revisa criticamente os grandes mitos argentinos segundo uma estética que procura a provocação e o escândalo, através da abordagem de temas como a sexualidade, a homossexualidade, o travestismo, o canibalismo, a violência, e a paródia das grandes figuras da História e da literatura argentina.

Ocorre que os grandes temas que vão ser ridicularizados, como a figura de Eva Perón, a identidade nacional, a “*argentinidad*” e a sexualidade viril da cultura *rioplatense* se expressam através da simultânea parodização – ou leitura suplementar – dos grandes gêneros fundadores da Literatura Nacional: a *gauchesca* (cuja maior expressão é o *Martín Fierro*), o *criollismo* (da vanguarda), o teatro *gauchesco* (na adaptação teatral de *Juan Moreira*), o *sainete* e o *grotesco criollo*. Todos estes gêneros são considerados fundadores da literatura nacional e, no caso do teatro *gauchesco*, do *sainete* e do *grotesco criollo*, o verdadeiro começo de um teatro nacional enraizado na cultura argentina e diferenciado dos seus antecedentes europeus.

3.10 Suplemento e reciclagem *camp*

A idéia de identidade, complexa não só no caso argentino, mas na América Latina toda, representou um problema que diferentes gerações da história literária, cultural e social enfrentaram como um de seus desafios na tentativa de consolidar uma identidade cultural que servisse como projeto maior de consolidação do Estado.

As respostas a este problema na América Latina têm suas particularidades, mas há um traço que unifica o continente que é, precisamente, a necessidade e o esforço de “criar” essa identidade sobre uma base social complexa e heterogênea e de “inventar” uma tradição cultural e literária num cenário caracterizado pelo vazio.

A primeira tentativa de criação dessa “identidade” na Argentina, aconteceu – como já fizemos alusão ao falar de Perlongher e a releitura da tradição – a propósito do Centenário da Independência, no ano de 1910, e foi levada a cabo pelos representantes do movimento modernista (Lugones, Galvez, Rojas) como resposta ao ameaçador aluvião imigratório que chegava ao país desde 1880. A intelectualidade argentina sentiu-se ameaçada e procurou, por todos os meios, definir o Ser Nacional Argentino, que corria o risco de se esfumar entre a profusão de línguas e culturas que conviviam na Buenos Aires do começo de século.

Era preciso criar a idéia tanto de uma tradição quanto de uma literatura nacional; e foi aí que a *gauchesca* e seu livro mais representativo, o *Martín Fierro*, se estabeleceram como centro e paradigma do nacional junto à figura do gaúcho e à valorização do rural. É no campo e no gaúcho que se encontram as “verdadeiras” raízes da identidade Argentina, em clara oposição ao cosmopolitismo “degenerado” da cidade de Buenos Aires.

A segunda grande tentativa de definição da identidade argentina foi, paradoxalmente, o momento vanguardista dos anos 20. Na verdade, a questão da identidade foi um problema que todas as vanguardas latino-americanas enfrentaram. Contudo, no caso argentino, o movimento caracterizou-se pela revalorização da corrente purista da *gauchesca*, dando lugar ao que Beatriz Sarlo denominou de “*vanguardia criollista*”. Como a autora aponta, o gesto dos vanguardistas argentinos agrupados em torno à revista *Martín Fierro* supôs uma clara oposição entre “os argentinos velhos” e os “imigrantes ou filhos de imigrantes”.

A vanguarda argentina não buscou a identidade a partir da realidade social de mistura e heterogeneidade que Buenos Aires representava na década dos '20. Pelo contrário, negou a diversidade, deu as costas aos imigrantes e retomou a corrente *gauchesca* em seu sentido mais puro. Porém, em clara oposição à geração modernista do centenário, ela incorpora uma estética formal revolucionária que retoma os temas *gauchescos* de outras perspectivas.

O *criollismo* de Borges é crucial na tentativa de definição da identidade nacional por parte das vanguardas. Borges recria a *gauchesca* mantendo a veia telúrica, mas agora o cenário não é o campo e sim outro lugar criado pela literatura borgeana e que se constituirá em outro dos grandes mitos argentinos: o *arrabal* e o seu protótipo, o *orillero*, e o *compadrito*, e também o *tango*. O *arrabal* é o espaço periférico da cidade, o limite instável entre a cidade e o campo; e o *compadrito* é uma figura popular urbana descendente da mistura entre o espanhol e o argentino, caracterizada por ter códigos específicos em relação à coragem, à masculinidade, à honra social e também à mulher. A virilidade exagerada é um dos traços que o caracterizam.

Na história da literatura argentina, estes espaços e os seus protótipos aparecem como os grandes momentos da definição da “identidade” entendida como uma substância fundada tanto na idéia de algo natural (oposta a toda aquisição) quanto na idéia de uma origem remota e espessa. A “argentinidade” é uma criação mítica construída pelas elites intelectuais e que se mantém até nossos dias.

A “identidade nacional”, a “argentinidade” criou-se a partir das políticas culturais e projetos programáticos das elites culturais. Daí que podemos ver nela não um verdadeiro processo de incorporação das diversidades próprias da sociedade argentina, mas a criação ficcional de um **mito** que aglutina diversas questões, todas elas associadas à vertente “*purista criolla*”. Os semas dessa identidade são, por um lado, a *literatura gauchesca*, o *gaucho* e o campo; por outro, o *criollismo*, o *arrabal*, o *orillero*, o *compadrito* e o *tango*.

Por outro lado, fora dos circuitos das elites e da literatura culta foi-se construindo outra corrente de afirmação do nacional, que provinha de manifestações populares e, particularmente, do teatro. Nesta outra vertente da tradição literária argentina, sim, apareceu o imigrante, os seus conflitos e particularidades. Também aqui encontramos a busca de uma identidade que se afirma como argentina, mas que não possui uma “genealogia” nem uma “naturalidade” que a legitime.

O processo de criação desta identidade é diferente do operado pelas elites intelectuais. Aqui, é a mistura e a diversidade o que marca a particularidade. É em função da diversidade linguística e cultural, mas também de um comum destino social e econômico, que os filhos dos imigrantes constroem uma identidade argentina, cujos principais tópicos são a mistura expressada no espaço do “*conventillo*”; a diversidade linguística compartilhada no mesmo espaço no qual, como numa Babel, diferentes línguas convivem; a conflituosa aquisição da língua espanhola e da oralidade *rioplatense*; o sentimento de frustração e saudade pela pátria

deixada e pelo confronto com uma realidade oposta ao que tinham imaginado ao vir para a América: o sonho do enriquecimento.

O circuito popular, proveniente da imigração, forma outro paradigma e uma outra definição da identidade nacional. Seu campo de expressão é o teatro e os gêneros que o fundaram foram o *sainete criollo* e a forma mais acabada (formal e tematicamente) do *grotesco criollo*, que é considerado o momento de modernização e nacionalização do teatro argentino.

A obra de Copi trabalha com ambos os paradigmas, o culto e o popular, porque foram ambos os criadores do que será identificado como o propriamente “argentino”. Suas peças parodiam suplementarmente ambos os sistemas num gesto que aponta para a desmistificação crítica daquilo que o discurso oficial postula como a tradição cultural-literária argentina, mas também como uma forma de reverenciar uma tradição, de reciclar através do pastiche personagens, gêneros, fragmentos de textos.

Seus textos retomam todos os temas estereotipados de ambos os sistemas, fazendo-os eclodir através da inversão, da ridicularização, da paródia e de um particular humor negro corrosivo que convoca a estética do absurdo. Em Copi, a força do clichê, do estereótipo, é altamente valorizada para produzir, a partir disso, uma versão *camp* da literatura e da cultura argentina que – própria desta estética – não teme ao exagero, nem à auto-paródia, nem ao lugar comum e cujo horizonte é sempre o riso dum humor escarnecedor, mas também irônico e auto-irônico, até de reverência e homenagem.

Cada circuito de definição da identidade nacional – o culto e o popular – está representado por diferentes setores da sociedade argentina dos começos do século XX. O culto corresponde às elites intelectuais e os gêneros característicos desta vertente são: a *gauchesca tradicional* e, posteriormente, a poesia do *vanguardismo criollista* cujo maior expoente foi J.L. Borges. O circuito que temos chamado de popular representa a classe dos imigrantes ou filhos de imigrantes e apresenta uma série de gêneros vinculados ao teatro que também resultaram chaves na definição da identidade argentina: o *drama gauchesco*, o *sainete* e o *grotesco criollo*.

É necessário revisar como ambas tradições contribuíram na criação daquilo que entendemos por “argentividade”. A obra de Copi trabalha a partir duma leitura suplementar dos textos, dos gêneros e de seus protótipos, da tradição literária argentina em suas duas versões (a culta e a popular) produzindo uma crítica bufona da identidade nacional, em que ambos os circuitos e suas versões do que é ser argentino resultam igualmente questionados.

Ambas as concepções acabaram sendo identificadas pelo discurso oficial como o propriamente argentino. Daí que seja necessário pensar essas duas versões, que representam setores sociais opostos porque, em definitivo, com o transcurso do tempo, ambos os sistemas terminam cumprindo a mesma função ao se canonizarem: definem e propagam uma idéia de identidade. Contudo, é necessário distinguir que o que estamos chamando de “oficialização” ou “canonização” destes gêneros é diferente para cada caso já que o trabalho de parodização e de leitura suplementar sobre eles na obra de Copi implicará procedimentos e resultados diferentes.

Se para a *gauchesca* e o *vanguardismo criollista* podemos falar de canonização, não acontece o mesmo no caso do teatro popular e das letras de tango. As figuras convocadas nas peças de Copi que pertencem a este âmbito, como *Tita Merello*, *Libertad Lamarque*, *Gardel* e as letras de tango não sofreram o mesmo procedimento de oficialização que a “alta” literatura porque não o são. No caso do teatro das décadas de 30 e 40 e do tango, é preciso levar em conta a sua relação e pertencimento à cultura de massa e ao mercado. Há, nas peças de Copi, uma recuperação do ambiente teatral e tanguero dessas décadas, época de ouro destes gêneros.

Mas quando Copi recupera, mediante a alusão a nomes próprios desse mundo como também mediante o pastiche de fragmentos de letras de tango ou de outros textos, a cultura de massa e a cultura popular, realiza um gesto estritamente *camp* diferente da leitura suplementar com que trabalha a *gauchesca* e o *criollismo* (embora aqui também encontram-se muitos traços *camp*). Quando Copi trabalha com a tradição da canonizada alta literatura, **parodia reciclando** os aspectos formais, as personagens, as situações, a língua. Quando trabalha com o tango e a tradição do teatro popular ligado à cultura de massa, não parodia, somente **recupera** materiais que são proveitosos para a estética *camp*, que já continham em si aspectos humorísticos e degradados, como o excesso melodramático, o sentimentalismo, a coisa brega, o exagero e a pose (aspectos todos altamente valorizados pelo olhar *camp*).

No caso do tango e do teatro, diferentemente do que acontece em relação com a literatura alta – com a qual Copi trabalha de maneira suplementar, isto é, acrescentando sentidos que o texto original não tinha, reciclando os clichês e os estereótipos, procurando brechas pelas quais entrar na tradição e outros sentidos associados geralmente a uma abordagem *camp* (todas as situações na obra de Copi em que a masculinidade exacerbada da cultura argentina, tanto na versão do *gaucho* quanto na versão do *compadrito* borgeano é ridicularizada através da adoção do ponto de vista gay) – nestes casos temos que falar de **recuperação** de questões que já apareciam nos discursos originais e que Copi soube aproveitar do ponto de vista de sua sensibilidade *camp*.

Neste sentido, as letras de tango que aparecem citadas nas peças de Copi devem ser lidas como um gesto *camp* por excelência: Copi volta ao tango enquanto cultura de massa como o *camp* norte-americano volta à época de ouro de Hollywood. O que Copi faz magistralmente é perceber que na própria história cultural argentina já há materiais ligados à cultura de massa e ao mercado que se tornaram exageradamente clichês e estereótipos da identidade e que possuem, por sua vez, certos tintes brega, *cursis*, pelo quais podem ser altamente aproveitáveis do ponto de vista do *camp*.

Por outro lado, os gêneros *sainete e grotesco criollo*, por suas próprias origens marginais em relação à norma culta, seu espírito carnavalesco e sua relação com a classe imigrante e a cultura popular em geral, tampouco podem ser simplesmente colocados como canônicos à maneira de como pensamos canônicos os gêneros da *gauchesca* e do *criollismo* de vanguarda, aproximando-se, assim, ao que acontece com o mundo do tango nos textos de Copi: trata-se de materiais que estavam na cultura argentina e que Copi soube recuperar percebendo o que eles já continham de aproveitável do ponto de vista tanto do *camp* quanto do humor, do carnavalesco e do grotesco.

3.11 Análise das peças: paródia, suplemento e identidade nacional

A paródia – o suplemento –, em ambas as peças, convoca o passado canônico da literatura nacional a partir da “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985) dos gêneros fundadores da tradição literária. Nesse sentido, as peças de Copi representam uma revisão irônica desses gêneros ao impor uma leitura re-contextualizada cujo maior propósito é por um lado, a **dessacralização** da legalidade oficial que eles adquiriram no processo de canonização e, por outro, o **reconhecimento** dessa tradição, uma espécie de **homenagem** e uma **revitalização** desses gêneros. Não há em Copi nenhuma intenção de destruição desses gêneros à maneira em que a paródia moderna funcionava; pelo contrário, trata-se de voltar ao passado e reler o que havia e não havia nesses textos, de fazê-los falar de novo inserindo-os num novo contexto, na contemporaneidade. E isto resulta incrível em textos como *Cachafaz* no qual não somente se recupera a temática e certos padrões dos gêneros, mas o próprio verso da *gauchesca* produzindo um efeito completamente inovador na literatura contemporânea.

Além da paródia suplementar dos gêneros clássicos da literatura argentina, Copi convoca materiais culturais provenientes do popular e da cultura de massa ligada ao mundo do teatro e do tango dos anos 30 e 40 que serão revalorizados enquanto materiais baixos,

populares, marginais, carnavalescos, vulgares, estereotipados, bregas, sendo assim aproveitados para a reciclagem *camp*.

Assim, podemos pensar a obra de Copi como uma leitura suplementar da tradição literária argentina, propositalmente voltada ao questionamento de determinados semas: o mito de uma identidade cultural natural e essencial, “a argentinidade”, a postulação duma virilidade exagerada que redundava em homofobia, mas também certas representações *naïf* das classes populares na literatura social e engajada argentina (em Copi as classes populares são representadas sem nenhuma visão moralizante do tipo “ser pobre é ser bom”; pelo contrário, aparecem representadas pelo exagero, pela falta de valor moral, são canibais e assassinos, bichas, travestis e prostitutas, gaúchos amorais e fora da lei).

Servindo-se do procedimento paródico e suplementar que trabalha com a própria textualidade da tradição literária argentina, Copi produz, na verdade, uma sátira da sociedade que excede os “muros” do estritamente literário para atingir o eixo de uma cultura conservadora e intolerante frente ao diferente. Copi apropria-se da tradição, coloca-a num novo contexto que a perverte e faz dessa perversão a única possibilidade de um contato com o passado que permita *repensar* a identidade, o que somos enquanto sociedade, enquanto identidade cultural. A partir do humor auto-consciente e auto-dirigido, Copi reintroduz a questão da identidade cultural dessacralizando ídolos, tabus e fetiches literários ao mesmo tempo em que volta a colocar em primeiro plano as formas, os gêneros, as personagens mais próprias da cultura argentina. Homenagem, releitura suplementar, reciclagem e crítica ideológica são a marca desta literatura que oscila entre a bufonada, a farsa, a sátira, o grotesco, o riso escarnecedor e o reconhecimento dum passado cultural – forjado ficcionalmente – que é ambivalentemente revisitado como fonte de inspiração e pertencimento e como pano de fundo das representações mais conservadoras e preconceituosas da cultura argentina.

A maestria de Copi está em não abdicar das contradições desse passado, em manter suas ambivalências e em trazê-las de novo ao presente para ampliar a dimensão da crítica ideológica que seus textos encarnam que, como já dissemos, abrem o espaço a questões que nem a vanguarda histórica nem a literatura engajada afrontaram: a abordagem explícita das questões de gênero e da importância do corpo e do sexual, a crítica ao conservadorismo das definições culturais nacionalistas, do pensamento bem comportado das classes médias e da defesa da família, a religião e a pátria; também a recusa às representações morais das classes subalternas e à impossibilidade de viver com alegria o presente sem nenhum tipo de moral do ressentimento nem de sacrifício em prol de grandes causas, como a pátria, etc.

3.12 *La sombra de Wenceslao: gauchesca e criollismo*

A peça *La sombra de Wenceslao* sugere claramente sua vinculação com a vertente *gauchesca*. É a história de um *gaucho*, Wenceslao, que mora no interior do país, no estado de Entre Ríos. Mas a temporalidade, que podemos inferir a partir da história das outras personagens, remete aos prelúdios da golpe de estado de 1955 no qual é derrocado Juan Domingo Perón.

Wenceslao é um *gaucho*, mas, como veremos, ele tem muitas diferenças em relação aos seus modelos prototípicos seja *Martín Fierro*, seja *Juan Moreira* (os dois grandes referentes da *gauchesca*). Ele já é um *gaucho* que convive com certa modernidade, mas da qual não se sente parte e a rechaça: na primeira cena ele está indo para seu rancho a cavalo, mas o filho Rogelio o questiona por não ter pego a “*chatita*”, o automóvel. Nisso assemelha-se também a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, na medida em que é um *gaucho*, mas inserido num momento da História posterior ao que os *gauchos* realmente existiam. Todas as grandes figuras da *gauchesca* são aludidas e convocadas à memória do leitor na peça de Copi.

Além de Wenceslao, há outros personagens: sua amante Mechita e o gringo Largui, que constituem um trio amoroso e contam uma história. Rogelio, filho ilegítimo de Wenceslao e sua meia irmã, a China, formam uma dupla amorosa e contam uma outra história. A primeira história acontece no campo num ambiente eminentemente rural próprio dos tópicos do gênero *gauchesco*. Na outra, aparece o espaço da cidade (em clara oposição à vida rural) e é colocado em cena outro universo da tradição literário-cultural argentina: o *tango* e todo seu imaginário, a imagem do *compadrito* (expressada na personagem de Coco Pellegrini e que remete ao *criollismo* do começo do século e indiretamente à literatura de Borges dessa época); o espaço da cidade relacionado à perversão e à vida má (que se concretiza na história da China), a idéia do fracasso e a impossibilidade da ascensão social (em Rogelio).

Duas histórias dentro de uma peça que, por sua vez, remetem a dois universos culturais claramente identificáveis como os representantes sucessivos da “argentinidade”: um ligado ao passado telúrico, o outro a um passado mais recente e associado à cidade. Campo-cidade, *gauchesca-criollismo* popular urbano, passado e atualidade, memória, tradição e identidade são os espaços simbólicos que a peça convoca.

A personagem de Wenceslao pode ser pensada como a representação do mito do *gaucho* e seu universo rural. Ao nível da construção da personagem, ele confirma os traços

que o identificam com o típico *gaucho* da tradição: ele é viril, corajoso, fala marcadamente *acriollada*, é um solitário (que deixa tudo para ir embora), tem uma família (mas com traços que respondem a costumes próprios de seu universo – não há lei neste mundo senão certas estruturas consuetudinárias baseadas em códigos particulares de relacionamento). Levando em conta os padrões canônicos do modelo de *gaucho* (*Martín Fierro*, mas também *Juan Moreira*), Wenceslao aparece já como uma raça posterior, invadida pela modernidade com a qual convive e faz contraste: ele não é, como nas histórias canônicas, um transgressor e fugitivo da lei, embora não responda a ela completamente. Ele aparece um pouco ridicularizado, como a imagem de algo em extinção, ao ponto tal que a peça termina com sua ida para os confins do país e com sua morte. Algo assim como a representação de um mito que chega a suas próprias fronteiras, a seus próprios limites e se perde.

A história que conta a peça em relação a Wenceslao se afasta dos códigos estritos da *gauchesca* original e expõe a vida de um *gaucho* mais atual que retoma contraditoriamente o código tradicional, mas incluindo diferenças: sua vida não é a fuga, mas termina indo-se para *Iguazú*; ele não perdeu sua família por ter que fugir da lei, mas termina perdendo-a porque eles vão para a cidade; ele não aparece completamente desamparado e marginalizado, mas parece estar fora do sistema ao compará-lo, por exemplo, com o gringo Largui, comerciante bem sucedido.

Como já dissemos, todos os traços da figura de Wenceslao remetem ao grande mito fundador do Ser Nacional: o *gaucho*. Mas a obra expõe a desintegração desse mito, como algo que está se perdendo ou, pelo menos, que está deixando de ser vivido, como o próprio passado, e deixando de cumprir a função da memória que necessita toda identidade.

O mito do *gaucho*, como origem e centralidade da concepção de uma identidade argentina, tem-se transformado na mais colossal exposição de museu; oficializado e repetido até o cansaço, ele parece uma figura tão afastada do presente quanto irreal. Copi traz essa figura lendária e a ressignifica produzindo a quebra do estereótipo, do qual terminamos rindo-nos.

A peça de Copi é uma crítica aos procedimentos de canonização e oficialização de uma literatura cuja origem foi política e de denúncia enquanto tentativa de representação deste setor marginalizado e popular. Esses procedimentos fizeram que a memória se petrificasse na representação de temas que se transformam em mitos intocáveis e mumificados. Desta maneira, perde-se a idéia de transmissão, de diálogo entre gerações, que é o que possibilitaria a verdadeira construção de uma identidade.

O que questiona a peça é, em última instância, o processo pelo qual se “cria” uma identidade que esvazia o conteúdo ideológico da *gauchesca* para servir-se dela na construção de um mito da identidade, que apaga as diferenças, as “más interpretações” e o sentido político, fazendo da *gauchesca* e do *gaucho* um simples modelo da cor local e do “*costumbrismo*”.

3.13 *Cachafaz*: um sainete gay

A outra peça que procederemos a analisar é *Cachafaz*, uma espécie de mistura de *sainete criollo* e tragédia grega. O universo que Copi traz nessa peça é o *conventillo* e a figura do *compadrito*. Isto é, podemos relacionar essa peça a duas questões que levam a uma crítica da identidade argentina.

Por um lado, formalmente, a peça associa-se a um gênero canônico de definição do nacional: o *sainete* e seus tipos sociais característicos, que vemos aparecer também na peça de Copi: *orilleros*, *compadritos* e suas mulheres e filhos, todos marcados pela pobreza e uma destinação ao fracasso que unem suas vidas no espaço do *conventillo*. Por outro lado, a peça retoma tematicamente a questão da sexualidade em função da imagem do *compadrito*, por meio da sua parodização e inversão caricaturesca. Podemos pensar *Cachafaz*, então, como a paródia desses dois grandes temas que, por sua vez, são como as duas caras da mesma moeda. A identidade será questionada a partir dos próprios gêneros que a fundaram e das temáticas e ideologias que implicavam, mas com a utilização de procedimentos paródicos que marcam a diferença produzindo tanto a decomposição humorística quanto a desmitificação e dessacralização dos mitos mais importantes da cultura *rioplatense*.

Há outro traço interessante na peça que a vincula parodicamente com a vertente central da tradição literária riopratense: a *gauchesca*. É que essa obra está escrita em verso, remetendo obviamente à forma da *gauchesca* e, fundamentalmente, ao tipo de versificação do *Martín Fierro*. O crítico argentino, Daniel Link, chamou a atenção para a semelhança na construção de alguns versos de *Cachafaz* com os versos de Hernández. Segundo ele: “*La estructura del parlamento (en Copi) responde a la estructura del Martín Fierro: los versos pasan de lo particular (la circunstancia específica d la vida de Chachafaz) a lo general (el ser en términos absolutos)*” (LINK, 2005). Além da paródia formal, a peça de Copi satiriza um dos traços mais próprios da temática *gauchesca*: a sexualidade exacerbadamente viril do herói, do *gaucho*. *Cachafaz* é macho e homossexual ao mesmo tempo, o que produz a quebra humorística e a dessacralização do gênero e de suas implicâncias ideológicas.

Essas peças de Copi podem ser pensadas como paródia, mas também como “teatro dentro do teatro”, em vários sentidos: a peça inclui e retoma o teatro do *sainete* e a forma e temática da *gauchesca*, mas também propõe um mundo completamente teatral (que representa o mundo) regido por suas próprias regras e convenções – que, como veremos, fogem da legalidade do mundo que habitamos. No mundo de Copi, não há outra realidade que não seja a da exageração, da simulação, dos mascaramentos. Isto é, a referência no mundo de Copi pertence ao espaço do verossímil, da ficção e das convenções teatrais e literárias. Porém, isso não impede que a peça termine representando uma crítica que excede o estritamente literário para atingir, na maioria dos casos, o eixo da cultura *rioplatense* e seus mitos.

A peça transcorre dentro dum *conventillo* no Uruguai, no qual moram *Cachafaz* e seu namorado, um travesti chamado Raulito. A paródia aqui é escandalizadora: o protótipo do macho suburbano, o *compadrito*, está apaixonado por outro homem. A inversão consegue caricaturizar os traços do “macho” em uma história de amor entre homens que escandaliza pela desvergonha com a que reconhecem a própria homossexualidade e os clichês em relação a assumir ou não a condição de “*puto*” (bicha):

A paródia inverte a figura do *compadrito* com a clara intenção de ridicularizá-lo ao mesmo tempo em que supõe uma crítica direta ao machismo característico da cultura *rioplatense*, que se mantém até hoje. Diz Rosenzvaig:

Copi se sirve de aquello que los argentinos exportamos a Europa desde 1920 y más aún en la actualidad; lo toma para ponerlo al desnudo y en ridículo: el tango y el compadrito. Reviste a un compadrito de la mujer que lleva adentro sin abandonar la masculinidad. De manera que logra en Cachafaz y la Raulito pintar a dos “machos” homosexuales profundamente argentinos. (ROSENZVAIG, 2003, p. 131).

Na verdade, a peça não só coloca a ridicularização da figura do “macho” representada por estes dois *compadritos* homossexuais. Ela questiona mais profundamente a noção de identidade sexual, desfazendo toda atribuição ao ser “homem” ou “mulher”. Na peça, falas-se das “*mujeres sin pito*” e de “*las mujeres (que) eran hombres*”. Copi destrói tanto a idéia do macho quanto da mulher como gêneros pensados em relação a uma concepção biológica e natural. Propõe, pelo contrário, a idéia de uma sexualidade adquirida, artificial e performática. Contudo, só parece haver homens neste universo que se define fundamentalmente pelo falocentrismo, mas também pelo travestismo como a mais teatral das formas de “criar” uma identidade sexual. Tem-se falo ou não; é isso o que divide e coloca fronteiras, mas não a idéia de mulher e de homem. Por esse motivo, Raulito pode-se pensar (e, de fato, ela se pensa) como uma mulher; o que importa para se definir sexualmente é a eficácia da atuação, a

convicção de que o artificial prevalece sobre o natural, o gênero como pura performatividade (esta é uma visão *queer* da questão de gênero como se explicará no capítulo dedicado a este tema). A questão do travestismo é um dos pontos cruciais da estética de Copi, que se serve deste procedimento como parte de sua particular sensibilidade *camp e neobarroca*.

A peça conta a história de *Cachafaz*, que é um *compadrito* delinquente que acaba assassinando policiais. O corpo do delito será escondido de uma maneira muito especial: o *conventillo* inteiro comê-lo-á num festim canibalista de carne humana. O tema do canibalismo e da antropofagia é um tema que aparece também em outras obras de Copi, mas o tratamento deles é cru e despojado de qualquer sentimentalidade ou moralidade. O mundo de Copi parece estar antes – ou depois? – da lei que implica o começo da cultura e da civilização. O *conventillo* de Copi se assemelha com a horda primitiva de que fala Freud para explicar a necessidade da introdução da lei na origem da cultura.

No mundo de Copi, as personagens transgridem os tabus mais fortes da cultura ocidental (a heterossexualidade, o incesto, a antropofagia) sem remorso e com a eficácia das personagens das histórias em quadrinhos (comic). Como já apontara César Aira em seu trabalho sobre Copi (1991), as personagens desse mundo parecem desenhos que respondem a uma lógica na qual tudo é possível. A lógica deles não responde a nenhuma moralidade – nem, portanto, a nenhum realismo –; eles só atuam e todas suas atuações são eficazes para o mundo teatral que eles habitam. Não há outra lógica que não seja a lógica do artifício e do teatral.

Como já apontamos, a peça convoca um particular universo da cultura argentina a partir da parodização do gênero *sainete*. Todos os tópicos dele aparecem na peça de Copi: o *conventillo*, a pobreza, a mistura, o registro lingüístico do *lunfardo* e do *tango*, a marginalidade social e econômica, e o ambiente festivo e carnavalesco; entretanto aqui a festa não respeita nenhum limite ao ponto de converter em churrasco a vários policiais assassinados. A carne e a sexualidade aparecem como dois grandes temas da peça, mas ambos sob o signo da inversão e da falta de lei. Um mundo com regras próprias que contradiz a legalidade do mundo de fora.

Pensada como paródia do *sainete*, a peça de Copi introduz duas questões que produzem o distanciamento crítico em relação ao gênero tradicional. Se, no *sainete*, o motor da ação é só o destino sentimental do herói, aqui a questão se complica na medida em que “os malvados” são justamente os representantes da “ordem social”, “*los custodios de la homofobia y de las instituciones*” (ROSENZVAIG, 2003, p.79): a polícia vai ser literalmente comida pelos famintos moradores do *conventillo*, o que introduz a questão social e político-

subversiva que não aparecia nos padrões protótipos do gênero. Diz Rosenzvaig: “*Si el ‘macho’ argentino, homosexual nos causa risa, más aún un policía colgado como una res en la carnicería*” (ROSENZVAIG, 2003, p. 79). Neste particular *sainete*, a história acaba em tragédia, após passar por uma rebelião que questiona a ordem estabelecida. De gênero festivo e pouco questionador, o *sainete* em Copi se transforma em incontrolável ataque contra as regras do mundo, introduzindo a dimensão política que faltava nas origens do gênero.

Não só a “amoralidade” e a vida delituosa de Cachafaz será questionada pelo coro de vizinhas, mas também a sexualidade deles. O coro está formado só por mulheres que representam, justamente, o tipo de mulher que se escandaliza frente a outra sexualidade e cuja função é estabelecer o ponto de vista da parte da sociedade encarregada de manter os valores da moral. Mas veremos como a postura delas é hipócrita e se caracteriza pela traição.

Porém, após Cachafaz matar o primeiro policial, a peça dá uma virada completa, levando o *conventillo* inteiro para uma espécie de revolução precipitada na qual até as vizinhas deixam a falsa moralidade, desmascarando seus próprios instintos e interesses e aprovando um churrasco festivo dos policiais para todo. Assim, converte Cachafaz num verdadeiro herói.

No segundo ato, o *conventillo* já está transformado em açougue de carne humana pendurada em ganchos, com total naturalidade. Há uma diferença qualitativa entre o primeiro e o segundo ato: este último está marcado pela velocidade e quantidade de ações, pela mudança e desmascaramento das únicas personagens que pareciam responder à moral, pela violência festiva e ritualística e pelo convulsivo desenvolvimento desta “revolução” antropofágica que leva o *conventillo* e suas personagens definitiva e inquestionavelmente para “fora da lei”. A condição de “fora da lei” é um dos requisitos das personagens nos códigos da gauchesca: elas transgridem e depois fogem da lei em clara oposição à legalidade do Estado. Mas, pensando a peça de Copi em relação paródica com o gênero gauchesco, podemos perceber que o que se opera é justamente uma inversão em relação à trajetória política da história do gênero.

A “evolução” do gênero *gauchesco* (no sentido que os formalistas russos pensam essa categoria) mostra a perda do seu sentido transgressor e politicamente subversivo em função de uma adaptação à política do Estado até sua final canonização e oficialização. Entre “*La ida*” e “*La vuelta*” de *Martín Fierro*, o gênero se transforma de denúncia do marginal em apologia da submissão às leis do Estado. A peça de Copi pode ser pensada como a inversão desse procedimento de integração à cultura oficial do gênero e, também, como a reinterpretação política do gênero que devolve a finalidade subversiva. Ela vai da história marginal das

personagens (Cachafaz e a Raulito) para a marginalização e saída do espaço “da lei” de todas as personagens. Todas elas participam desta revolução, que é também uma festa ritual com sacrifício humano e que reatualiza o sentido político e transgressor das origens do gênero, mas também das origens do mundo antes do estabelecimento da lei. Por outro lado, neste segundo ato, aparece o “*coro de ánimas*”, que parece colocar também a questão moral e condenar aos habitantes do *conventillo* ao inferno. Mas ninguém parece ligar para os conselhos das almas e elas desistem e até terminam apoiando a antropofagia.

No final da peça, Cachafaz é descoberto e morto pela polícia. Mas antes, num desfecho trágico, do tipo Romeu e Julieta, ele mesmo mata a Raulito para assim morrerem juntos. O final acentua e colabora na “heroização” tanto de Cachafaz quanto de Raulito, re-atualizando a idéia própria dos começos políticos da *gauchesca*, de um herói transgressor e oposto ao mundo da lei. Eles morrem perseguidos pela polícia, num final digno da melhor tradição *gauchesca*.

Carne, sexo, travestismo, hipocrisia social, violência, falsa moralidade, homossexualidade e antropofagia. Em *Cachafaz*, assistimos a uma das peças mais violentamente escandalosas e políticas da obra de Copi; não há limites nem impossibilidades neste mundo. Mas, ao mesmo tempo, este universo, que parece estar fora dos tabus da cultura, devolve, a partir de um olhar irônico, os grandes temas de definição do social tanto como dos preconceitos e tabus, neste caso, próprios da cultura argentina. É por isso que a obra de Copi mantém ainda a atualidade e o poder escandalizador própria de sua estética irreverente.

4. DESFAZENDO IDENTIDADES. GÊNERO E NACIONALIDADE: A POLÍTICA DA DISSIDÊNCIA

4.1 O “*mundo de las locas*” em Copi e Perlongher. Identidade, gênero e literatura

4.1.1 Pensando o problema: perspectivas críticas e metodológicas

A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: por outras palavras, muitas respostas são possíveis, mas não compossíveis; ao invés de se adicionarem numa visão total e mais completa, excluem-se, pois não chamam de literatura nem qualificam de literário a mesma coisa; não abordam diferentes aspectos do mesmo objeto, mas diferentes objetos.
COMPAGNON

O “mundo das bichas” é o universo que criam, embora com algumas diferenças, tanto Copi quanto Perlongher. A maneira explícita com que este universo vai se apresentar na obra deles permite pensar estes dois autores como os pioneiros em introduzir dentro da tradição literária argentina, a temática homossexual e, portanto, a questão da identidade sexual, a problemática de gênero, o debate sobre as minorias sexuais e as micro-políticas. Mas não é somente isto o interessante ou o inovador das suas poéticas, mas, fundamentalmente, a visão crítica e propositadamente transgressora com que ambos os autores vão trabalhar, modelar e maquiagem a entrada em cena deste bando desopilante de bichas, michês, “locas” e travestis exuberantes e marginais, glamorosos e decadentes.

Partindo da constatação desta obviedade – a tematização da homossexualidade na obra deles - foi necessário nos introduzir na problemática de gênero. Para isto foi preciso realizar um levantamento das teorias relacionadas à identidade sexual, minorias, gênero. O resultado das leituras permitiu conscientizarmos sobre a enorme complexidade deste campo de estudo, no qual as diferentes teorias entram em choque, lutando por espaços de legitimação que implicam posicionamentos políticos diversos e polêmicos. Comprovamos, em primeiro lugar que às próprias denominações para falar de identidades sexuais e de abordagens voltadas ao estudo delas, como: homossexualidade, gay, homoerotismo, homosociabilidade, Gays Studies, Teoria Queer, Camp, pertenciam a marcos teóricos e posicionamentos políticos não só diferentes, mas em luta. Foi necessário, então, escolher entre esta pluralidade metodológica os “conceitos operacionais” que se adequassem à especificidade dos textos dos autores estudados porque é precisamente este olhar diverso sobre o que se entende por

homossexualidade e sobre uma possível “literatura gay” o que, a nosso ver, estava implícita e explicitamente problematizado na obra de Copi e Perlongher.

A primeira questão que achamos pertinente para abordar nosso objeto de estudo foi a de distinguir a abordagem dos Gay Studies da Teoria Queer. Esta última aportava uma série de críticas ao conceito de identidade sexual defendido pelo discurso das minorias – Estudos gays e lésbicos – que servia, metodologicamente falando, para pensar como a temática homossexual era construída na obra dos autores. Daí que tenhamos nos baseado na tensão existente entre estas duas abordagens – sociologia das minorias e teoria queer – para trabalhar a questão de gênero na obra de Copi e de Perlongher.

A introdução explícita da temática homossexual dentro da obra deles apresenta certas características que a colocam em “tensão” com o conceito de “literatura gay”. Como tentaremos explicar, tanto o universo de Copi quanto o de Perlongher efetuam, de uma só vez, um duplo movimento: se, por um lado, produzem a visualização desta “minorias homossexual”, por outro, desestabilizam e até resistem às categorias classificatórias tanto de “identidade gay” quanto de “literatura gay”. Para poder dar conta do movimento extremamente avançado e subversor que suas obras realizam em relação às problemáticas de gênero é necessário contextualizar quais eram os debates, as teorias, as posturas políticas em relação às até então chamadas “minorias sexuais” ao longo do mundo durante as décadas em que ambos dois escrevem, isto é, finais dos 70, os 80, e começo dos 90. Décadas estas, fundamentalmente os anos 80 e 90, em que os debates sobre gênero ganham uma importância indiscutível tanto dentro dos âmbitos acadêmicos, isto é, no campo da teoria, quanto nos movimentos políticos de reivindicação e luta pelos direitos destas minorias, isto é, no campo da práxis social.

Percebemos, então, que, em relação às linhas mais importantes do debate sobre minorias sexuais que marcou os anos 80, a voz destes autores levanta a **dissidência**. Insubmissos por vocação, eles negaram-se às classificações, à integração e, fundamentalmente, à “normalização” da homossexualidade. Negaram-se também a formar parte de um corpus literário que sob a etiqueta de “literatura gay” reivindica sua identidade artística a partir de uma identidade sexual (do autor, da temática, do público que quer atingir?). O que resulta surpreendente, lidos hoje, é a capacidade crítica com que em pleno auge das reivindicações das minorias, estes autores conseguem pensar a questão de gênero sem cair em slogans simplistas, adiantando-se, em muitas questões, às críticas que vão ser colocadas apenas a partir dos anos 90, com teorias desmistificadoras do conceito de

identidade, como ser os Estudos Queer e os Estudos Culturais, no que tem se chamado de Teorias Subalternas³⁶.

Outra distinção foi necessária fazer: a que diz respeito à especificidade literária com respeito às abordagens teóricas pertencentes ao campo da cultura. Esta distinção nos foi sugerida por um excelente artigo de José Carlos Barcellos intitulado “Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas” no qual o autor apresenta um leque amplíssimo de possíveis abordagens teóricas sobre o tema e alerta sobre a necessidade de pensar como a literatura – entando discurso específico – trabalha com os discursos sobre identidade sexual homossexual, discursos que pertencem ao campo do social. Segundo o autor, e concordamos com ele, é preciso levar em conta a diferença entre literatura e não literatura, critério este, que em oposição a algumas tendências do “multiculturalismo”, defende a unidade dos textos literários, sua especificidade e seu valor intrínseco. Isto significou pensar num dialogo entre a teoria e a crítica literária e os aportes dos estudos culturais e das teorias de gênero sem perder de vista as diferenças, alcances e objetos de cada uma.

Levando em conta tanto a necessidade de perceber a multiplicidade de abordagens metodológicas, teóricas e políticas e de escolher entre elas em função da coerência epistemológica e da adequação às problemáticas que os textos estudados apresentam – isto é, partir do texto e não da teoria –, quanto a especificidade do discurso literário na hora de estudar às relações entre literatura e homossexualidade, escolhemos realizar o seguinte percurso.

Em primeiro lugar, trabalharemos a questão de como é pensada e construída a “identidade homossexual” na obra de ambos os autores. Levar-se-á em conta tanto a abordagem teórica-crítica sobre homossexualidade masculina de Perlongher, as declarações de Copi sobre o tema, e a maneira em que a homossexualidade é construída nas personagens deste último. Interessa-nos contextualizar a maneira em que a homossexualidade é abordada na obra deles, isto é, a maneira em que é construída entando discurso, dentro dum contexto histórico-social e cultural específico. Partimos, então, da tensão do discurso deles com o “discurso das minorias” que faz parte do mesmo cenário histórico no qual os autores produzem suas obras e, para isto, nos basearemos, fundamentalmente, nos aportes da Teoria Queer.

³⁶ Para uma historização do surgimento, bases teóricas, desenvolvimento e diferenças entre estas teorias, ver: Miscolci, Richard. A teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n 21, jan/jun.2009, p.150-182

Em segundo lugar, partiremos para a especificidade da literatura tentando pensar então a relação entre literatura e “homoerotismo” a partir de bibliografia específica sobre o tema. Pretendemos aqui, além de abordar o problema teórico desta relação, realizar a análise de alguns textos dos autores que temos escolhido em função de um critério que leva em conta a relevância da temática homossexual dentro do texto. A questão da estética camp será de enorme relevância para estabelecer o funcionamento da temática gay na estilística e construção dos textos literários.

4.1.2 Dois paradigmas e muita polêmica: Contextualizando o debate sobre Minorias sexuais e Teoria *queer*

O debate em relação a questões de gênero é bastante recente. A preocupação teórica pelas práticas sexuais surge nos anos 60 com o que foi chamado de Sociologia da Sexualidade e cujo horizonte era ainda a sexualidade convencional. A década dos 70 está marcada pelo aparecimento de a **História da Sexualidade I: A vontade de Saber** de Michel Foucault que reformulará completamente a perspectiva em que a sexualidade vai ser pesada, a partir da concepção por ele criada da sexualidade como dispositivo histórico de poder que estrutura as sociedades ocidentais modernas e se caracteriza por inserir o sexo dentro de sistemas de regulação social.

Os anos 80 estão marcados pelo surgimento do discurso sobre “minorias sexuais”, entre elas os “Gay Studies”. Dentro desta perspectiva encontravam-se tanto a Sociologia Feminista quanto os Estudos Gays e Lésbicos surgidos nos Estados Unidos. Assim, os anos 80 estiveram marcados pelo repercuto que estes estudos sobre minorias sexuais da cultura norte-americana tiveram no resto do mundo. Do ponto de vista desta Sociologia das Minorias as culturas gays e lésbicas eram pensadas como se fossem minorias étnicas tendo como ponto de partida uma abordagem construtivista da identidade. O que está em jogo dentro da concepção sociológica das minorias sexuais é um conceito de identidade que a pesar do esforço por demonstrar o caráter histórico e construído da sexualidade, mantém e reforça a idéia de um sujeito estável, de uma identidade fixa, de um significado único na definição do que é ser gay, lésbica ou mulher. Isto significou a “essencialização” ou “substancialização” do que se definia como identidade gay.

Os anos 90 representam um redimensionamento da maneira de abordar a questão da identidade sexual e do gênero com o surgimento da Teoria Queer. Surgida também nos EUA, com nomes como Judith Butler, Kosofsky, Sedgwick, mas em oposição crítica, em tensão,

com os Estudos Sociológicos sobre minorias sexuais (Gays Studies, Lesbian Studies, mas também o Feminismo liberal), a Teoria Queer define seu objeto de estudo a partir da noção de quebra do sujeito, posicionado-se, então, dentro de abordagens que chamaremos “**dês-identificatórias**”, sem por isso desvalorizar ou desentender-se das lutas políticas que esses movimentos tinham colocado em cena pela primeira vez. Trata-se, pelo contrário, de repensar a questão da identidade para fugir das armadilhas de um pensamento cartesiano:

No que concerne aos movimentos sociais identitários, as análises queer apontam para o fato de que eles operam a partir de representações sociais vigentes e expressam a demanda de sujeitos por reconhecimento. Isto contrasta claramente com a proposta teórica queer de apontar as fraturas nos sujeitos, seu caráter efêmero e contextual, mas o papel do queer não é desqualificar os movimentos identitários, antes apontar as armadilhas do hegemônico em que se inserem e permitir alianças estratégicas entre os movimentos que apontem como objetivo comum a crítica e contestação dos regímenes normalizadores que criam tanto as identidades quanto sua posição subordinada no social. (Miscolci, Richard. A teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n 21, jan/jun.2009, p. 152)

Propondo uma mudança no foco em que estas problemáticas devem ser pensadas, a Teoria Queer se afasta dos estudos das minorias, na medida em que não coloca a ênfase na construção social da identidade, mas nas estratégias sociais normalizadoras que estabelecem sujeitos sexuais estáveis dando lugar, assim, a uma série de classificações cuja finalidade é tanto o reconhecimento quanto (e aqui está o perigo dessas posturas) a normalização e a integração. Este novo enfoque da Teoria Queer se baseia nos aportes das correntes pós-estruturalistas: Foucault, Derrida e Deleuze. A concepção da sexualidade como dispositivo de poder, de regulação do social, do primeiro, e o método desconstrutivista, que coloca em xeque as coerências e estabilidades, do segundo, e a aposta pela marginalidade e a idéia de “devir” de Deleuze, definindo assim seu objeto como:

*não mais estudar apenas aos que rompem as normas (o que redundaria nos limitados estudos de minorias) nem apenas os processos sociais que os criam como desviantes (o que a teoria da rotulação já fez com sucesso), antes focar nos **processos normalizadores marcados pela produção simultânea do hegemônico e do subalterno**. (Miscolci, Richard. A teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n 21, jan/jun.2009, p. 171).*

Neste sentido é que se fala da Teoria Queer não como mais uma teoria da sexualidade, antes como uma “analítica da normalização” que estuda os processos normalizadores que criam identidades e sujeitos subordinados. Isto implica desnaturalizar a idéia de identidade o que, supõe, na verdade, repensar a idéia de Sujeito. Apropriando-se do arcabouço da teoria

pós-estruturalista, a teoria queer insere-se na proposta foucaultina de sabotagem do Sujeito Moderno, fazendo sua crítica ao sujeito unitário e estável e a lógica binária que caracteriza o pensamento ocidental. Daí a necessidade de abandonar o conceito de minoria a favor da categoria de “diferença” cujo alvo não é a integração e sim a explosão do hegemônico.

O estudo de sujeitos queer (gays, lésbicas, transexuais, travestis, pessoas intersex) não se justifica na reivindicação apologética e integracionista da “minoria”, mas na força que estas diferenças sexuais aportam para a instabilidade da ordem. Para a teoria queer os sujeitos sexualmente estigmatizados são como pontos de fuga, forças centrífugas que tendem a desnaturalizar e desestabilizar a ordem “naturalizada”, binária e reguladora do social que Judith Butler vai chamar de “matriz de inteligibilidade” baseada na “heterossexualidade compulsória”³⁷.

A força crítica da teoria queer reside, a nosso ver, não em defender as identidades “desviadas”, mas em desconstruir a noção mesma de identidade e sujeito (pensados deste ponto de vista como “efeitos” e não como origens ou substâncias) colocando a ênfase, pelo contrário, nos processos normalizadores. É a resistência a esses processos o que leva a teoria queer a reconhecer a necessidade de uma “epistemologia do abjeto”, acolhendo assim formas subalternas de subjetivação, não para produzir “novas identidades” e sim para denunciar e desestabilizar a regulação das identidades (não somente sexuais, mas também raciais, nacionais, lingüísticas) que a partir de estruturas sociais hegemônicas produzem sujeitos “normais” e “naturais” com o custo de produzir também outros “perversos” e “patológicos”. Segundo Miskolci a Teoria Queer:

...busca romper as lógicas binárias que resultam no estabelecimento de hierarquias e subalternizações, mas não apela à crença humanista, ainda que bem intencionada, nem na “defesa” de sujeitos estigmatizados, pois isto congelaria lugares enunciatórios como subversivos e ignoraria o caráter contingente da agência. A crítica da normalização aposta na multiplicação das diferenças que podem subverter os discursos totalizantes, hegemônicos ou autoritários (p. 174)

Como se vê, os Gays Studies - e o discurso sobre minorias em geral - e a Teoria Queer representam dois paradigmas opostos de pensar a questão da identidade. Segundo J. C. Barcellos, a teoria queer possui uma vocação de rebeldia que afirma a excentricidade como

³⁷ Segundo Butler: “A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas (...) Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades de disseminar (...) matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero”(p.39)

valor, postulando-se como um modelo não identitário, de crítica a noção de sujeito moderno, anti-assimilacionista e performativa. Enquanto os estudos entorno às questões Gay reivindicam a idéia de identidade como projeto político e cultural baseado na primazia do sujeito, na integração e na confiança na razão. Por se revelar como uma crítica a essa idéia de identidade e de sujeito na que se baseia a sociologia das minorias, a teoria queer dá conta de sua condição pós-moderna; enquanto os gays studies se mantêm dentro de um enfoque moderno de confiança na idéia de um sujeito pleno e completo. Temos que levar em conta que esta condição pós-moderna da teoria queer não significa a despolitização e falta de senso crítico, pelo contrário, achamos que ela se apresenta como uma corrente crítica que dá conta deste contexto “pós-gay”, na medida em que ela percebeu e criticou o processo de normalização e conseqüente mercantilização que a cultura gay tinha sofrido³⁸.

4.1.3 Dissidentes por convicção

A obra teatral de Copi (1939-1987) começa em 1962 com a peça intitulada **Um Angel para La Señora Lisca** e vai até sua última peça em 1985 **Una visita inoportuna**. Com respeito a sua narrativa, que inclui romances e contos, ela começa com **El uruguayo** de 1973 e acaba em **La internacional argentina** que foi publicada após sua morte em 1987. Podemos dizer que sua obra teatral abarca em importância e quantidade de produção a década de 70 e 80 equitativamente, enquanto sua narrativa prolifera nos fins da década de 70 e ao longo da década de 80.

Por sua vez, Néstor Perlongher (1949-1992) produz sua obra majoritariamente na década de 80, inaugurando a década com a publicação de **Áustria-Hungría**, seu primeiro livro de poemas e seu último, **El chorreo de las iluminaciones** em 1992. Outra data importante dentro da sua produção é a publicação da tese de mestrado na que formula sua apropriação da teoria deleuziana em relação à questão da homossexualidade, intitulada **O negocio do michê: a prostituição masculina em São Paulo**.

Colocamos estas datas porque resulta interessante contrastar como os posicionamentos de Copi e de Perlongher em relação com a homossexualidade e a problemática de gênero em geral, diferem, contestam e se afastam dos discursos das “minorias sexuais” que ocupam o

³⁸ É necessário dizer que embora achamos a teoria queer uma teoria que informa uma condição pós-moderna crítica não desconhecemos as críticas que ela suscitou. Segundo Barcellos, as críticas se centram “na despolitização que o projeto de dissolução da identidade gay acarreta- como se a opressão homofóbica não fosse uma realidade brutal extremamente bem articulada – na des(homo)ssexualização implicada na amplitude do conceito, que pretende abarcar quaisquer práticas eróticas excêntricas ou desviantes em relação aos regimes de normalidades” (Barcellos, pag 39)

cenário dos anos 80. Embora esses discursos pertençam à cultura estadunidense, e em esse momento Copi encontra-se na França e Perlongher no Brasil, os movimentos minoritários estão se espalhando pelo mundo todo naquela época.

Ambos os autores, a partir de posicionamentos diferentes, conhecem os movimentos de reivindicação e liberação dos homossexuais. Mas, cabe aqui distinguir o papel de pensador teórico-crítico e de militante underground - nas palavras de Baigorria, de “insubmisso” de Perlongher - do papel mais cínico, descompromissado e não teórico do Copi. A importância do pensamento crítico-teórico de Perlongher é indiscutível na hora de estudar sua obra e vale por si mesmo. Sua ensaística abrange tanto reflexões de índole estética e de definição de sua poética como trabalhos ligados a antropologia urbana, nos que destacamos a subversiva, a nosso ver, maneira em que vai ser trabalhada a questão das minorias sexuais homossexuais.

O papel de Perlongher sempre se encontra atravessado por uma espécie de “militância do marginal” que começa na sua participação no trozkismo e no *porteño Frente de Liberación Homosexual* nos anos 70 e vai até sua aproximação de grupos homossexuais brasileiros e da religião do Santo Daime. Contudo, há sempre nele certa distancia e irreverência crítica, um espírito anárquico que rechaça a solidificação do pensamento na que podem cair as lutas das minorias e, ao mesmo tempo, uma aposta pelo marginal em geral, não somente relacionado ao especificamente sexual. Numa entrevista ele expressa isto em relação a sua militância, na que expõe, inclusive, sua distancia em relação à idéia de militância como é pensada pela esquerda:

Juvenilmente, en el trozkismo estudiantil y en el Frente de Liberación Homosexual (FLH). Sin llegar a militar (palabra sospechosamente ambigua), trato de mantenerme AL tanto de los movimientos alternativos de minorías. Sé que los límites de La política son estrechos y anacrónicos, pero tampoco me seduce la bovinidad Del posmodernismo a lo Baudrillard. Las mutaciones que me interesan pasan más bien por lo microscópico, por lo molecular, en cierto sentido por lo existencial, sin dejar de ser colectivas, o mejor, neotribales. (Prosa plebeya p. 18)

No caso de Copi, pelo contrário, a ligação com a teoria e a crítica não somente não existe, mas poderíamos dizer que o autor faz explícita certa aversão e desvalorização disso tanto com respeito às questões estéticas quanto à relação de sua obra com algum tipo de reivindicação homossexual. Menos reflexivo e mais impulsivo, mais cínico e irônico, Copi nega-se a “explicar” tanto sua poética quanto a relação da sua obra com o mundo homossexual. Trata-se de outro tipo de dissidente, que resguardado na distancia irônica do cinismo, se afasta de todo tipo de adesão e participação em movimentos engajados na libertação homossexual; mais ainda, Copi parece querer sobrevoar os discursos sócias, opor-

se ao senso comum da doxa e sua moral, através do puro escândalo, do shock teatral, da ostentação do “politicamente incorreto”.

Gestual por excelência, Copi rechaça o argumento, a explicação dissertativa, e prefere o sorriso irônico ou a gargalhada grotesca que coloca em xeque as maneiras do bom dizer. De alguma maneira, e em consonância com sua teatralidade, Copi se mascara, disfarça de desdém qualquer posicionamento político-sexual-estético, levando a discussão para o lado da insignificância ou da subestimação. Questionado sobre a relação de sua poética com a obra de Artaud, responde fingindo ignorância: “*No lei nada de Artaud(...) Ayer me hizo la misma reflexión otra persona. No conozco nada de teoría Del teatro...literatura (...) No. No leo, no voy al cine, no voy al teatro (se ríe)*” (Tcherkaskip.31). A maneira como Copi constrói sua rebeldia e sua defesa utiliza-se da ironia, do cinismo e do escândalo, o que faz ridículo e contraditório qualquer passagem por algum tipo de militância ou de adoção das bandeiras gays. Marilu Marini expõe assim a relação de Copi com a “condição homossexual”:

Pienso que Copi no era una persona que tenía un problema ni reivindicatorio ni moral, ni de defender a los gay; al contrario todas esas cosas que guetificaban de alguna forma las rechazaba. El asumía naturalmente su deseo y ahí se acababa la cosa, no había ninguna explicación de por qué su placer era homosexual, por qué su sexualidad era una sexualidad homosexual. Copi no se lo planteaba. Por supuesto que cuando había que validar una protesta o una situación por una injusticia, El estaba ahí, se sabía, pero no que El se enrolara para defenderla como una cosa más sistemática o formara parte de cualquier organización homosexual para defender los derechos de los homosexuales. Copi estaría revolcándose de risa por el piso; no entraba en su ideología. (Tcherkaski p.103)

É importante perceber a diferença, com que ambos os autores se posicionam diante da questão da “identidade gay”. No entanto, interessa-nos sublinhar que a pesar de se servir de estratégias diferentes, em ambos os autores, se faz explícita a não adesão ao discurso das minorias, negando-se tanto a reivindicar uma “identidade gay” quanto á classificar sua obra como “literatura gay”. O trabalho de distanciamento deste tipo de posicionamentos opera-se, contudo, diferentemente em cada um deles: a partir de uma abordagem teórico-crítica - baseada nas teorias des-identificatórias de Deleuze e Guattari - em Perlongher; a partir do cinismo, da ironia e do escândalo em Copi. Em ambos, a força da dissidência socava tanto o discurso regulador da “heterossexualidade compulsória” quanto às tentativas, embora bem intencionadas, integracionistas do discurso das minorias, próprio da década dos 80 em que eles mesmos produzem suas obras.

4.1.4 A crítica ao conceito de “Identidade gay”

Toda vez que una problemática de identidad o de reconocimiento aparece, estamos frente a una amenaza de bloqueo y de paralización del proceso
 Felix Guattari

Num artigo de Perlongher intitulado **Los devenires minoritários**, o autor faz um mapeamento destes movimentos no Brasil dos anos 80 partindo da leitura de Deleuze e Guattari e embora reivindique a ação política deles, já coloca o problema de definir identidades estáveis e fixas, propondo pelo contrário a categoria de “devir”. Tentando compreender qual “*es el interes de esas minorias desde el punto de vista de la mutación de la existencia colectiva*” (p.67), Perlongher se afasta do discurso das minorias no que diz respeito ao conceito mesmo de “identidade”. Segundo ele, o que tem de interessante o surgimento das minorias é que elas são:

“modos alternativos, disidentes, “contraculturales” de subjetivação. Su interes, residiria, entonces, en que abren “puntos de fuga” para la implosión de cierto paradigma normativo de personalidad social. Es que el tan mentado “sistema” no se sustenta solamente por la fuerza de las armas ni por determinantes económicos; exige la producción de cierto modelo de sujeto “normal” que lo soporte. Es preciso, entre tanto, no confundir “devenir” con “identidad”” (p.68)

O problema que posteriormente, nos anos 90, vai ser o problema da Teoria Queer também, é que o conceito de “identidade” supõe um Sujeito estável, único, completo, idêntico a si mesmo e passível de ser definido de uma vez para sempre. Contra esta concepção de identidade e de Sujeito se levanta a apropriação perlonghiana da teoria de Deleuze adiantando-se, assim, à mesma crítica que vai levantar a Teoria Queer nos anos 90. Os riscos de pensar a partir do conceito sociológico de “identidade” que Perlongher assinala e que serão anos depois assinalados pelas Teorias Subalternas, é que ele pode se emprestar a cumprir um papel logo-ego-cêntrico que passa por reforçar “minha identidade” em detrimento da identidade do “outro”, como sendo não só diferente, mas fundamentalmente, inferior. Este debate que tem atravessado a sociologia e a antropologia, no que diz ao estudo das sociedades “não-ocidentais”, também pode ser pensado, para as minorias sexuais. Pensar em “identidades sexuais” reduz a multiplicidade e a diferença a categorias estáveis que tentam ter validade universal e catalogar (portanto, regular) as práticas sexuais dos sujeitos. Segundo o autor:

Complementariamente a la anterior se delinea una variante solapada de etnocentrismo, que pasa por reforzar “mi” identidad (de Blanco, colonizador, ligado al Ministerio de Colonias) y atribuir contrastivamente una identidad al “otro”. La diferencia, es, si, reconocida, pero al precio de la traducción de esos

modos singulares de subjetivación al código(logo-ego-céntrico) de la identidad
(Perlongher, 1997, p.70)

O que Perlongher tenta estabelecer é a diferença entre o conceito de identidade, que nas palavras de Butler responde à “metafísica da substancia”, e a possibilidade de pensar o Sujeito como descentrado, deslocado, não estável, não idêntico a si mesmo. Trata-se, então, de gerar uma crítica da “própria noção de pessoa psicológica como coisa substantiva” (Butler, 43) propondo, pelo contrário, o que o autor chama de “*personalidad marginal*” cujo alvo não é se “identificar”, assumindo um papel reconhecível e integrado no social e sim valorizar a capacidade que estas minorias têm de desestabilizar a ordem, fugir dos processos normalizadores, questionar a “naturalidade” da regulação sexual, do dispositivo heteropatriarcal.

Sobre o que alerta Perlongher, quase profeticamente, é sobre a possibilidade de o discurso sobre as minorias - sob a égide do conceito de identidade - se tornar, em vês de questionador da ordem, em seu reproduzidor, produzindo um “disciplinamento do sujeito” cujo horizonte deixa de se propor como subversor dando lugar somente à integração a ordem preestabelecida que passa a não ser questionada. Daí que o trabalho começado pelas minorias corra o risco de ser absorvido pelo “sistema”:

Ante esta fuga todavía incierta, dos grandes alternativas se presentan: una, ella pasa a configurar un punto de pasaje para la mutación global del orden; dos, corre el peligro de cristalizarse en una mera afirmación de identidad. En este último caso, lo que fuera un principio de ruptura del orden va a transformarse en una demanda de conocimiento por y en este mismo orden (Perlongher, 1997, p.69)

Em vês de “identidade gay”, de “minorias” (palavra contraditória e confusa), Perlongher propõe os conceitos deleuzianos de **identidade molar** ou **dever mulher** que questionam o modo dominante de subjetivação. Não se trata de “integrar” as minorias e sim de questionar a ordem que produz esse binarismo: “normal” VS “anormal”, homem VS mulher, heterossexualidade VS homossexualidade. Para Perlongher, o interessante dos modos dissidentes de subjetivação, entanto impulsos de fuga e ruptura, é que, embora desde as margens, eles podem “*minar los mecanismos de normalización institucional*” (p.55). Ao contrário da abordagem sociológica que trabalha com o conceito de identidade e, portanto, com o reconhecimento, descrição e classificação de grupos, a **micropolítica minoritária** a que adere Perlongher, visa fazer estourar as identidades, fazer explodir os paradigmas identitários estancos, a subjetividade serializada.

Queremos sublinhar a agudeza com que Perlongher aborda a questão das minorias e se adianta ao que efetivamente vai acontecer: sua absorção pelo discurso normalizador e, fundamentalmente, pelo mercado por um lado, e por outro, sua despolitização e neutralização dentro do discurso acadêmico. Para Perlongher o grande problema do discurso das minorias e se tornarem “guetos” isolados que em vês de propiciar a expansão das diferenças acabam dissociando essas lutas minoritárias em compartimentos artificiais que esquecem o entrecruzamento, na constituição dos sujeitos, de questões de raça, de gênero e também de classe o que produz um congelamento do seu poder questionador.

La política de minorías no debería pasar hoy, por la afirmación “enghetizante” de la identidad, acompañada por invocaciones rituales a la “solidaridad” con otros gupos minoritarios, ni por la reserva de un lugar (generalmente secundario) en el teatro de la representación política, con resultados del tipo: el machismo es un problema de las mujeres, el racismo es un problema de los negros, la homofobia un problema de los homosexuales. (Perlongher, 1997, p.73)

No caso de Copi, a questão de uma suposta identidade “homossexual” também vai ser rejeitada, só que sem o arcabouço teórico com que Perlongher constrói sua postura. Copi ri da idéia de uma “condição homossexual”, da possibilidade de alguém ser definido a partir da orientação sexual. Copi não só rejeita a idéia de ser definido a partir da “condição homossexual”, como parece ser ciente y alertar sobre os efeitos que este tipo de definições acarreta nos movimentos de reivindicação gay, ou seja, no discurso das minorias. Fica claro a distancia dele em relação a este tipo de posicionamentos:

*-¿La condición de ser homosexual cambia la visión de mundo?
 - No (se ríe). Ser homosexual no es una condición forzosamente; es evidente que...sobre todo en estos últimos años, en que los movimientos homosexuales han hecho casi explícita una protesta, una reivindicación del homosexual, casi paralela a la de la mujer, es evidente que casi se convierte en una condición. Cuando yo era joven, viví una homosexualidad muy distinta en la Argentina, entre los años cincuenta y cinco y los años sesenta y dos...Sobre esto nunca escribí nada. (Tcherkaski, 1998, p. 42)*

4.1.5 Gênero e performance: a encenação barroca. Explodindo as categorias.

Tanto em Perlongher quanto em Copi há uma negação explícita a definir a identidade a partir da condição de homossexual, mais ainda, há uma rejeição a pensar a homossexualidade “ontologicamente”. A Teoria Queer, nos anos 90, vai levantar o mesmo problema, a partir da crítica do sujeito do feminismo. O que colocam ambos os autores, adiantando-se, assim, as teorias do gênero mais recentes, é o problema em que o discurso das

minorias teoriza a questão da identidade baseando-se num conceito de sujeito estável, essencial, permanente, o que cria, nas palavras de Butler “ficções fundacionistas”.

Deste ponto de vista, a construção de qualquer categoria, neste caso de “identidade gay”, como estável e coerente, acaba reproduzindo as relações de gênero da matriz heteropatriarcal. O problema é achar que a categoria “gay” pode dar conta de uma multiplicidade de práticas sexuais que por sua vez estão atravessadas por outras variáveis que não são somente as de gênero. É esse caráter universal e descontextualizado o que é discutido por este tipo de abordagens.

Para Butler, trata-se, pelo contrário, de pensar o gênero, fora da “metafísica da substância”, fora da concepção humanista do sujeito moderno, como inconstante e contextual. Baseada na teoria de Foucault, Butler propõe pensar as identidades sexuais como “efeitos” de práticas reguladoras baseadas numa “matriz cultural” binária masculino/ feminino que “atende aos objetivos reprodutivos de um sistema de “heterossexualidade compulsória” (Butler, 2008, p.41). O caráter de essência ou identidade - baseado no princípio de origem “natural” - que o binarismo da heterossexualidade compulsória pretende dar ao conceito de gênero é, na verdade, uma *construção* manufaturada discursivamente que atende a um objetivo regulador baseado na reprodução. Daí que a “desorganização” que supõem os modos dissidentes de subjetivação (isto é, as identidades de gênero que diferem do padrão heterossexual e nas quais o gênero não decorre de sexo e a prática sexual não decorre de gênero necessariamente) rompem a “ficção reguladora” e, mais importe ainda, ao fazê-lo revelam o ideal regulador como “norma e ficção que se disfarça de lei” (Butler, 2008, p.194). Assim, para a autora, qualquer identidade sexual é na verdade uma construção performativa e nunca uma essência ou atributo ligado à uma “interioridade”³⁹ pensada como origem e causa. Segundo a autora, o gênero:

Não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero (...) não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (Butler, 2008, p.48)

O interessante da concepção de Butler é que para ela o gênero deve ser pensado mais como devir ou atividade em constante processo de formação e transformação do que como essência ou substância. Isto resulta de outra premissa da Teoria Queer que é desnaturalizar a

³⁹ Baseada na teoria foucaultiana, Butler levanta uma crítica à idéia da subjetividade como interioridade demonstrando que a idéia de um “eu interior”, de uma alma escondida no interior do corpo, é uma das formas discursivas criadas para produzir a internalização da lei, isto é, mais uma ficção reguladora.

relação entre sexo, gênero e prática sexual. A incoerência entre estes três termos coloca o problema da possibilidade (ou impossibilidade) de sair da lógica binária do feminino/masculino – princípio de afirmação da “heterossexualidade compulsória”. Para a autora não se trata de transcender o binarismo (como se fosse possível), mas de trabalhar subversivamente dentro dele: “Não se trata aqui de androginia e nem de um hipotético “terceiro gênero”, tampouco de uma *transcendência* do binário. Trata-se ao invés disso, de uma subversão interna, em que o binário tanto é pressuposto, como multiplicado” (Butler, 2008, p. 183).

Dáí que a proposta de Butler, longe das posturas ingênuas que pensam na transcendência do binarismo ou na utópica sociedade dos “mil sexos”, pense as formas dissidentes de subjetivação como formas que operam no interior do social como elementos subversores na medida em que, pela incoerência que representam, possibilitam a desnaturalização e o questionamento da matriz reguladora. Se não é possível sair do binarismo, é sim possível desnaturalizá-lo propiciando, assim, discursos que respeitem as diferenças e façam uma aposta pelo múltiplo, ao invés de uma tradução dessas diferenças em identidades cuja afirmação duma essência ontológica acaba reproduzindo a lógica binária (do tipo não somente masculino VS feminino, mas também homossexualidade VS heterossexualidade).

Pensar a identidade sexual deste ponto de vista coloca em xeque a questão da definição, classificação, da colocação de “etiquetas” próprias do discurso sociológico, para diferenciar as diversas “tribos” homossexuais. Foi a percepção desta *performatividade*, - de que o gênero é um conjunto de expressões que cria um “efeito de realidade” - o que fez que Perlongher propusesse, no seu estudo sobre a prostituição masculina em São Paulo, a idéia de pensar em identidades móveis, em posições, em vez de em classificações ontologizantes e fixas. Para Perlongher, o interessante da classificação “barroquizante”, da enorme proliferação de denominações que ele levanta, é que elas são, na verdade, mutáveis e instáveis, dando conta mais da assunção teatral (performativa) e, por tanto, provisória de um “papel”, do que de “verdadeiras” identidades:

Las nomenclaturas se inscriben en la trama de los cuerpos – que nunca se encuentran totalmente donde ellas los marcan, de ahí que las asociaciones nominativas proliferen y estallen trastornando la transcripción sociológica. Los nombres - señas de pasaje, antes que bautismos ontológicos – en uso cargan un dejo de carnalidad insultante: bicha bofe, michê, travesti, gay boy, tia, garoto, maricon, mona, oko, eré, monoco, oko mati, oko odara y sus sucesivas combinaciones y reformulaciones. (Perlongher, 1997, p. 47)

Já em Copi a questão da “mutabilidade”, do “não idêntico”, das transformações e metamorfoses em relação a qualquer tipo de identidade de gênero é uma marca registrada da sua estética. Tanto em “*El homosexual y la dificultad de expresarse*”, como em “*La guerra de los putos*” ou “*Las cuatro gemelas*”, as personagens passam por tantas transformações que é quase impossível dizer do que se tratam em termos de gênero: são mulheres, homens travestidos, transexuais, mulheres travestidas de homens? Qualquer tentativa de classificação resulta insuficiente e irrisoriamente provisória, ao que se soma a velocidade (própria da sua estética) com que as “transformações” acontecem. De ato em ato, ou de capítulo em capítulo, as personagens se “metamorfoseiam” negando assim qualquer princípio de identidade.

A velocidade e “naturalização” do caráter artificial com que estas transformações se sucedem nos seus textos (que não narram o processo pelo qual passa a personagem para se transformar num outro gênero e, pelo contrário, “pulam” de uma a outra negando qualquer explicação) são próprias da estética de Copi e tem a finalidade, a nosso ver, de enfatizar a capacidade de “passar” de um gênero para outro, de mostrar o caráter de “disfarce”, de assunção teatral, performativa, de qualquer identidade sexual, desnaturalizando assim qualquer noção essencialista e desvinculando, definitivamente, sexo de gênero e gênero de princípio único e estável definido de uma vez para sempre. Na final, o show deve continuar, e quantas mais surpresas e metamorfoses, melhor. Este procedimento faz explodir toda tentativa classificatória, mais ainda, se mofa delas, na medida em que sublinha, na construção das personagens, o caráter de “efeito” teatral no momento de assumir uma identidade, além do caráter efêmero e provisório e portanto, incoerente em relação a si mesmo.

Esta concepção performativa em relação à “identidade sexual” desconstrói, tanto em Perlongher quanto em Copi, a abordagem sociológica classificatória e estandarizante (baseada no conceito de identidade como substância) incorporando-se dentro das linhas desidentificatórias que a partir da teoria deleuziana chegam até a atual Teoria queer. Deste ponto de vista, as categorias só servem para serem explodidas, negadas, pela encenação barroca de múltiplas “identidades”, enfatizando a proliferação, a diferencia, a teatralidade e provisoriedade. Em concordância com a teoria queer, o gênero é pensado mais como “efeito” de uma performance que como essência estável. Por trás da maquiagem, do “vestir-se de”, não há nada. É como representação teatral do um “papal”, e quanto mais artificial melhor, que Copi e Perlongher, pensam a problemática de gênero. Tudo conta na festa barroca sempre que gere “a ilusão de”. Ou como diz Copi em relação a ser mulher: “*Pero vestirse de mujer...es...porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer*” (Tcherkaski, 1998, pag. 50).

4.1.6 Não é só uma questão de nomes: “Putos”, “locas” ou “gays”. Gênero e subalternidade

Embora insista na proliferação, mutabilidade e “teatralidade” das classificações - o que dá conta da impossibilidade de pensar o gênero, a suposta “identidade homossexual” como um sujeito estável e permanente -, Perlongher vai fazer uma divisão entre dois “tipos” de homossexuais levando em conta outras categorias como a questão de classe e o grau de adaptabilidade- marginalidade com respeito do social. Perlongher diferencia dois tipos de homossexuais :

un modelo “arcaico”, popular y jerárquico, cuyo paradigma es la relación marica/macho (en la que “la marica es la suela del zapato del chongo) y otro modelo “moderno” de clase media e igualitario, conforme al cual ya no se trata de un homosexual afeminado que se somete ante un amante varonil (que no se considera homosexual), sino de un sujeto asumido como homosexual que se relaciona de igual a igual con otro sujeto también asumido como homosexual (relación gay/gay)(Perlongher, 1997, p.47)

Aparece já nesta diferenciação questões que atravessam a definição de identidade homossexual ou gay, incluindo no debate outro tipo de variáveis, neste caso, socioeconômicas, sócio-culturais e também aspectos históricos, propondo uma espécie de história, ou “genealogia” da homossexualidade. A distinção, longe de se apresentar como uma simples classificação, coloca o debate sobre gênero em relação, em “*inmiscución*” nas suas palavras, com outro tipo de marginalidades: de classe, culturais, raciais. Esta consciência que Perlongher tem sobre como o gênero não pode ser desvinculado das outras variáveis de exclusão e marginalização é também um dos pontos fortes do seu pensamento e um dos aspectos que, a nosso ver, o distancia do discurso das minorias por um lado; e, por outro, o coloca na vanguarda das discussões do que atualmente se chamam Teorias Subalternas.

O entrecruzamento destas variáveis, a necessidade de levar em conta todos os aspectos: sociais, econômicos, de gênero, culturais, raciais, e não de separar “enghetizantemente” as diferentes lutas chamadas falsamente de “minoritárias” é o grande achado de Perlongher, aprofundando assim um debate, que como ele mesmo profetizou, acabaria se esvaziando de significado político, precisamente, por descontextualizar e, portanto, universalizar o conceito de identidade, neste caso, de identidade sexual.

Embora nesta citação, percebe-se já uma distinção na qual entram em jogo as variáveis econômicas e culturais, num outro fragmento de seus ensaios a discussão se aprofunda em

direção ao problema de classe, de espaços geográficos, de centros e periferias. É interessante aqui a distinção entre os michês das “bocas” de São Paulo e os bairros gay, classe media dos EUA, da qual ele conclui:

cierta relación de contigüidad entre las marginalidades sexuales (que atentan contra el orden de reproducción sexual) y económicas (que atentan contra el orden de la producción social); lazo entre homosexualidad y marginalidad que se mantiene vigente a despecho de los reclamos de dignidad de los homosexuales más modernizados.(Perlongher, 1997, p.46)

Este entrecruzamento de gênero-classe-raça, que Perlongher chama de contigüidade entre marginalidades, esta preocupação pela contextualização e a não universalização serão problemas que apenas nos anos 90 serão abordados pela Teoria Queer, os Estudos Culturais, isto é, pelas Teorias Subalternas. Aqui os nomes parecem voltar não para classificar e dar conta das etiquetas sociológicas e sim para enfatizar a marginalidade, as roupas pobres da “bicha” de periferia, o salto sujo de lama do um travesti mal produzido, o duplo insulto a ordem do que significa ser “puto y pobre”. São essas populações marginais, as “bichas”, “*las locas*”, esse entrecruzamento da marginalidade sexual com a marginalidade econômica o que interessa a Perlongher e não o modelo classe media -moderno e bem comportado-representado nos estereótipos da comunidade gay estadunidense. Daí a preferência, o gosto pelas denominações grosseiras das gírias, pela exuberância obscena e explícita da “classificação barroca”, daí também a desconfiança à assepsia do termo “gay”.

Também em Copi encontramos esta distinção embora de maneira menos “politicamente correta”. Como sempre em Copi, seu discurso trabalha mais com o escândalo do que com explicação teórica ou a argumentação política. Contudo, não foge do olhar perspicaz dele a íntima relação entre homossexualidade e classe social, sendo esta última a que produz - muito mais do que a condição de “homossexual” - a marginalidade e a discriminação. Ao ser questionado em relação a como se sente por ser homossexual, ele responde:

me divierte, no me angustia para nada. Tendría angustia en algún lugar donde existe la persecución. Viví en la Argentina desde 1955 a 1962; me levantaba la gente que se me daba la gana en la calle. Era un joven porteño que tiene que cojer todos los días, no puedo decir q era nada angustiante; la represión es tan tonta, realmente; como yo pertenecía a un medio burgués, no iba a teñirme de rubio para hacerme de puto, pero cuando iba a ver a mi padre que estaba preso em Villa Devoto, veía el cuadro de los putos pobres. Típico de villa miseria, ése que se le nota que es puto; que va a reventar toda la vida, que entra en esa cosa de barra de esquina; pero a partir de esa condición de homosexual se las arreglan bastante

bien; no es un problema social, a menos que sean torturados o fusilados como en Irán (Tcherkaski, 1998, pag.45)

Se nas declarações Copi se apresenta como típico representante da burguesia *porteña* e é isto o que, em última instancia, conta mais para se definir do que a sua “condição homossexual”, em seus textos as personagens que entrecruzam marginalidade social, econômica e sexual, proliferam. Trata-se sempre de travestis que se prostituem, de bichas (“locas”) descontroladas, transexuais, homossexuais sado-masoquitas, mulheres “cafachetes”, ladrões, prostitutos, criminais e viciados. A relação com a marginalidade está sempre presente, fundamentalmente, com respeito ao mundo da prostituição (com as variantes do sexo “trash”) e das drogas.

Ainda que Copi não escreva sobre “putos pobres” de um ponto de vista sociológico nem, muito menos, de uma literatura interessada em abordar problemáticas sociais nem engajadas, é possível dizer que há uma aposta pela marginalidade em geral, pelo submundo e certa ridicularização também do “gay classe media” que sai sempre abofetado e perdendo das aventuras sórdidas nas que participa. A personagem do gay classe media - muitas vezes representado pela personagem ficcional falsamente autobiográfica que leva o nome do próprio autor, Copi – é sempre apresentado em contraponto com uma serie alucinante de marginais de todo tipos que se aproveitam dele, o colocam em situações de perigo, ou diretamente o levam finalmente para a marginalidade, produzindo uma ridicularização deste tipo de personagens.

Nos textos de Copi, o gay classe media nunca é construído como uma personagem “correta”, moralmente justificada, ou politicamente posicionada – de maneira tal a produzir a identificação do leitor e, assim, a reivindicação da “causa gay” - e sim como alguém que entra em contato, que “se perde” em todo tipo de devires undergrounds e marginais, o que produz o efeito humorístico. É o caso tanto da personagem principal de *El baile de las Locas* quanto de *La Guerra de los putos*, ambos chamados de Copi, num gesto auto-paródico que não deve ser confundido com intenção autobiográfica.

4.1.7 De lúmpens e monstros: a reivindicação da anormalidade.

A correlação, ou melhor, o atravessamento da condição socioeconômica, no momento de tratar a questão de gênero tem a ver com abordagens que estão interessadas mais do que em definir identidades sexuais – gay, lésbica -, em resgatar as possibilidades que estas múltiplas marginalidades possuem para questionar a ordem social. A crítica que levantam, em

última instância, é a da construção de um sujeito “normal” capaz de “funcionar” sem trazer problemas na engrenagem do social.

Em correlação com esta linha de pensamento é preciso pensar a abordagem da questão da “identidade gay” e de uma suposta “literatura gay”, na obra de Copi e Perlongher, sendo que para eles, como veremos mais para frente – gay e homossexual não são termos equivalentes. Porque é na aposta que ambos fazem pelo anormal no tratamento da “temática homossexual”, pelo **monstro** e pelo **lúmpen**, que as suas poéticas podem ser pensadas como realmente transgressoras, e não simplesmente por tratar temas ou apresentar personagens homossexuais. A maneira como se constrói a representação da homossexualidade na obra deles é fundamental para avaliar suas poéticas na dimensão contracorrente e crítica que achamos possuem e que se diferencia das atuais tendências de estancos e classificações literárias do tipo: literatura gay, literatura feminina, literatura de negros, etc.

A perspectiva deles aponta na mesma linha da Teoria Queer, para a representação de “sujeitos abjetos” - o lumpesinado em Perlongher, o monstro em Copi. Representar a homossexualidade pela sua aresta abjeta e marginal é muito diferente das representações do “gay” e sua cultura. Não só é diferente o tipo de homossexualidade que se escolhe representar como também a finalidade que isso alcança. Enquanto a literatura “gay” tem se tornado um objeto de mercado, com um público específico e diferenciado, a obra de Copi e Perlongher ultrapassa o interesse da “minoría” na medida, justamente, em que a representação da homossexualidade está atravessada pela questão da marginalidade.

Para a Teoria Queer, esta espécie de reivindicação do abjeto não procura a visualização do “outro” em busca do reconhecimento de sua identidade; pelo contrário, se enquadra dentro dos horizontes duma “genealogia da normalidade” cujo objetivo é a desnaturalização da ordem existente de regulação do social (a matriz heterossexual), mas também qualquer tentativa de construção “alternativa” de identidade o que em definitiva se apresenta como mais uma armadilha. A proposta, pelo contrario, é pensar os mecanismos pelos quais se constrói “o normal” para assim desmontá-los.

Neste sentido, achamos que o trabalho com a temática homossexual, em tanto “sujeitos abjetos” – tanto em Copi quanto em Perlongher - mais do que procurar um público de “entendidos” que se identifiquem com a temática e as personagens a partir da questão de gênero (sendo este um dos objetivos da literatura gay), ela provoca outro “efeito”: colabora na desconstrução e desnaturalização das concepções sobre gênero, na medida em que as representações destes sujeitos abjetos evidenciam – pelo caráter incoerente e deslocado da sua

identidade de gênero e entanto exceção da norma - o caráter ficcional da lei tomada como natural.

Este é o efeito que, a nosso ver, gera o trabalho com a “temática homossexual” na obra deles e não uma reivindicação da “minoria”. Daí a escolha pelo marginal e anormal ao abordar o tema e a recusa às representações “bem comportadas” que teriam por alvo desde a intenção pedagógica (ensinar o que é um gay), ao engajamento político (certa literatura de “tese” sobre a problemática gay), e que podem se resumir numa representação estetizante e psicologizante do homossexual, cujo horizonte é a identificação do leitor com a personagem a fim de produzir uma reflexão em relação a preconceito, tolerância e inclusão social. Nada mais longe deste tipo de representações que os lúmpens e monstros, verdadeiros “anormais”, que fazem parte do mundo de Copi e de Perlongher.

Perlongher aborda a questão homossexual como mais uma “tribo marginal” e em estreita relação com outras formas de marginalidade, todas elas variantes do que ele mesmo chama de “lumpesinado”. O interesse nelas é, justamente, que se trata de “formas dissidentes de subjetivação” que questionam a ordem de regulação do social. Daí o interesse dele nestas “populações marginais” e não no modelo de “gay” bem comportado, de classe média. Para Perlongher o que interessa são estas margens do corpo social, na medida em que elas se apresentam como “*índices de desestructuración de lo social, conatos que no alcanzan a articular su potencia en una maquina de guerra eficaz, pero que continuan, en la penumbra, su acción de minar los mecanismos de normalización institucional*” (Perlongher, 1997, p.55)

Em Copi isto é evidente na construção de suas personagens que nunca são “gays bem comportados” de classe média. Pelo contrário, nas suas peças, contos e romances, assistimos sempre a uma proliferação louca de personagens relacionados a diferentes tipos de marginalidades. Além das personagens sempre estar envolvidas em situações de marginalidade social, elas são, muitas vezes, provocadoras de verdadeiros “desastres”, “catástrofes”, de destruição da ordem social. Um dos exemplos mais interessantes, neste sentido, é a peça *Cachafaz*, na qual o casal homossexual produz uma espécie de “revolução” popular dentro do *conventillo* e comanda uma sublevação anárquica que acaba numa festa canibal e antropofágica na qual a vizinhança toda come os cadáveres dos policiais. É interessante chamar a atenção sobre como na obra de Copi está sempre presente a polícia e o crime, e à maneira de um quadrinho, mas também do gênero policial, estas forças entram em choque. Mas, oposta às regras do policial clássico, a resolução não é nunca a restituição da ordem e sim a sua explosão anárquica. Em Copi, e poderíamos pensar que isto é sua veia dadaísta, a destruição é uma força poderosa e positiva.

Como vemos a questão da “identidade homossexual” se encaixa, na obra de ambos os autores, dentro duma problemática maior cujo alcance não pode ser reduzido à reivindicação duma identidade sexual. A aposta pela marginalidade tem como finalidade mais o questionamento da ordem de regulação do social do que a integração da “minoría gay” nessa ordem. Há no olhar de Copi e de Perlongher uma escolha ciente pela marginalidade como forma de questionamento e de rebeldia contracultural, daí também a associação da homossexualidade com o mundo das drogas, do crime, da prostituição.

Deste ponto de vista, a marginalidade é definida não à maneira marxista pela determinação econômica somente (com a subsequente versão negativa do lumpemproletariado) e sim, a maneira deleuziana, resgatada como uma coisa positiva. A marginalidade como afirmação, na medida em que pensa sua força de “inadaptabilidade” como um principio subversor, como indícios de desestruturação social. Em relação a isto Perlongher é explícito:

Las vicisitudes marginales no se dejan reducir a determinantes exclusivamente económicos. Estos procesos masivos de marginalización no deberían ser considerados en la negatividad de su carencia (carencia de hogar, de trabajo, de “lugar social”, etc), sino también en la afirmatividad de su errancia, en su renuncia esquiva a la disciplina de la familia y del trabajo. Algo así como “sociabilidades nómades” que se entrelazan en los interscicios del tejido social. (Perlongher, 1997, p.72)

A homossexualidade na que está interessado Perlongher é aquela que se encontra nas margens e que pode ser definida como mais uma forma de **lumpesinado**. Em Copi, a homossexualidade está associada ao **monstro**, a pura artificialidade do gênero, a sua anti-naturalidade. O interessante é que pensada sob este olhar, a temática homossexual vai ser resgatada no seu caráter abjeto e de contracorrente, isto é, valorizada pela sua marginalidade e inadaptabilidade. Oposta a certas tendências das posturas integracionistas, a visão de Copi e Perlongher em relação a “identidade gay”, postula o “diferente” como um valor, afirma seu caráter abjeto, de não adaptado, de inclassificável, de “anormal”. Fazer o monstro visível - “tirá-lo do armário” - sem a maquiagem da normalidade e sem querer pagar o custo da redução ao idêntico é uma postura que se encontra no pólo oposto das políticas integracionistas cujo desenvolvimento contemporâneo acabou assumindo, lamentavelmente, a serialização dos padrões estabelecidos pelo mercado. Contra essa tendência à criação de subjetividades serializadas se constroem as representações das personagens homossexuais na obra de Copi e Perlongher, cuja lei não é outra que a “lei do desejo”. Como diz a personagem

de *La guerra de los putos*, ao ser questionado sobre sua relação com a travesti sádica que matou seu ex-manorado:

*-¿ Pero qué querés que haga? Estoy enamorado de ella!
- Uno no se enamora de un monstruo. En fin.
Vi en el espejo que corrían lágrimas por mi nariz tumefacta.
-Si – le respondí – uno se enamora de un monstruo, uno solamente se enamora de monstruos.*

4.1.8 A morte da homossexualidade

Com o surgimento do AIDS, a homossexualidade sofreu uma série de transformações. Perlongher debate sobre esta questão, adiantando-se a um fenômeno que acabará realmente acontecendo: “*La desaparición de la homossexualidad*”, texto que foi publicado em 1991. Mas, o que isto quer dizer? Segundo o autor:

lo que desaparece no es tanto la práctica de las uniones de los cuerpos del mismo sexo genital(...), sino la fiesta del apogeo, el interminable festejo, de la emergencia a la luz del día, en lo que fue considerado como el mayor acontecimiento del siglo XX: la salida de la homosexualidad a la luz resplandeciente de la escena pública (Perlongher, 1997, pag. 86)

Várias são as causas que o autor assinala para tentar explicar o porquê desta transformação na maneira em que a homossexualidade é vivida e percebida enquanto prática social. Em primeiro lugar, o controle do corpo e do sexo particularmente, que vai acontecer como consequência do surgimento do AIDS. A participação do discurso médico e a subsequente estigmatização da doença, que acabo produzindo um clima de paranóia generalizada, transformaram para sempre as práticas sexuais e, na década de 80, fundamentalmente, as práticas dos homossexuais que foram o primeiro alvo de controle.

Mas há outros fatores que Perlongher percebe que são resultado tanto da aparição do AIDS quanto do processo de “integração” da homossexualidade à ordem social. Sua marginalidade vai sumindo e dando lugar a outro tipo de homossexual cujas práticas sexuais passam a serem reguladas e administradas não mais como sendo “anormais”. Trata-se do modelo que ele já distinguia nos guetos gays dos EUA e que respondem a uma representação “moderna” e classe media da homossexualidade. Para Perlongher esse modelo perdeu a força contestatória e, pelo contrário, passou a se encaixar e, muitas vezes, a reproduzir formas da matriz hetero-patriarcal. Trata-se do que ele chama de banalização da homossexualidade:

Ella simplemente se va diluyendo en la vida social, sin llamar más la atención de nadie, o casi nadie. Queda como una intriga más, como una trama relacional entre las posibles, que no despierta ya encono, pero tampoco admiración. Al tornarla completamente visible, la ofensiva de normalización (...) ha conseguido retirar de la homosexualidad todo misterio, banalizarla por completo. (Perlongher, 1997, pag. 86)

Não é que Perlongher negue ou repudie os logros conseguidos pelos movimentos homossexuais na luta contra o preconceito e a homofobia, mas sublinha – próprio de seu olhar que funde desejo e política – a perda do poder questionador e contracorrente do modelo de identidade gay estadunidense. Do que se trata é de uma crítica as posturas integracionistas que acabam reproduzindo a ordem de regulação da matriz hetero-patriarcal. Exemplo disto é o matrimônio gay à moda americana – tema controverso e polêmico que divide águas entre as diferentes abordagens da homossexualidade e seus direitos – do qual Perlongher ironiza observando que ele, na sua adaptação-imitação do matrimônio heterossexual: “*consigue la proeza de ser más aburrido que éste*” (Perlongher, 1997, p.89).

O que subjaz nas polêmicas e diferentes abordagens teóricas e, fundamentalmente, políticas em relação às identidades sexuais é a distinção entre reconhecimento de “identidade” – associado às posturas integracionistas - e o conceito de “diferença” vinculado à micropolítica de Deleuze e Guattari e às chamadas Teorias Subalternas, enquadradas estas últimas em posições dês-identificatórias. Do que se trata na micropolítica perlonghiana – e também na Teoria Queer e nos Estudos culturais – é de não **traduzir- reduzir** a diferença em identidade. Intensificar as diferenças em vez de reduzi-las a meras identidades que só acabam criando guetos. Enquanto os movimentos identitários trabalham a partir de um “essencialismo estratégico” à maneira de Spivak na procura da “integração” do sujeito subalterno no social, para a teoria queer trata-se de fazer explodir o conceito de identidade, propondo uma analítica dos processos de normalização nos quais os diferentes são estigmatizados como subalternos e inferiores.

Perlongher, no ensaio antes referido, chama a atenção para a necessidade de “historizar a homossexualidade” por um lado, e para o fato de que é, justamente, o discurso universalizante sobre a homossexualidade um dos problemas que esvaziam de conteúdo político o discurso das minorias. Segundo ele: “*esa ilusión de ahistoricidad intemporal incentivada por buena parte del movimiento homossexual que defiende la tesis de una esencia inmutable del ser homosexual*” (Perlongher, 1997, p.87), é uma das causas da banalização da homossexualidade.

Para Perlongher trata-se, pelo contrário, de não perder de vista o caráter contextual e histórico da homossexualidade, de produzir uma “genealogia da homossexualidade”. Duas distinções decorrem desta postura: a distinção que o próprio autor faz de dois modelos de homossexuais, um “arcaico” e outro “moderno”, que correspondem aos termos de homossexual e “gay” respectivamente. Esta distinção não só historiza a forma em que a homossexualidade foi construída – pensada e vivida – o que permite desnaturalizá-la enquanto prática social, quanto antecipa um problema hoje já reconhecido dentro das teorias de gênero. Referimo-nos a que esta distinção carrega em si outra: a diferença entre o modelo do “gay” à moda norte-americana e um modelo “marginal” de homossexual.

O que Perlongher vislumbrava já no começo da década de 90, antecipando-se ao que realmente aconteceu, foi não só a normalização da homossexualidade, mas a criação, a partir do modelo “gay” da cultura norte-americana, de uma padronização da representação do que é ser homossexual que supõe uma serialização da subjetividade enquadrada dentro de modelos colonizadores. Essa serialização da subjetividade gay e a criação de uma cultura precisamente definida para esse “público” respondem, atualmente, a uma completa captação dela pelo mercado. Isto é, o desenvolvimento da integração da homossexualidade resultou, como efeito negativo, na criação padronizada de uma identidade que serve aos fins do mercado e do consumo.

O problema, brilhantemente profetizado por Perlongher, é que o conceito de identidade com que trabalha o discurso das minorias acabou sendo integrado, adaptado e, poderíamos agregar, se tornado um objeto de consumo ao longo destas últimas décadas, ao ponto de a cultura gay norte-americana ter se tornado uns dos setores privilegiados do mercado. Esvaziado de todo conteúdo político contestatório, o homossexual moderno, o gay “americanizado” tornou-se mais um representante do poder e, sobretudo, o consumidor perfeito, o novo e refinado alvo do mercado.

Daí que varias teorias contemporâneas tenham levantado a crítica ao conceito de “identidade” – e em este caso específico – a chamada “cultura gay”, na tentativa de pensar a problemática de gênero resistindo às forças de absorção desta cultura pelo mercado e pela imposição de uma representação colonialista da homossexualidade. Segundo Miskolci, as “interpretações contemporâneas do queer (se esboçam) como uma resposta crítica à globalização e aos modelos norte-americanos de identidade sexual hetero, mas também do feminismo liberal e da cultura gay integracionista, em outras palavras, como uma teoria que resiste à americanização branca, hetero-gay e colonial do mundo” (Miskolci, 2009, p. 11).

O fato de a homossexualidade ter se tornado não somente “normal”, mas fundamentalmente, um objeto delineado pelo mercado, o fato de tanto Copi quanto Perlongher terem profetizado de alguma maneira esta “morte da homossexualidade” e o fato deles terem representado outra homossexualidade vinculada ao desejo, à política, e à marginalidade, fazem deles, a nosso ver, figuras que sobressaem das modas –entre elas, a moda do “gay” na nossa contemporaneidade- na medida em que nas obras deles não conta somente a questão de ter trabalhado - de ter feito **visível**- a temática homossexual, mas o lance de ter abordado ela de um ponto de vista não somente crítico em relação à norma heterossexual (o que de fato colaborou para a visibilidade da homossexualidade), mas e, fundamentalmente, autocrítico em relação à própria “minoria”. É nessa distancia com respeito ao discurso das minorias na mesma década dos 80 e na aposta pela marginalidade como principio desestruturador da ordem que a obra deles atinge outro patamar crítico produzindo, ainda hoje, uma reflexão em relação à questão de gênero que sobrepassa o discurso das minorias.

4.1.9 Literatura Gay? Formas de resistência afirmativa na literatura pós-moderna

A literatura explora criticamente as diferentes textualizações culturais que, em si, já são interpretações da realidade e o faz precisamente através de aquilo que a constitui como literatura, a saber, o intenso trabalho formal de desfamiliarização da linguagem (...) A obra literária é necessariamente uma interpretação crítica das textualizações da cultura
J. C. Barcellos

Partimos da anterior citação porque achamos que se encontra nela o eixo da discussão e o nosso próprio olhar sobre o tema. Foi necessário para compreender as problemáticas de gênero envolvidas nas obras dos autores estudados, fazer um percurso por teorias como o queer e os estudos culturais, mas isto não significa esquecer a especificidade do discurso literário e a necessidade de trabalhar com categorias da crítica literária o que supõe aderir a uma distinção entre literatura e produtos culturais. Com Barcellos defendemos a idéia de que a literatura “é em si mesma uma prática crítica aos padrões ideológicos e aos vetores axiológicos de uma dada cultura, no outro, temos textos que simplesmente (re)produzem essas mesmas ideologias e axiologias” (Barcellos, p.45).

Se como vimos, a homossexualidade é um conceito criado e acunhado ao longo dos últimos 100 anos, isto é, possui uma história, é necessário situar quais são os discursos sobre a homossexualidade na década de 70 e 80, nas que Copi e Perlongher produzem suas obras.

Desnaturalizar o conceito de homossexualidade, propiciar uma visão histórica e contextual, uma “genealogia da homossexualidade”, permite entender como estas décadas foram cruciais dentro do desenvolvimento das lutas pela visualização e contra a homofobia, mas também em relação à própria definição da homossexualidade. Ou seja, nos parece fundamental contextualizar a obra de Copi e de Perlongher porque só assim é possível dimensionar o que elas realmente trazem de novo e, a nosso ver, de contestatório.

Separar a literatura das “textualizações culturais” em torno à homossexualidade significa assumir que não se trata de um conceito único, estável e trans-histórico, mas, pelo contrário, de um construto discursivo que sofreu alterações ao longo da história. Daí que achamos que o importante ao abordar os textos de Copi e Perlongher seja não perder de vista que suas obras estão trabalhando a partir de outros discursos sobre a homossexualidade que pertencem ao campo da cultura, do social, do político. Como esse material vai ser elaborado na obra literária de cada um deles é o que nos permite pensar a relação entre literatura e homossexualidade, longe de concepções miméticas ingênuas, que tanto fazem da literatura um reflexo da “realidade” quanto do conceito de homossexualidade uma essência a-histórica. Pelo contrário, consideramos que é o próprio texto literário quem “cria” uma definição de homossexualidade, e será preciso então ver qual é a que esta em jogo na obra deles. Daí que fazemos nossa a seguinte afirmação de Dennis Allen:

Creio que o exame da relação entre homossexualidade e escritura não deve incidir sobre as modalidades de codificação ou de incorporação de uma homossexualidade pré-existente. Será preciso, pelo contrário, verificar como o texto define e descreve (e, portanto, “cria”) a homossexualidade da qual ele fala. O procedimento de interpretação literária sugerido aqui (...) é menos direto do que parece. Pois a própria escritura desempenha um papel na economia discursiva da que falei (APUD BARCELLOS, ALLEN: 1999, p.20)

Baseando-nos nesta abordagem sobre a relação entre literatura e homossexualidade, queremos ver como Copi e Perlogher constroem a “homossexualidade” na obra deles. Algumas coisas já conseguimos colocar neste sentido: primeiro, a crítica a uma concepção essencialista do que é ser homossexual, a percepção de que a homossexualidade está atravessada também pela questão de classe, a aposta pela anormalidade (associada ao monstro e ao lumpen), o distanciamento em relação ao discurso identitário das minorias, e a distinção, que não é só terminológica, entre homossexual e gay. Em relação a esta última cabe fazer algumas considerações: a identidade Gay e a cultura a ela associada só pode ser pensada a

partir dos finais dos anos 60, começos dos 70⁴⁰ e significou uma serie de transformações na maneira em que era representada e vivida a homossexualidade. Segundo Barcellos:

“o deslizamento da idéia de “condição” homossexual para a de “estilo de vida gay”, (encontra-se) no cerne da problemática identitária. Passa-se, assim, de uma postura de auto-defesa a uma de auto-afirmação, do questionamento da legitimidade da própria existência à afirmação inequívoca da mesma ou à superação decidida de semelhante problemática como não pertinente ou até absurda” (Barcellos, p.38)

Duas questões se delineiam a partir desta distinção: imersos nesse contexto (década de 70 e 80) a obra de ambos dá conta desta transformação e se apresenta como **auto-afirmativa**, daí que tenhamos afirmado que são eles os primeiros em introduzir a temática gay explicitamente pela primeira vez na literatura argentina. Mas, ao mesmo tempo, essa auto-afirmação em relação à homossexualidade se distancia, entra em conflito e tensão, com o modelo propiciado pelos movimentos identitários Gay dos EUA e com a cultura e a literatura gay, questionando vários de seus pressupostos. Daí que falemos deles como **dissidentes** em relação à cultura gay.

Estritamente falando, só pode se falar de uma literatura gay, na medida em que emergiu uma identidade gay. Isto é, embora exista ao longo da história da tradição literária ocidental textos que tenham tematizado a homossexualidade, esses textos não podem ser pensados como literatura Gay. Esta denominação é um dos resultados da emergência de uma cultura específica associada à emergência da identidade Gay. Por outro lado, é preciso ter em mente que, como já dissemos, a literatura, entando discurso específico, vai trabalhar com essas textualizações de maneira distanciada e crítica. Ou seja, será preciso pensar como os textos literários de Copi e de Perlongher trabalham com as textualizações da emergente cultura gay.

No referido texto de Barcellos, o autor faz um longo levantamento de autores que tem se esforçado em distinguir entre uma “literatura homossexual” (que tematiza a homossexualidade) de uma “literatura gay” (surgida como consequência da emergência da cultura gay pós-Stonewell), sendo que para alguns críticos esta última é, mais do que uma manifestação artística, um “produto cultural” por se tratar de uma literatura de gueto que responde à “lógica de segmentação do mercado”. Contrastando distintos autores que abordaram a questão, o crítico conclui que vários são os aspectos que devem ser levados em conta na hora de analisar textos que trabalhem com homossexualidade; mas que é **em eles**, em última instancia, onde devemos procurar como estes aspectos se colocam e relacionam, e não

⁴⁰ O marco destas transformações foram os acontecimentos de Stonewall, em 1969.

partir de classificações pré-estabelecidas que podem não dar conta de como o texto se posiciona e se constrói diante desta problemática:

A distinção entre literatura homossexual e literatura gay, portanto, não se reduz simplisticamente a uma oposição entre literatura erudita e literatura de massa, ou entre literatura canônica ou não-canônica, nem tampouco à tematização explícita ou implícita do homoerotismo ainda que todas essas questões sejam pertinentes para a análise de obras literárias específicas. Com Alberto Mira, entendemos que essa distinção se baseia em características intrínsecas às obras e às experiências que nelas se configuram. Na verdade, estamos diante de dois estilos diferentes, se empregarmos esse termo na rica acepção que lhe dá Luigi Pareyson: “uma espiritualidade que se faz modo de enformar” (BARCELLOS p. 59)

O momento em que Copi e Perlongher escrevem é o momento da emergência da identidade e da cultura gay. Se por um lado a obra de eles se apresenta como auto-afirmativa em relação à homossexualidade produzindo o efeito de visualização, por outro, levanta uma séria crítica a essa emergente identidade e cultura gay - fundamentalmente a crítica que ambos os autores fazem da idéia de Gueto. Achamos que este é o aspecto que separa a literatura de ambos do conceito de “literatura gay” na medida em que ha uma recusa a pensar a homossexualidade de maneira ontológica, como a pensa o discurso das minorias através do conceito de Identidade Gay.

Disto decorre, portanto, a impossibilidade de definir seus textos como literatura gay, sendo que inclusive explicitamente eles se negam a essa catalogação. A rejeição a essa etiqueta, a serem catalogados, demonstra o posicionamento estético – que supõe também uma dimensão política – de ambos os autores. No caso de Perlongher, achamos que isto tem a ver com a consciência que o autor tem da relação entre a cultura gay e a absorção pelo mercado, problema este que ele vincula “à morte e banalização da homossexualidade”. Em Copi, mais do que uma consciência em relação a esta mercantilização da cultura gay, achamos que a dissidência se baseia na recusa total de pensar a homossexualidade ontologicamente o que provoca a impossibilidade de definir a sua literatura como gay, sendo que o que é negado neste tipo de posição é o conceito mesmo de identidade. Quando foi questionado acerca do mundo homossexual de sua obra, Copi respondeu:

Pero no es un mundo homosexual, vos habrás leído, conocerás de mí; son las cosas que tienen más o menos sexualidad, pero si vos lees La vida es un tango, es la historia de un heterosexual mas macho que no se puede hablar arriba de la tierra. Yo no me ocupo sólo de los homosexuale, y una novelade antes, que escribí, no es más que de animales; no es de homosexuales ni de heterosexuales; para mí son como personajes de Arlequin (...) No existe un mundo homosexual, nadie tiene un mundo homosexual. (Tcherkaski, 1998, p.52)

Por outro lado, assim como achamos que a literatura de ambos se constrói de maneira **dissidente** em relação com a emergência de uma cultura gay e, portanto, não poderíamos falar de literatura gay – sendo isto o que, a nosso ver, aporta uma aresta crítica na obra deles – por outro lado, é necessário não se esquecer do “efeito” que as obras deles produziram no contexto em que foram produzidas. Para Silvano Santiago, e fazemos nossa sua observação, a emergência de temáticas “micro”, neste caso da problemática de gênero associada à homossexualidade é um dos traços da literatura pós-moderna que a distingue das preocupações com “causas fortes” da literatura moderna em geral e em particular da literatura engajada da década de 60 e 70. Para a literatura pós-moderna, a problemática maior é a crítica a qualquer forma de autoritarismo e a questão do poder será abordado, agora, a partir de uma preocupação com as “micro-estruturas de repressão” e não como o problema das “grandes causas”, colocando em segundo plano a dramatização dos grandes temas universais e utópicos. Daí que achemos importante levar em conta esta tensão como sendo um dos aspectos que conforma a literatura de ambos e que está implicada no contexto de produção dos textos: o **efeito de visibilização da temática homossexual**, mas à **contramão das tendências integracionistas e mercantilizadas da cultura gay**. Está neste aspecto – que conjuga modernidade e pós-modernidade - a força crítica de suas obras que informam sua condição resistente, de **resistência afirmativa**, própria das contradições neobarrocas e que os afastam dos efeitos acrílicos que Jamenson assinala para a literatura pós-moderna de reprodução da lógica do capitalismo tardio.

4.1.10 Algumas discussões críticas

Na mesma linha de pensamento que propomos aqui aborda a questão da literatura gay o crítico - também poeta neobarroco – Roberto Echevarren, num capítulo do livro *Arte andrógico* intitulado *Identificación versus vapor: la narrativa llamada “gay”*. Echevarren analisa a obra (fundamentalmente dois romances) dos escritores Severo Sarduy e Manuel Puig para propor uma distinção entre *vaporizar* ou *identificar* como duas posturas opostas em relação ao tratamento do gênero, sendo o primeiro uma metáfora que tenta sair da lógica essencialista. Neste sentido, já no começo do texto o crítico expõe sua postura:

Trato de salir del rótulo “literatura gay”. En esa salida afecto una constelación de obras. Jorge Panesi escribe: por “la caída policíaca en los polos identificatorios, en las identidades y en las identificaciones (tareas todas de tradición policial), tal literatura o tal crítica no sólo corren el riesgo de acentuar la exclusión o el gueto legalizados con el pretexto de formar o rescatar un canon o contra-canon, sino

también de reforzar la comodidad, la satisfacción del orden consabido, y los deberes cívicos, en vez de la potencia perturbadora de los n-sexos” (Echevarren, 1998, p. 126)

É neste sentido precisamente que pensamos que nem Copi nem Perlongher podem se classificar como “literatura gay”; eles efetuam, pelo contrário, uma literatura que reverencia a “*potencia perturbadora de los n-sexos*”. Daí também que tenhamos nos servido da *teoria queer* para abordar o tratamento da “questão gay” na obra de ambos. Daí também que queiramos agora abordar uma pequena discussão com a postura de Cristian Gundermann com quem compartilhamos certa hipótese e discordamos em outra. Referimo-nos com isto a que o autor chama de “*teoria homosexual de izquierda*” à postura de Perlongher sobre a homossexualidade, contrapondo-o às políticas queer que considera de neoliberais. Permitimo-nos uma longa citação para explicitar a leitura do crítico:

A partir de los textos de Perlongher, realizaré una crítica de las políticas Del deseo, reivindicadas por la mayoría de los teóricos queer en EUA, y pretendo demostrar que el éxito de estas políticas (canonizadas en la academia norteamericana durante la década del noventa como uno de sus productos más innovadores de su maquinaria teórica) se debe a su coincidencia con el paradigma económico dominante de los noventa. Dicho de otra forma, en vez de ser marginales o desafiantes, estas políticas queer se fundan con la dinámica hegemónica de a cultura neoliberal de los noventa (y con su arraigo en la academia donde los estudios queer son puro “capital”, subiendo la cotización de las estrellas del sistema de la academia de “excelencia”) e incluso participan de su avance falsamente “globalizador”, es decir, imperialista, al presentarse como modelo liberador universal (Gundermann, 2007, p.172)

A tese de Gundermann não deixa de ter certa verdade embora discordamos completamente em que o frente de oposição sejam os estudos queer. Em primeiro lugar, achamos importante diferenciar dentre os estudos queer - que podem de fato ter cumprido esse papel nas universidades norte-americanas - as teorizações de Judith Butler quem é nossa fonte quando falamos de queer e quem, por outro lado, é também fonte prestigiada no livro do próprio Gundermann. A banalização, despolitização y adequação hegemônica à lógica neoliberal dos 90 que sofrem as universidades norte-americanas e do resto do mundo não é, a nosso ver, responsabilidade dos estudos queer e muito menos de uma pensadora da relevância e lucidez crítica e política de Judith Butler.

Em relação às teorias vinculadas à problemática de gênero, as minorias sexuais e as políticas do desejo, achamos que foram, como já explicitamos no começo do capítulo, os Gays Studies - dentre outros - os que cumpriram um papel neo-conservador e que se englobam, por sua vez, dentro do que na década dos 90 chamou-se como estudos culturais no

EUA, tendências estas – e aí acordamos com Gundermann – que resultaram funcionais à direita e a lógica neoliberal. Sim acordamos com o crítico em que o tratamento que Perlongher faz da “questão gay” ultrapassa muitas das posturas mais avançadas da época enfatizando a relação entre desejo- corporalidade e desejo-marginalidade, o que o coloca nas antípodas da cultura “gay” norte-americana, classe media e bem comportada que já nos 90 tinha sido completamente absorvida pelos setores liberais e, fundamentalmente, pelo mercado. Gundermann – e fazemos nossa neste ponto sua afirmação, explícita em relação a isto:

Se trata, pues, de rescatar algo de la mano del orfebre riplatense de las teorías del devenir deseoso(...); rescatar, eso es, un concepto del deseo que no haya sufrido, o que al menos haya sobrevivido, el impacto de la neoliberalización de la (homo)sexualidad; un deseo corporal que se resista contra su integración con el pensamiento único y las dinámicas del mercado globalizado y su cultura de las sustituciones mercantiles. (Gundermann, 2007, p.177).

Este aspecto completamente transgressor e a contramão das tendências integracionistas da cultura norte-americana da obra de Perlongher é resgatada também por outro crítico quem recentemente tem estudado a questão da homossexualidade nas letras argentinas. Em *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en La literatura argentina contemporánea*, Gabriel Giorgi aborda la obra de Perlongher insistiendo en la centralidad de la categoría de la “loca” en oposición a la de “gay” y en el énfasis que toda la obra de Perlongher coloca sobre la corporalidad, sobre la “carne”. Segundo o crítico a figura da “loca” configura e marca a escritura perlongheriana no que diz respeito a duas operações fundamentais:

*Por un lado, la loca condensa las tensiones alrededor del género y de la sexualidad: las locas (junto a sus chongos) traen el teatro de la hiperfemeneidad, de la artificialidad del género como pacto y como **performance**: el cuerpo de la loca es un cuerpo contra natura, que falla la naturalización del género y por ello ilumina, desde el límite exterior, las operaciones de la “normalidad”. Por otro lado, las locas se constituyen en relación al lumpenaje, a la marginalidad, ellas mismas lumpenes o comprando los servicios de sus lumpenes chongos, michés, o taxi boys (...). Por el lado sexual y por el lado social, entonces, en el punto en que ambas líneas se cruzan y se entrelazan, la loca encarna una transgresión sobre la cual siempre pende una amenaza. (Giorgi, 2004, p. 67)*

Neste sentido, a “loca” perlongheriana (e as “locas” de Copi) desafiam - enquanto figuras quase em desaparecimento – a cultura homogeneizante e normalizadora da cultura gay norte-americana; impondo-se desde as margens se apresentam como um paradigma sexual que questiona a problemática de gênero na medida em que a atravessa com outras variáveis,

como a condição de classe e a marginalidade, que se rebela, assim, das formas integradas da cultura gay.

4.1.11 Literatura e homoerotismo

Segundo o crítico já citado, José Carlos Barcellos, é imprescindível na hora de estudar textos com temáticas homossexuais, não esquecer a condição e especificidade do texto literário. Neste sentido, as configurações culturais da homossexualidade não servem *per se* para dar conta de um texto literário que apresenta essas configurações como parte de sua temática. E preciso, então, trabalhar com as ferramentas próprias da crítica literária para ver como o texto constroeu temática e estilisticamente uma determinada textualidade sobre a homossexualidade. Para isto, o crítico propõe se server da categoria de homoerotismo que toma de Eve Kosofsky Sedgwick porque ele permitiria abranger as diferenças que vão da “homossexualidade” à cultura “gay”. Segundo Barcellos:

O conceito de homoerotismo é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se repitam as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a suas personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. (Barcellos, p. 36)

Partindo, então destas considerações queremos agora abordar um dos textos de Copi por achá-lo particularmente importante aos fins da análise deste aspecto da obra de ambos: a temática homoerótica. Para isto partimos de idéia de que é possível fazer uma análise em diferentes níveis: o nível temático, o nível estilístico e o nível das personagens. Analisaremos *La guerra de los putos* de Copi para poder pensar como este texto produz representações da homossexualidade que tem por alvo levantar uma crítica de algumas delas.

4.1.12 La guerra de los putos

Este romance, escrito em 1982⁴¹, não é o único no qual Copi aborda a temática homoerótica. Seu célebre *El baile de las locas* é também um romance cuja temática gira em

⁴¹ Este romance foi publicado originalmente como folhetim na revista satírica francesa *Hara-Kiri* que se publicou durante a década de 60. A relação da obra de Copi com os gêneros da cultura de massa pode se perceber tanto como incorporação dos procedimentos formais e temáticos típicos dela quanto no suporte mesmo, isto é, ele escreve folhetins.

torno do gay (sem falar dos contos e peças teatrais). Em primeiro lugar, queremos dizer que escolhemos *La guerra de los putos* para abordar a problemática de gênero na obra dele por estar tão explicitamente tematizada neste texto, embora – e diferentemente de *El baile de las locas* – não se caracterizar pela sua complexidade construtiva; trata-se pelo contrário de um texto extremamente simples em relação a seus aspectos formais. Diferentemente de *El baile de las locas*, este romance possui um só plano narrativo, no qual o narrador conta-nos de maneira linear uma história da qual ele é ao mesmo tempo protagonista. Isto é, trata-se de um romance linear sem experimentações no plano temporal e causal nem fragmentações de nenhum tipo e cujo narrador é extradiegético-homodiegético.

O que tem de pouco interessante no plano formal o compensa no plano temático; *La guerra de los putos* é uma disparatada história na qual seu protagonista – um homossexual escritor de quadrinhos cômicos chamado René Pico e que assina com o anagrama de Copi⁴² – e seu grupo de amigos gays participam de uma série de “aventuras” e acontecimentos em relação ao advento duma nova era comandada pela *Interespacial homosexual*, espécie de movimento interplanetário que apaga a heterossexualidade e cria uma nova forma de sociedade. Além deste viés que convoca o mundo dos planetas e das galáxias, o romance faz participar desta espécie de revolução a seres fabulosos e míticos como as Amazonas hermafroditas que acabam dominando o universo e os rituais da macumba brasileira que praticam os travestis que começam a revolta. Podemos dizer então que se trata de um romance que conjuga aspectos de gêneros como a ficção científica e a literatura fantástica, mas também aspectos que remetem à sátira mais clássica. A transposição a outros mundos, veremos, possui uma finalidade crítica ou de espelho que mostra as próprias misérias que o emparenta às viagens de Gulliver e seus fantásticos mundos. O traço satírico aponta, fundamentalmente, à própria questão da homossexualidade, das lutas “gay”, do gueto, e de certas utopias que, paradoxalmente, se transformam em pesadelos totalitários.

Tentaremos resumir o enredo, embora pela quantidade de fatos desconhecidos que acontecem resulta muito difícil; é este precisamente um dos traços mais característicos da

⁴² A personagem se define a si mesmo num momento do texto da seguinte maneira: “*Sentí nacer en mi interior al héroe cuya existencia todos sospechamos a fuerza de verlo representado por actores varios en las películas, año tras año, pero cuya posibilidad siempre nos pareció imaginaria. En ese momento preciso era yo esse ser único AL que El destino había hecho creer que er um semi-dios, yo René Pico, dibujante humorístico que usaba el anagrama de Copi, hijo maricón de una berrinesa algo exéntrica, me encontraba en El centro de una guerra mundial*”. É interessante que no momento em que o narrador se define e se nomeia a si mesmo, a existência aparece como cópia dos filmes, isto é, como simulacro e como inversão barroca, a vida imita a arte. Também cabe ressaltar que, como em quase todos os textos de Copi, o narrador ou personagem protagonista leva o mesmo nome (ou alguma brincadeira verbal que remete) que o próprio autor. Como veremos num outro capítulo, isto responde a criar um simulacro do próprio autor e responde assim às características do que chamaremos o narrador pós-moderno.

poética de Copi e que contribui ou se enlaça a esse outro aspecto chave de sua escrita: a velocidade. Acumulação excessiva de acontecimentos e vertiginosidade do ritmo narrativo são como as duas caras da mesma moeda, ou dito de outra forma, o primeiro colabora fortemente a criar o efeito do segundo.

La guerra de los putos é um exemplo paradigmático destes procedimentos, daí a dificuldade de fazer um resumo de tudo o que acontece. Esta dificuldade relaciona-se também com outra característica da poética de Copi: pela quantidade e acumulação de acontecimentos e pelo exagero dramático e até catastrófico destes acontecimentos resulta também impossível marcar alguns nós de maior relevância dentro dessa sucessão ininterrupta e desenfreada. A impossibilidade de estabelecer clímax e anti-clímax, conflitos e resoluções, desenvolvimento causal de ações é outro dos aspectos que contribuem a deslindar esta narrativa de toda intenção mimética e realista. Diante da catástrofe com a que começa o romance o leitor pergunta-se: e agora, que mais? E o pior (ou o melhor) é que há muito mais, de fato não param de acontecer coisas, uma mais incrível e louca que a anterior, o que produz também esse efeito vertigem da velocidade da qual falávamos antes.

4.1.13 Resumo do enredo

La guerra de los putos está dividida nos seguintes capítulos: *Las escaleras de La Rue André-Antoine*, *El rosal de mi madre*, *Los maleficios de la luna*, *Conceição do Mundo*.

O romance começa com a personagem principal, René Pico, e seu namorado Pogo Bedroom numa cena de sexo sadomasoquista na qual Conceição do Mundo, uma travesti brasileira, sodomiza a Pogo e acaba ferindo-o gravemente. Ao tentar defender seu namorado de Conceição, entra em cena Vinicia da Luna, mãe da travesti. Após uma internação no hospital e uma tentativa de suicídio, Pogo volta ao lar com René Pico e começa uma série de acontecimentos a partir duma revolta, que está acontecendo no bairro, dumas travestis brasileiras que se apresentam como parte duma escola de samba chamada “As mulatas do fogo”. Copi convida seu grupo de amigos da militância gay a reunir-se na sua casa para falar do que está acontecendo e, enquanto socorrem de outra tentativa de suicídio a Pogo, recebem uma bomba molotov que queima a casa e a biblioteca; Pogo acaba suicidando-se finalmente com a cabeça no fogão. Isto leva a Copi a partir para a casa da sua mãe em Berry para se repor. Logo volta, acolhido pelo grupo de seus amigos gays que o esperam com a casa reformada, mas ele padece de uma série de delírios que o deixam paranóico dentro da sua casa por quatro dias.

Quando acorda, na sua casa encontra-se a travesti Conceição do Mundo com quem tem sexo e se apaixona ao descobrir que se trata de uma hermafrodita. Entra em cena a mãe de Conceição que acaba sendo um pai de santo amazônico, que depois duma breve conversa deixa na casa de Copi um diamante de presente. Copi liga para seu amigo gay policial Jean-Jaques e ao mesmo tempo tentam, sem consegui-lo, sequestrar a Conceição. Na manhã seguinte, todos os amigos gays reúnem-se na casa de Copi a tomar o café da manhã e dirimir como ajudá-lo dentro desta intriga na qual se encontra por conta do diamante (que, descobrem, é caríssimo) já que ele decide ficar com Conceição, estando completamente apaixonado por ela. Antes da chegada do grupo de homossexuais, Conceição tenta matar a Copi. Em seguida, encontram a cabeça dum negro que resultou ser a personagem que havia tentado sequestrar a Conceição e que era também sua própria mãe. Por meio de uma chamada telefônica, Vinicio da Luna revela suas intenções de tomar Paris; os amigos gays militantes fumam maconha deixada de presente por ele e terminam envenenados. Vinicio chama novamente fazendo ameaças e, ante o temor de perder a Conceição, Copi a disfarça de homem e a manda para a casa de sua mãe em Berry. Após ter-se desvanecido Copi, acorda amarrado na sua cama e no quarto encontra-se Vinicio, que o ajuda a soltar-se e, logo depois, mata com uma metralhadora aos militantes gays, que se encontravam na sala. Copi e Vinicio vão para a casa da mãe de Copi. Ao chegar, Vinicio se faz passar pelo motorista e seduz a dona da casa, que assiste pela televisão que Paris está no meio duma revolta encabeçada por amazonas de esquerda que colocaram uma bomba atômica no Jardim das Tuileries. Após uma briga entre Copi e Vinicio na tentativa de defender a Conceição de ser sacrificada pelo último, ambos fogem para Paris. No caminho, Copi é estuprado por Conceição e chocam o carro. Ambos são conduzidos para um disco voador e Copi é estuprado por Vinicio da Luna. Chegam sua mãe e Conceição e um esquimó lhes relata os acontecimentos que passaram enquanto ele estava inconsciente: se produz uma guerra entre a URSS e os EUA por causa da ocupação das amazonas em Paris que destruiu muitas cidades do mundo.

Depois, eles entram num quarto no qual um grupo de amazonas está realizando um julgamento pela responsabilidade da destruição da Terra. Copi e Vinicio da Luna consomem cocaína e este último lhe relata que a Floresta Amazônica havia sido trasladada à Lua e que agora ele era o chefe das amazonas. Começa uma cena canibalesca na qual as amazonas se comem entre si e comem a mãe de Copi. Sente-se um forte vento e Copi é resgatado por um homem. Acorda numa clinica junto a ele, Louis de Bois, depois de quatro dias adormecido. Ouve o que este lhe conta: encontram-se na lua, Conceição está bem e em liberdade, mas seu pai, Vinicio, está na cadeia esperando a ser julgado pela *Interspacial Homossexual* da qual faz

parte e que agora domina o universo. Encontram-se num lugar que reproduz a Piazza São Marcos de Veneza, no qual moram homossexuais masculinos, femininos e amazonas hermafroditas. Logo, seguem para outro lugar chamado *Interspacial Homosexual Circus* onde Luis conta-lhe que a Terra está em erupção. Enquanto isso, Conceição mata a Vinicio da Luna e chega ao lugar onde abraça a Copi e fogem para uma ilha com um cortejo de amazonas. Após fazerem sexo, observam como os homossexuais vão embora da Lua e adormecem.

4.1.14 Análise do romance

Como fica claro, o romance possui vários dos tópicos da poética de Copi: a sucessão ininterrupta de acontecimentos que o assemelha ao gênero de aventuras, o exagero e a dramaticidade expressada também no gosto pelas catástrofes, a estrutura acumulativa de acontecimentos exageradamente trágicos e “surpreendentes”, à maneira do folhetim – dentre os quais se destacam a conversão de personagens em outros, o descobrimento de que algum personagem era “na verdade” outro ou outra, já que em Copi temos que contar sempre com as mudanças de gênero, isto é, personagens que de homens passam a ser mulheres e vice-versa.

Mas interessa-nos, agora, deter-nos nas representações que o texto coloca em relação ao homoerotismo. Como já dissemos, a personagem principal René Pico (ou Copi) é homossexual, mora com seu namorado e tem um grupo de amigos gays militantes. É interessante ver como a homossexualidade é representada por Copi em primeiro lugar de forma assumida, isto é, o texto representa uma cultura gay já estabelecida e visibilizada na sociedade, o que o diferenciaria de textos nos quais a homossexualidade é vivida reprimidamente pelas personagens – ou se narra a vitimização sofrida pela personagem por uma sociedade que a estigmatiza. Neste sentido, o romance de Copi pode inscrever-se numa literatura que pertence já à cultura gay no seguinte sentido:

*A literatura **gay** exige uma voz homossexual, um ponto de vista homossexual na narração. Ao mesmo tempo, e isso é uma das características que com maior nitidez separa os textos homossexuais anteriores à Stonewall dos textos **gays**, pressupõe-se a existência duma cultura **gay** articulada e com um significado político; a identidade **gay** é vista como um fato consumado e, ao mesmo tempo, como um projeto compartilhado (...). Entende-se, além disso, que enunciação e leitor estão dispostos a aparecer como **gays** no mundo. O uso de códigos próprios da literatura do armário na qual o autor homossexual tentava estabelecer um tipo de comunicação secreta com certos leitores, oculta ao olhar heterossexista, é substituído por um sistema referencial no qual se exibem as marcas da identidade. Não se trata de defender explicitamente a homossexualidade frente ao mundo, mas de partir da mesma como um estilo de vida. Nesse sentido, não se pode dizer que os textos **gays** *falam* de homossexualidade (...). (MIRA apud BARCELLOS, p.57-58)*

La guerra de los putos é, neste sentido, um texto que pertence à cultura gay e que dá conta de um **estilo de vida** gay. Mas, ao mesmo tempo, o romance, neste caso, fala sim da homossexualidade, problematizando particularmente a questão da militância, do gueto e da utopia duma sociedade homossexual. René Pico é um velho militante da FHAR⁴³ desde os anos 70. Foi neste movimento onde conheceu o seu namorado Pogo – um típico gay norte-americano que carrega todos os clichês deste estereótipo na descrição que se faz dele – e ao grupo de amigos que são apresentados no texto como militantes gays. O cômico e interessante é que a representação que o texto faz destes gays está atravessada por um viés ridicularizador e por um olhar auto-paródico em relação à própria condição de homossexual e de, fundamentalmente, militantes da “causa gay”. Quando os amigos de Copi se reúnem na casa dele, começa uma discussão na qual o papel do militante gay é ridicularizado pelo seu dogmatismo e igualado ao dogmatismo tanto de marxistas como de fascistas, e Copi não duvida em chamá-los de “putos nazis” enquanto eles se defendem na moral da militância. O diálogo entre os militantes gays e o protagonista mostra um confronto carnavalesco de discursos gays, marxistas e místicos:

- ¿Entendés? – dijo Jean-Jacques - ¡Es una guerra entre travas brasileños! ¿Te das cuenta? ¡En Montmatre!
 - ¿Pero qué quieren?
 - ¡El diamante!
 - Se cagan en el diamante. ¡Bastante bien saben que lo van a recuperar, al diamante ese! ¡Nos tienen bastante confianza como para eso!
 - ¡Pero yo creía que la madre estaba en prisión!
 - ¡Se escapó de Fresnes!
 - ¡Entonces se entiende que haya venido a dejar el diamante acá!
 - ¡Pero entonces, lo que no entiendo es por qué el viejo con el vinilo blanco no se llevó el diamante, en lugar de la Conceição!
 - ¡Te digo que se cagan en el diamante!
 - ¿Pero qué quieren entonces?
 - ¡A Conceição do Mundo! ¡Solamente nace una por milenio!
 - ¡Pero un diamante así es milenario de sobra!
 - ¡Hay una diferencia entre un diamante y un ser humano!
 La conversación se empantanó en discursos izquierdistas. Los dejó. Me fui a mi habitación: Conceição ya no estaba. (...)
 - Sos libre de hacer lo que se te dé la gana, ¡pero nosotros, en tanto que homosexuales militantes, no te apoyamos más! ¡Apenas hace una semana que tu Conceição de Mundo quemó a Pogo con el soplete!

A oposição entre os militantes gays amigos de Copi e Conceição do Mundo e os travestis brasileiros também é importante para entender que tipo de representação da

⁴³ Front Homosexuel d’Action Revolutionnaire. Trata-se dum movimento parisienses gestado nos anos 70 de fins ativistas políticos. Dois de seus líderes foram Gay Hocquenghem (amigo de Copi na vida real) e Françoise d’Eaubonne.

homossexualidade o romance apresenta. Enquanto os militantes gays são ridicularizados e até apresentados como portadores de uma moral que apela ao bom comportamento e aos valores liberais, Conceição (e os travestis brasileiros) é uma personagem completamente amoral, que nem sequer distingue entre o bem e o mal, entre o amor e a morte, nem respeita vínculos parentescos. A figura de Conceição e dos travestis brasileiros está próxima da natureza, do animal, do que foge às leis da civilização, da moral e do bom comportamento. A personagem de René Pico fica fascinada por esta condição “fora da lei” e assume uma clara preferência por ela, tanto quanto Copi enquanto autor mantém uma clara preferência por representar uma homossexualidade sempre marginal que aposta à marginalidade e a monstrosidade como valor. O romance é também uma sátira das utopias do gueto já que no livro a sociedade completamente gay é mostrada como totalitária e absurda.

Como já falamos neste capítulo há em Copi uma encenação sem tabús do mundo gay, mas sempre atualizando ao mesmo tempo uma crítica ao discurso gay militante e às posturas enguetizantes. Ao mesmo tempo Copi aposta a uma representação da homossexualidade pelo seu viés subalterno e daí que sempre ridicularize aos personagens classe media que respondem ao padrão do gay, à maneira norte-americana. Para Copi a homossexualidade é interessante na medida em que é **abjeta** (e se assemelha do mostro); por isso mesmo a rainha do romance é Conceição, travesti brasileira, hermafrodita e macumbeira, sádica e amoral. Este romance coloca em cena, precisamente, diferentes representações da homossexualidade e fica claro pela ridicularização e pelo fascínio com que é descrito cada grupo quais são as preferências de Copi na hora de optar por um tipo de representação da homossexualidade. Daí que seus textos não possam ser chamados de literatura gay, na medida em que, como já explicamos, mais do que aderir a esta linha produzem uma crítica humorística das pretensões desta.

4.2 Ex-patriados: As representações da identidade e da nação na pós-modernidade. Repensando o cânone nacional

4.2.1 Pensando a identidade na pós-modernidade

Como já estabelecemos nas hipóteses gerais, a questão da identidade é um dos problemas centrais nas obras de ambos os autores. No capítulo anterior abordamos isto a partir da identidade de gênero e de como a “temática gay” aparece particularmente trabalhada na obra de Copi e de Perlongher. Este capítulo tem por alvo pensar a questão da identidade do

ponto de vista da **identidade cultural**, isto é, do pertencimento a uma **nação**, a uma cultura em particular e a uma tradição literária específica, a um determinado cânone.

Neste sentido, queremos partir de certas reflexões em torno à questão da identidade na pós-modernidade porque consideramos que a obra de ambos os autores apresenta problemas (no nível lingüístico e temático, mas também por serem escritores que escrevem no exílio) que dão conta das transformações que o conceito de identidade começa sofrer na literatura argentina (e da qual estes textos seriam exemplo) a partir de finais da década de 70, período este que coincide com a emergência da condição pós-moderna e, na história argentina em particular, com o que temos chamado de pós-ditadura. Daí que a nossa leitura aponta a desvendar os aspectos pelos quais consideramos que, tanto em Copi quanto em Perlongher, estamos diante de uma escrita que, por primeira vez, começa a questionar a idéia moderna de identidade, como essência ontológica y substancial.

A condição de escritores exilados de ambos colabora para que esta questão sea tão particularmente trabalhada na obra de ambos, mas não a determina. Na verdade, sempre houve na história da literatura argentina, obras escritas no exílio e isso não fez com que se questionasse a identidade cultural; pelo contrário, muitas vezes serviu para refletir e afirmar, a partir do exterior, a idéia de uma identidade nacional completamente discernível e identificável como única, completa, linear, substancial: a “argentinidade”. O que autores como Copi e Perlongher vêm a questionar é, precisamente, a maneira ontologizante e essencialista de pensar a identidade e, neste sentido, eles representam a crise do conceito moderno de identidade e a emergência de novas formas (diremos pós-modernas) de abordar a questão.

É interessante trazer à colação uma série de autores e teorias que tem refletido em torno à crise do conceito de identidade na pós-modernidade e que podem ajudar a definir a maneira com que esta problemática se apresenta na obra dos autores escolhidos. Partir-se-á de certas formulações de Stuart Hall em dois de seus livros mais importantes *A identidade cultural na pós-modernidade* e *Da diáspora. Identidade e mediações culturais*. Também pensamos em certas categorias e abordagens teóricas como as de Homi K. Bhabha e Benedict Anderson, especialmente para refletir sobre o conceito de nação.

Todos estes autores têm refletido sobre as noções de nação, identidade cultural e diáspora e têm sublinhado a idéia duma **crise do conceito de identidade** tal como foi pensado na modernidade. Neste sentido, eles têm centrado suas reflexões nas transformações que o conceito de identidade tem sofrido na contemporaneidade (ou pós-modernidade), enfatizando a questão de que aquilo que pensávamos como algo naturalmente essencial, único e estável,

isto é, a idéia duma **identidade cultural** baseada numa idéia de **nação** igualmente única, estável e essencial, foi, na verdade, uma das invenções da modernidade. Benedict Anderson resume esta hipótese ao categorizar a nação como “comunidade imaginada”, o que supõe perceber o caráter ficcional de todo discurso em torno à nação, tanto como historizar sua origem tendo em conta a condição “ambivalente”⁴⁴ em que a nação moderna se funda. A partir do questionamento da idéia de nação⁴⁵, estes autores apresentam uma visão não nostálgica e positiva com respeito ao surgimento de novas identidades no mundo pós-moderno e globalizado, questionando as identidades que se definiam a si mesmas como puras e únicas⁴⁶.

Para autores como estes, a experiência da diáspora, tão própria do mundo global contemporâneo, possibilita a criação de identidades híbridas, misturadas e impuras sem, por isso, deixar de serem identidades. Isto é, a identidade cultural não é uma coisa que o mundo globalizado apagou sob a formatação de identidades globais standarizadas e marcadas unicamente pela lógica do mercado, embora não possa se negar este aspecto globalizante da cultura contemporânea. Porém, aquilo que é da ordem do “local” continua ecoando, mas de maneiras novas e diferentes e através de procedimentos marcados, fundamentalmente, pela **hibridização**.

É interessante, neste sentido, salientar a opção política que implica esta leitura, que adverte sobre as tendências neoconservadoras e neofascistas que implicam pensar a identidade de maneira fixa, pura e imutável. Para autores como Stuart Hall, abraçar a emergência de

⁴⁴ Esta idéia de uma origem “ambivalente” é proposta por Benedict Andersen para explicar as forças contrárias sobre as quais ou a partir das quais, a nação moderna é criada: “El siglo de la Ilustración, del secularismo racionalista, trajo consigo su propia oscuridad moderna. Pocas cosas estaban mejor preparadas para este fin que la Idea de la nación. Si los Estados nacionales son ampliamente considerados “nuevos” e “históricos”, los Estados nacionales a los que dan expresión política siempre provienen de un pasado inmemorial (...) y se deslizan hacia un futuro ilimitado. **Lo que estoy proponiendo es que el nacionalismo debe ser entendido no agrupándolo con ideologías políticas conscientemente adoptadas sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron, de los cuales – así como contra los cuales – el nacionalismo emergió a la existencia**”

⁴⁵ Stuart Hall, retomando as idéias de Andersem, também conclui que o caráter unificado da identidade nacional é mais um mito que uma realidade histórica e propõe desmistificar vários dos pressupostos nos quais esta se baseia. Segundo ele: “Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um **dispositivo discursivo** que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entre tanto - como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas. Uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura de “um único povo” (...) Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. **As nações modernas são, todas, híbridos culturais**” (HALL, 2005, p.62)

⁴⁶ Para isto Stuart Hall apresenta toda uma história do sujeito moderno, do seu nascimento ao seu descentramento ou “morte”. Segundo o autor a idéia de identidade baseia-se na de sujeito, daí que essa história comece com o “sujeito do iluminismo visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno”. (HALL, 2005, p.46). Hall nomeia cinco descentramentos do sujeito moderno: o marxismo, a psicanálise, a linguística estrutural de Saussure, o pensamento de Foucault, e por último, o feminismo.

identidades baseadas na mistura, a impureza e a hibridação, como consequência das migrações e diásporas do mundo contemporâneo, é uma escolha política que tenta fugir das tendências xenófobas por um lado, e criar formas de pensar a identidade pós-moderna questionando as posturas radicalmente integradas da pós-modernidade, isto é, a visão daqueles que pensam que a globalização seria uma fase de dissolução completa das identidades nacionais e regionais. Neste sentido, Hall aposta na **impureza** e na **hibridez** como valores resistenciais e aporta o interessantíssimo conceito de **Tradução** para pensar estas novas identidades do mundo globalizado:

Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconetadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida”. Elas estão irrevogavelmente traduzidas (...) Eles são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. (HALL, 2005, p.89)

É possível assimilar o exílio de Copi e de Perlongher à experiência da diáspora⁴⁷ no mundo pós-colonial, tal como o pensa Hall? Sim e não: por um lado, acreditamos que Copi e Perlongher sim pertencem a movimentos diaspóricos da história argentina, mas é preciso lembrar primeiro que eles estão atravessados pela perseguição política e não por migrações do tipo econômico, como a que descreve Hall para os caribenhos que migram para Grã Bretanha no pós-guerra; e segundo, que os momentos políticos de fundo dos exílios de ambos diferem completamente. Copi foge do peronismo e Perlongher da última ditadura militar. E se ambos se exilam, o que os distingue não é somente o momento histórico político do qual fogem, mas também o lugar de destino, a França no caso de Copi, o Brasil no caso de Perlongher.

⁴⁷ Segundo Daniel Link, Copi pertence a uma das diásporas argentinas junto com autores como: “Juan Gelman, Osvaldo Soriano y Antonio Di Benedetto, entre otros, también formaron parte de la diáspora argentina, que um escritor completamente desconocido por entonces puso magistralmente por escrito em *La internacional argentina*.” (LINK, 2006, p.120). Contudo, é preciso distinguir as diásporas argentinas de ordem político do sentido mítico – mesiânico em que Stuart Hall pensa a diáspora judea e africana.

Isto não é uma distinção menor se levamos em conta que o exílio da intelectualidade argentina foi historicamente (desde o século XIX) para a França, o que permitiria traçar uma linha que enlaça tradição e escritores da literatura argentina que vão de Alberdi a Cortázar e Saer, e que funciona no imaginário como um exílio, diríamos, de “elite”⁴⁸, embora Copi – como se tentará argumentar – acabe “traindo” também a esta tradição. No caso de Perlongher, a escolha é muito diferente, o que redundará na sua poética do “*enchastre*”: trata-se do Brasil, de São Paulo, dum país vizinho, ao qual chega de ônibus e que não possui os lustres e os brilhos duma cidade como Paris, nem tampouco a centralidade e o prestígio que a cultura (e a língua) francesa possui historicamente nos imaginários da intelectualidade não somente argentina, mas latino-americana em geral. Perlongher migra ao Brasil e inaugura assim outro tipo de exílio, o exílio “pobre”⁴⁹.

⁴⁸ É preciso salientar aqui que embora o exílio de Copi a Paris o emparenta a toda uma série de exílios da intelectualidade argentina – e que por isso o chamamos de “elite” –, há em Copi uma diferença chave com esses tipos de exílio, e essa diferença encontra-se na valoração e no próprio processo de apropriação que Copi faz em relação à cultura e a língua francesa. Neste sentido, o uso não acadêmico que ele faz do francês em sua obra, fundamentalmente no romance *El uruguayo*, serve de prova para sustentar a idéia de que Copi não teria uma relação de veneração (respeito e admiração) com respeito à cultura francesa, à maneira com que historicamente a intelectualidade latino-americana ter percebido simbolicamente a França e sua cultura como epicentro da civilização e como espaço diante do qual a condição de latino-americano é de inferioridade. Esta postura dessacralizante de Copi em relação à França e ao francês é um dos pontos que permite distingui-lo de um escritor como Bianchiotti quem também se exíliou em Paris e passa a escrever em francês. Para um detalhado estudo do francês em Copi e das diferenças com Bianchiotti se recomenda o texto de Pablo Gasparini *Exil et déplacements linguistiques : sur le « début français » de Copi et de Bianchiotti*. Nele, o crítico demonstra a relação nunca resolvida entre Copi e o francês, e a escolha do escritor de não resolver esse «entre lugar»; apesar de – e diferentemente de Bianchiotti que aprende o francês pelo livros – Copi ter apreendido o francês de maneira mais «natural» no próprio encadeamento do social devido a seu exílio ainda criança e a ter terminado a escola na própria França. Esta relação pouco «sacra» com a carga simbólica do que representa a França e a língua francesa para qualquer intelectual latino-americano, permite deslocar a Copi o exílio mais tradicionalmente pensado para as elites intelectuais. Como aponta Gasparini há em Copi uma escololha pelo «entre» que o aproxima também a Perlongher: «*La « naturalité » de la langue française de Copi (à différence de Bianchiotti qui affirme l'apprendre dans et des « livres »)*⁴⁸ semble porter ainsi au discours une sorte d'insouciance qui serait inhérente à une langue apprise hors des circuits sociaux. L'apparente indifférence entre langue étrangère et langue d'origine esquissée dans un récit comme *L'Uruguayen* (dont la trame disqualifie, comme nous l'avons vu, l'influence unilatérale de la langue d'origine sur la langue étrangère pour représenter, en outre, les influences de celle-ci sur la première) met plus l'accent sur l'« entre » de deux langues que sur une langue déterminée (un fait qui nous renvoie à la notion d'« entre-deux » élaborée par Maite Celada à propos des relations symboliques entre le portugais et l'espagnol). C'est le fait d'être entre deux langues (plus que dans le choix délibéré d'une langue, comme c'est le cas de Bianchiotti) ce qui mène le texte – comme c'est curieusement le cas également du poète argentin Néstor Perlongher, dont l'esthétique permet l'hyperbole de l'« entre-deux »⁴⁸) – à une attention et à une dérision délibérée de sa propre matérialité phonique; car l'emploi « déplacé » de certaines langues (le français déplacé par l'espagnol, au-delà des conditions fortuites d'« appartenance » ou « étrangeté » qui deviendraient, dans Copi, un simple effet de perspective) suppose moins l'entrée dans une « intimité » (reliée, comme nous l'avons vu, à la prétention de contrôler et d'assurer le sens et la transparence), que l'inusuelle attention portée à son extériorité et aux possibilités de construire un sens, moins par la possession de signifiés donnés que par le jeu des signifiants eux-mêmes – comme c'est le cas dans le calembour, les jeux des anaphores et les allitérations signalées. » (Gasparini, p.15)

⁴⁹ Tomamos a denominação do texto de Silviano Santiago *O cosmopolitismo do pobre*. Neste sentido é interessante a distinção que o autor faz entre dois tipos de multiculturalismo, um do princípio do século XX, e outro contemporâneo, em que as migrações e o contato entre as culturas têm mudado, dando lugar a que a cultura do “pobre” possa se tornar, ou se inserir, no cosmopolita. No caso específico do traslado de Perlongher ao Brasil podemos dizer também que se trata de uns dos fenômenos típicos da década dos 90 em que começam a se dar

Se a diáspora argentina é diferente, neste sentido, da diáspora que descreve Hall do povo afro-caribenho para Grã Bretanha, não o são muitas das conclusões as quais chega o crítico ao analisar o surgimento de novas identidades na modernidade tardia. Tanto em Copi quanto em Perlongher, é interessante servir-se da proposta teórica de Hall para sair da lógica que pensa a identidade como fixa e pura e que necessita, portanto, da origem, do território, da tradição e da língua materna para definir uma obra ou um escritor como parte da cultura nacional dum país. Como sabemos, Copi e Perlongher nasceram na Argentina, mas não moraram aí por muito tempo e morreram em seus países de adoção. Não só falavam duas línguas, também escreveram suas obras na língua adotada (em Perlongher trata-se da criação dum portunhol). Acrescenta-se a isto o fato de que, na obra de ambos, o conceito de pátria é fortemente atacado através da ridicularização de todos os chichês do supostamente “argentino” e também da desmistificação dos grandes mitos da cultura nacional, ao mesmo tempo em que os revisitavam, os recontextulizavam e lhes criavam novos sentidos paródicos.

Esta postura ambivalente, que até parece contraditória, de ambos em relação à cultura de origem (referência e volta à suas tradições e rejeição, ao mesmo tempo, de todo nacionalismo essencialista ou patriotismo sacrificial), supõe pensar a nação e o pertencimento a uma cultura nacional sem a pretensão à *unificação*, à pureza e ao essencialismo, tal como Hall explica que as novas identidades se apresentam na pós-modernidade, no cenário duma nova cultura transnacional⁵⁰.

A vida e a obra de ambos os autores é, neste sentido, uma aposta e uma constatação da hibridez, duma noção da identidade cultural que não só se nega a pensar em termos de unicidade, mas que se revolta contra essas posturas ontologizantes e essencialistas. Daí que a obra de Copi e Perlongher esteja inaugurando, de alguma maneira, o início destas novas

toda uma série de migrações dentro da própria América Latina de regiões mais empobrecidas aos grandes centros urbanos como São Paulo, México DF e Buenos Aires. Perlongher participa, assim, tanto da diáspora política quanto das migrações econômicas dentro do próprio continente, características da década dos 90 até nossos dias. É preciso lembrar aqui as vicissitudes biográficas do autor, quem diferentemente de Copi não pertence à burguesia porteña, e se enfrenta ao longo de toda sua vida aos inconvenientes da sobrevivência econômica. Em vários dos textos pessoais publicados este é um tema central na vida de Perlogher, quem de fato fica preso de vários dos problemas típicos dos imigrantes ilegais dos anos 90. A referência à falta de dinheiro, de comodidades, à impossibilidade de trabalhar em condições legais é um tema recorrente nas famosas correspondências dele a sua amiga argentina, Sarita. Após o fim da ditadura, Perlongher permanece no Brasil, fazendo parte, de alguma maneira também, da diáspora econômica em busca de possibilidades de trabalho nos grandes centros urbanos da América Latina.

⁵⁰ Esta é também a postura de Homi Bhabha – e os outros autores do texto – no livro *La invención de la Nación*. Segundo o autor: “Es esta dimensión *internacional* tanto dentro de los márgenes del espacio –nación como en las fronteras in-between naciones y pueblos que los autores de este libro han intentado representar sus ensayos. El emblema representativo de este libro puede ser una “figura” quiasmática de diferencia cultural mientras que el espacio-nación anti nacionalista y ambivalente se vuelve el cruce de caminos hacia una **nueva cultura transnacional**. Sin intentar precisar ensayos individuales, me gustaría brevemente elaborar este movimiento, dentro de Nación y Narración, **desde la unidad problemática de la Nación a la articulación de diferencia cultural en la construcción de una perspectiva internacional**” (Bhabha, 2000, p.216)

identidades *traduzidas* na literatura argentina e que sejam o início desse processo através duma crítica feroz à “argentinidade” e à pátria enquanto idéia que enlaça morte, sacrifício, fanatismo irracional e conservadorismo cultural e político. Eles são os que quebram o paradigma da identidade moderna e abrem as portas a novas formas de identidades mais frouxas, menos estáveis, mais permeáveis à mistura e à hibridação, o que acabará sendo um dos pontos fortes da literatura dos finais dos anos 90 e 2000, com escritores como Washinton Cucurto e o que tem se chamado de *neobarroco globalizado*⁵¹.

Daí que o alvo de ataque tanto em Copi quanto em Perlongher seja a argentinidade e seus mitos, e a Nação e sua tradição mítica. Trata-se nesse momento, os anos 80 fundamentalmente, de quebrar preconceitos ainda muito arraigados em relação à identidade e de abrir as portas a novas formas de identificação, mais do que de dar conta dum mundo globalizado. Não poderíamos dizer que Copi e Perlongher apresentam concepções de identidades cuja marca seja o global (isto será mais característico da literatura dos anos 90-2000), mas sim podemos localizá-los neste momento de “corte” em que as certezas começam a se desvanecer ou que precisam ser atacadas em vistas a concepções menos totalizantes e autoritárias. Copi e Perlongher definem o momento em que a identidade cultural – enquanto “argentinidade” como conceito mítico, essencialista e substancial - passa a ser percebida como uma noção conservadora e artificial, plausível de ser parodiada e ridicularizada, como uma noção que precisa ser questionada para permitir a reflexão em torno a novas formas de identidade menos estereotipadas culturalmente e menos conservadoras politicamente. Copi e Perlongher são, neste sentido, os pioneiros daquilo que vai-se esboçar como definitivo nas décadas seguintes: a questão duma literatura que apresenta a identidade como um processo de irrevogável e contínua *tradução*⁵².

⁵¹ Esta periodização e categorização pertence a Carlos Gamerro, para quem: “En los noventa es la realidad argentina la que se barroquiza (...) de dos maneras: por la inmigración de los países limítrofes, y otros como el Perú y República Dominicana y por la difusión de una cultura latina globalizada por medio de la música tropical y la TV por cable. De lo primero se hace eco la obra en poesía y prosa de Washinton Cucurto, de lo segundo la de Alejandro López. La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático de los noventa ya no es La Habana sino Miami. Los neobarrocos globalizados se inspiraron en parte en la literatura, como los neobarrocos de los 80, pero mucho más en los medios masivos”(Gamerro, 2010, p.36)

⁵² Como já dissemos com anterioridade, este termo é retomado por S. Hall da teoria do filósofo Derrida. Queremos também trazer a colação que este proceso de questionamento da cultura nacional e de inserção no global também aconteceu na contracultura brasileira e que os estudos de Silviano Santiago sobre isto inspiram também nossa argumentação. Num ensaio intitulado “Os abutres: a literatura do lixo”, o crítico apontava o seguinte em relação às manifestações da emergente contracultura brasileira dos 70: “a cortiça deslocou o eixo da criação da terra-das-palmeras para London, London, descentrando uma cultura cuja maior validez e originalidade fora o delimitar cultural, artística e literariamente determinada area geográfica que por coincidência se chamava Brasil. Deslocou o eixo lingüístico luso-brasileiro para uma espécie de esperanto nova geração, cristalizado em poucas palavras que se tornavam senhas entre os iniciados. Finalmente deslocou o eixo musical samba (ou bossa-nova) para uma certa latinoamericanidade”. A aparição e repetição das palavras “deslocar” e “descentrar” dão conta da percepção que o crítico tinha já naquele momento do processo que

4.2.2 Ex-patriados: o começo duma cultura traduzida. Leituras de *La internacional Argentina, Río de la Plata e El deseo de unas Islas*

A relação de Copi e de Perlongher com a Argentina é, no mínimo, conflituosa; e por extensão, a relação de ambos com a argentinidade – enquanto identidade cultural nacional – com a literatura nacional e o cânone também resulta problemática. Há dois dados que são imprescindíveis para entender parte desta relação que oscila entre a revolta contra a nação (e qualquer forma de nacionalismo, patriotismo ou argentinidade exaltada) e a reeleaboração obstinada de tópicos propriamente nacionais⁵³: o exílio de ambos e a adoção duma língua que não é a materna. De uma maneira drástica em Copi, que escreve seu primeiro romance em francês e de uma maneira que opta pela brincadeira da mistura em Perlongher e seu particularportunhol. Mas se estes aspectos – o exílio e a adoção duma outra língua que não é a materna – unem as condições de produção e as problemáticas que enfrentam ambas as obras, as experiências, tanto individuais quanto históricas, associadas a estas vicissitudes, são diferentes em cada um deles.

O exílio de Copi é na França e remete à conflituosa relação de sua família com o peronismo e a uma visão deste como máquina fascista. Para Copi, Argentina é, em primeiro lugar, o país onde experimentou o terror da mão do peronismo, lembrança que une a história pessoal de sua infância aos acontecimentos de 17 de outubro:

Y cómo no va a estar presente si nací ahí. Tenía cinco años y tengo una conciencia viva del 17 de octubre. Allanaron mi casa (...). Nos fuimos al Uruguay. Cómo no me voy a acordar de la Argentina! Cualquiera se acuerda del infierno, es de lo que uno más se acuerda. Eso no dice nada en honor de la Argentina ni del mío. (TCHERKASKI, 1998, p.66)

O exílio de Perlongher, diferentemente, vincula-se à ditadura de 1976, ao terrorismo de estado e suas políticas de repressão e extermínio. Perlongher decide emigrar para o Brasil nos finais da ditadura, em 1981, depois de haver sido detido várias vezes por uso de drogas e

começa a se dar na cultura e cuja marca seria essa submissão da categoria do nacional no contexto do global. A idéia de tradução derridiana, aparece também em Santiago, quem está vislumbrando este processo “que se inscreve pouco dentro das categorias de nacionalidade em que estamos acostumados a pensar e trabalhar”. Nos casos de Perlongher e de Copi este processo de “deslocamento do nacional” no global também aparece associado à contracultura, da qual eles mesmos são protagonistas como explicaremos num capítulo específico sobre esta questão.

⁵³ Referimo-nos com isto à reelaboração que fazem ambos os autores dos gêneros clássicos da literatura argentina como a *gauchesca* e o *grotesco criollo*. Também a referência a personagens e momentos históricos da política e da cultura argentina, dentre as que se destaca Eva Perón.

pela aplicação de leis que proibiam a homossexualidade e o trânsito noturno de pessoas. É preciso lembrar que, para essa data, fazia dez anos que Perlongher militava na primeira agrupação gay argentina, a *Frente de Liberación Homosexual* e que parte da decisão de fugir do país relaciona-se com isto.

Isto quer dizer que os imaginários históricos aos quais aludem seus exílios são muito diferentes e supõem momentos da história argentina que não somente não coincidem, mas também diferenciam fortemente a relação de ambos com a política argentina. Se Copi pode ser identificado como um *anti-peronista* declarado, não poderíamos dizer o mesmo de Perlongher que, embora não tenha militado na agrupação *Montoneros*, contemporânea a ele, poderia alinhar-se dentro duma série de movimentos que envolve de dita agrupação às frações mais radicalizadas da esquerda. Diferente é, também, a postura a partir da qual cada um deles se posiciona diante da situação política que os faz partir do país: de crítica anárquica e afastada completamente da figura do militante, poderíamos chamar a posição de Copi, e de militante *underground*, ativista marginal ou insubmisso⁵⁴, a de Perlongher.

Contudo e apesar destas grossas diferenças, há um traço inaugural na obra de ambos enquanto ao tratamento da relação entre o exílio e a pátria que se afasta completamente das visões saudosistas que atravessam o tópico ao longo da literatura argentina, de Sarmiento a Cortázar. Em Copi e Perlongher, o exílio não é o da militância política de esquerda; eles não são precisamente escritores vinculados a uma linha política explícita, ou militantes perseguidos pelo Estado a partir desse papel, nem tampouco escritores de literatura engajada.

Trata-se melhor de um exílio fundado na impossibilidade de viver num país cujas práticas em geral são autoritárias e intolerantes ante o diferente, duma sociedade que lhes é extremamente hostil justamente por estes traços. Para Perlongher, a Argentina é “*autoritaria, hiposensual, decadente*” (Perlongher, p.17) e, para Copi, o inferno que vai do peronismo à ditadura de 1976, que para ele parecem formar um mesmo bloco associado também ao autoritarismo, à violência e a intolerância. Como a personagem de seu romance – um escritor chamado Darío Copi – em *La internacional argentina* que se define a si mesmo como “**apátrida**” e não como exilado.

Este romance tematiza irônicamente vários tópicos em relação à “argentinidade”. Trata-se duma paródia que critica fortemente – servindo-se deles – todos os clichês do que é ser argentino. De fato, o romance é a história deste escritor argentino que mora em Paris e de como ele acaba vinculado a uma estranha organização chamada a Internacional Argentina que

⁵⁴ Esta categorização pertence a Adrián Cangi, que distingue o tipo de militância de Perlongher da militância de esquerda tradicional, criando esta designação de “insubmisso”.

congrega argentinos exilados no mundo que tenham um perfil artístico e cujo diretor é um *snob* e ricoço negro da aristocracia latifundiária argentina que acaba tendo intenções políticas para recuperar o país, e cuja plataforma propõe sempre “soluções” para os problemas deste completamente ridículas e absurdas. A personagem de Darío Copi se define a si mesmo como um *apátrida* e não como um exilado; desta maneira diferencia o exílio político próprio da militância de esquerda antes e durante a ditadura, do seu exílio, que abrange questões por fora daquele paradigma militante do qual a personagem se afasta já que não centra sua crítica somente na ditadura:

Se pusieron a hablar sobre las bellezas de las islas griegas. Yo concentré mi atención en Hortensia Gusapo. Cantaba en ese momento Volver, un viejo tango que cuenta la historia de un exiliado que vuelve a su país tras veinte años de ausencia, y no encuentra ya nada de sus recuerdos de infancia. ¿Adónde habían ido a parar mis recuerdos de infancia? Ciertamente existían, pero dispersos por el mundo, como trozos de un rompecabezas caídos por el suelo. Mis padres vivían en París, María Abelarda en Nueva York, mis hermanas en México, de mis amigos de juventud, unos estaban en California, otros en Italia, dos de ellos incluso en Japón... No paraban de moverse. Los que se habían quedado en Buenos Aires, en cambio, me resultaban menos familiares. Los veía de tanto en tanto durante sus breves estancias en París, casados con mujeres dominantes, gordos, calvos, eternos perritos falderos de sus señoras por las escaleras mecánicas de los aeropuertos y los grandes almacenes, hablando con voz aflautada de la cotización del dólar, y pretendiendo ignorarlo todo del régimen militar y de las atrocidades que ensangrentaron el país. Y en el extranjero, formando parte de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo... Pero supongo que esas categorías pertenecen al pasado; ya no quedan más que, por un lado, las ratas que abandonaron el barco, y por otro, los borregos que sufrieron la cólera del capitán, todos somos por primera vez un poco iguales. “Volver con la frente marchita, incluso aquellos que literalmente habían velado nuestra juventud. Éramos todos como niños viejos que intentarían reinventar Argentina (Copi, 1989, p.72).

Trata-se então dum conteúdo novo ou, pelo menos, diferente das figuras mais clássicas em relação ao exílio (tanto a romântica quanto a engajada dos anos 70, que envolvem a noção de saudade) no qual não se trata da figura dum militante *stricto sensu* que parte perseguido do seu país pela sua participação ativa no cenário político. Por outro lado, a “pátria” aparece representada sempre como espaço do qual se renega, e não como lócus associado à saudade, à maneira romântica. Na citação anterior, a personagem sugere não se emocionar com o tango *Volver* (tópico por excelência dos semas do exílio) e, além disso, remete às lembranças da sua infância a aos afetos da família para constatar que tampouco aí encontra-se uma suposta “argentinidade”. Na *Internacional Argentina*, Darío Copi é explícito em relação a como

define para ele mesmo a condição de morar fora do seu país, diferenciando-se claramente da representação clássica do exilado, geralmente associado a questões políticas:

*Siempre me he considerado como un argentino de París, es decir, como un ser **apolítico** y **apátrida**, pero no exactamente como un exiliado; he hecho, si no mi fortuna, al menos mi vida en Europa. Nunca he experimentado, debo confesarlo, la menor añoranza de Buenos Aires. Los tangos me dejan tan indiferente como las javas. Y sin embargo... ¿No me había considerado siempre parte de un grupo encargado en cierto modo de llevar a cabo una misión nebulosa? Tan trascendental pretensión, carente de fundamento –pretensión que siempre he despreciado en los artistas, y sobre todo en los plásticos-, ¿no era también la mía, por muy **desargentizado** que me sintiera? ¿Acaso no me correspondía una parte proporcional en ese nacionalismo argentino, que siempre he considerado como el culpable de todas nuestras desdichas, desde el ejército hasta las letras de los tangos? Recordé la tarjeta de visita de Nicanor: “Internacional Argentina. Frutos de la imaginación.” Efectivamente había dado en el blanco, el muy puerco. O en todo caso, andaba muy cerca de la verdad, como yo. Con la diferencia de que yo me negaba a ver en este fenómeno otra cosa que un vicio de identidad que, en mi caso, me estimula y me hace vivir. Pero de ahí a transformarlo en un nuevo movimiento espiritual....(Copi, 1989, p.17).*

Ambas as representações – a do exílio e a da pátria – pertencem já a um novo paradigma que se recusa a pensar a identidade cultural de maneira determinante, isto é, à maneira como a modernidade – desde a construção da Nação em escritores como Alberdi e Sarmiento até a literatura engajada dos anos 70 – tinha definido o espaço nacional como o próprio por excelência. Nem Copi nem Perlonher aderem a esta idéia; pelo contrário, a rejeitam, e nesse rechaço lemos o momento de corte, de bisagra, até as posteriores “identidades globalizadas” (década de 90 e 2000). Copi e Perlongher representam, assim, os primeiros passos no processo de deslocamento da cultura do nacional num contexto global; e isto se manifesta pela escolha deliberada de fazer explodir as fronteiras e os parâmetros de referência do nacional com o intuito tanto de se atualizar a essa realidade transnacional como de aportar uma crítica ao nacionalismo conservador e hipócrita da última ditadura militar que finaliza com a Guerra das Malvinas.

Dáí que propomos a figura do **ex-patriado**, em vez do exilado, trazendo à colação o significado do prefixo “que tem deixado de ser”, ao que se agrega tanto a idéia de recusa quanto de abandono deliberado em relação à pátria. Nestes autores, diferentemente da longa tradição argentina (e latino-americana) do exilado e sua relação com sua terra de origem, a pátria aparece como máquina do horror, como espaço indesejável e até como origem ocasional e não fundador. Conhecida é, neste sentido, a declaração de Copi sobre o que é ser argentino, na qual associa a nacionalidade ao mero acaso e à identificação de um passaporte: “A quién le va a importar ser argentino? Es un lugar de pasaje como es todo el mundo”(p.

69), e agrega : “*Yo no tengo nacionalidad; la nacionalidad está en el pasaporte y eso lo conservo siempre; tengo el pasaporte de cuero de vaca legítimo, azul; lo lustro como lustro los zapatos*” (TCHERKASKI, 1998, p.73).

Despojada de toda essência, a nação, a Argentina, é – no melhor dos casos – mais a figura de uma mãe que devora seus próprios filhos do que o espaço idílico da infância a qual sempre remete o tópico romântico da saudade; e, no pior, o espaço circunstancial de nascimento, sem vínculo definido, nem marcas de “personalidade” ou traços que, por extensão, forneçam “personalidade” ao gentílico de argentino. Copi realiza na Internacional Argentina uma crítica a esta suposta argentinidade ao nomear todos os chichês do argentino (o romance está cheio de alusões a questões da cultura argentina), como a carne, as vacas, o doce de leite, o tango, a pampa, nomes próprios muito característicos e representantes da cultura argentina (como Mafalda Malvinas), mas também mostrando, com comentários irônicos, o desejo da cultura argentina de pertencer ao mundo europeu:

Recuerdo las navidades de mi infancia argentina. A cuarenta grados a la sombra, cubríamos el árbol de algodón hidrófilo para imitar la nieve que nunca habíamos visto, y nos atracábamos de pavo trufado con castañas, plato cuyo gusto exótico nos repugnaba. Un sacrificio anual, en definitiva, que ofrecíamos a Papá Noel para sentirnos de algún modo un poco europeos... Me disponía a coger mi copa de champán cuando dos manos me taparon los ojos. Su propietaria, una mujer, reía con una voz histérica que no lograba reconocer. Intentando deshacerme de su lazo, volqué la copa sobre mi corbata inglesa. ¡Mafalda Malvinas! Era la célebre artista argentina, vanguardista de la danza y de la pintura al soplete, disciplinas que solía confundir a propósito.(Copi, 1989, p.18)

Em Perlongher, a representação do exílio também foge dos tópicos saudosos. Mas há nele uma crítica mais feroz à ditadura, mas que se recusa a pensar o exílio de maneira nostálgica e saudosa. Pelo contrário, para ele, partir é uma eleição saudável, uma aventura vinculada ao desejo (a frase de Lezama tantas vezes citada por Perlongher: *deseoso es aquel que huye de su madre*), uma recusa e revolta contra as identificações sacrificiais que enlaçam pátria e morte. Porque em Perlongher a relação entre nação e morte vai ser um tema chave que lhe permite enlaçar uma série de críticas ao nacionalismo atingindo não somente o discurso de direita, mas também a axiologia da cultura de esquerda. Neste sentido, o texto de Perlongher sobre as Malvinas, *El deseo de unas islas*, deixa claro o vínculo entre pátria e sacrifício no qual o discurso sobre a identidade apela para reivindicar as mortes injustificadas e desnecessárias da nação.

Este texto, polêmico e escandaloso, foi publicado na Argentina em 1985 depois de ter sido apresentado por Perlongher em 1982, em São Paulo, numas jornadas sobre política e

desejo. O eixo do ensaio é a questão da crítica ao valor da morte como sacrifício pela pátria, pela nação – já seja na axiologia própria do discurso nacionalista da ditadura como no discurso heroicizante e solene que justifica a morte em prol da causa próprio da esquerda. Mas, se este tópico era já suficientemente transgressor e crítico do discurso nacionalista (em ambas as versões, de esquerda e de direita), Perlongher coloca uma questão que será completamente escandalosa para a moral argentina: a análise da Guerra de Malvinas a partir da relação entre morte e desejo, entre o exército e a homossexualidade (do ponto de vista freudiano), entre as instituições masculinas e as políticas de gênero, levantando assim uma crítica feroz a esta guerra e aos militares (fazendo-os passar por um bando de bichas mascaradas), mas fundamentalmente, ao discurso nacionalista em geral e a sua solenidade. Permitimo-nos uma longa citação para poder expôr claramente os argumentos de Perlongher:

Pero los muchachitos que se arrastran a través del océano (la expedición de los ingleses fue un verdadero crucero, un “paseo”, se jactaba un comandante) para estrecharse sangrientamente en el barro de las trincheras, no deben ser tan inocentes en cuanto a sus deseos. el mismo Freud señalaba el contenido homosexual de la libido (del amor) que cohesiona las instituciones masculinas como el Ejército y la Iglesia (de la papisa ya hablaremos), en cuyo seno las pasiones perversas llegaban a aflorar (el caso SA del nazismo). Habría que pensar qué los lleva a recluirse en esa camaradería masculina de los vestuarios y las canchas, ciertamente sospechosa, que se resuelve en la violencia (el fútbol o la guerra): en esos fríos islotes. Puede suponerse también la hipótesis del deseo de muerte –que es, casualmente, lo mismo que se dice de un marica que se empecina en yirar en la periferia- aunque es claro señalar las diferencias: uno moriría por la patria, la otra por el culo.(...)Entretención de marica, se dirá. Tal vez. Habría también que preguntarse por el tono de solemnidad que impregna algunos discursos liberacionistas, vástagos de la retórica izquierdista, tan diferente de nuestros barrocos y manierismos cotidianos. Tal vez la razón de su suceso haya que relacionarla con el deseo de unas islas, a que aludimos en el título: ya que si el soldado se sacrifica en nombre de la identidad nacional, de la territorialidad de los estados, en medio de unas islas fantasmáticas, hasta qué punto la “identidad homosexual” no tendería a delirar otras islas, otros territorios semejantes, lanzando su grito de guerra: viva la homosexualidad, seguido de un discurso pertinente.(Perlongher, 1997, p. 188)

Tanto para Copi quanto para Perlongher, a palavra pátria, longe de qualquer sentimento de pertencimento, aparece definida como banal patriotismo, carregada de conteúdos negativos que a associam às políticas e aos governos mais reacionários da história argentina. Além do conteúdo de reviravolta contra essa noção de pátria, aparece neste tipo de exílio anti-romântico de Copi e Perlongher uma idéia ainda mais ousada e que se levanta contra o conceito mesmo de identidade: a de uma pátria insubstancial, carente de essência, como mito que perdeu sua força de convicção e crença. Não haveria então nada propriamente “argentino”, nada essencial e natural que garanta *per se* a suposta “argentinidade”. O que

entra em crise na obra de Copi e Perlongher não é somente a idéia romântica de exílio e pátria, mas fundamentalmente, porque é ela a que permite que as anteriores se justifiquem, a idéia de identidade, neste caso de identidade cultural. Conceito este último que representa um dos alvos de ataque da obra de Perlongher para quem a identidade corre o risco sempre de servir a fins mais conservadores do que questionadores ou transgressores e ao qual ele propõe substituir pela categoria deleuzeana de *devenir*.

Este conceito de pátria como referente esvaziado de conteúdo – desnaturalizado por um lado e denunciado como artificial no sentido de falso⁵⁵ – supõe a inviabilidade de pensar a identidade como origem. Na verdade, como o próprio Perlongher trabalha em vários de seus artigos, todo conceito de identidade baseia-se nas idéias de origem, linearidade, univocidade, essencialidade e substancialidade. E é justamente contra essa idéia de argentinidade como identidade cultural definida de maneira ontológica – como essência – que as obras de Copi e Perlongher trabalham. Exemplo paródico, irônico e satírico em relação a esta crítica da argentinidade como substância é o texto antes referido de Copi, *La Internacional argentina*, e também o recentemente publicado *Río de la Plata* nos quais – à força de operar pelo clichê – sublinha-se a forma escandalosa e arbitrária na qual se funda a nacionalidade.

Ao mesmo tempo em que levanta essa crítica, a falsamente autobiografia que é *Río de la Plata* apela à valorização da situação do próprio narrador – um ficcional Copi – de pertencer a duas culturas ao mesmo tempo. Fazendo alusão à relação que ele tem com as duas línguas (o espanhol e o francês) a voz ficcional do narrador (que finge ser o próprio Copi) aposta claramente por uma reivindicação dos migrantes contemporâneos, das diásporas, das culturas hibridizadas e múltiplas da realidade transnacional do mundo atual. Servindo-se da primeira pessoa do plural para falar dos que moram em muitas culturas ao mesmo tempo, a personagem que tenta ser o próprio Copi, declara: “*Hemos cambiado de continente, de profesión, de modo de vida y de costumbres sexuales al menos una vez en nuestra vida, si no tres o más. Descendientes de inmigrantes, hemos conservado la facilidad de adaptación y el gusto por el enmascaramiento y la aventura*” (Copi, 2010, p.344). Está, na valorização destes aspectos, o inovador de sua postura, que se afasta das representações clássicas do exílio e fundamentalmente das definições unificantes da cultura nacional:

Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro mi imaginación duda entre mi

⁵⁵ Queremos dizer com isto que a nação é sentida pelos autores intensamente como uma criação imposta pelo Estado, como uma ficção, no sentido em que Benedict Anderson fala de “comunidades imaginárias” que criam seus discursos ficcionais.

madre y mi amante. Pero sea cual sea la lengua elegida, la imaginación me viene de esa parte de la memoria que es blanda y particularmente sensible a las flechas escondidas en las frases anónimas. Viajero y mirón, mi expresión toma la forma de escenas fugaces como el amo bajo un farol o la muerte fatal; nutrido en la sensibilidad del Río de la Plata, conozco la fugacidad de los decorados; los viajes me han enseñado que poco equipaje bien surtido es el seguro y el crédito del exiliado. ¿Exiliado? Esa palabra salió sola de mi pluma, seguida de un símbolo de interrogación. Si alguna vez debiera decir algo sobre el exilio me cuidaría bien de hacerlo en primera persona. Aunque es verdad que tuve miedo de volver a pisar Argentina a partir de 1969, no se trata de eso. Estamos en agosto de 1984, el doctor Alfonsín es el presidente constitucional de la actual república, puedo ir a Buenos Aires cuando quiera. Pero, aparte de mi madre, que me visita con frecuencia en París, me quedan allá pocos amigos. He vivido en Buenos Aires entre 1955 y 1962, entre los quince y los veintidós años; para mí el recuerdo de esa ciudad está estrechamente ligado al de mi padre, muerto hace tres años. Temo sentir una nostalgia demasiado aguda, demasiado argentina, que me arruinaría la estancia. (COPI, 2010, p.344)

4.2.3 Repensando o cânone da literatura nacional. Copi e Perlongher na encruzilhada do nacional e do transnacional

Tanto Copi como Perlongher podem ser pensados como desconstrutores do conceito de identidade nacional – também sexual, a suposta “identidade gay”, da qual já falamos no capítulo anterior. E se é a origem – entendida como lugar de nascimento – um dos critérios que poderia afirmar seu pertencimento ao cânone da literatura argentina, é justamente contra este conceito que suas obras trabalham; contra a noção mesma de origem. O pertencimento à tradição argentina – ao cânone da literatura argentina – se dá quase de maneira tardia, por seus **efeitos** sobre a literatura nacional (e também sobre a literatura do país que os acolhe) – e não pela sua origem biográfica ou idiomática.

Argumento similar é o de Martín Prieto⁵⁶ que, baseado no artigo de Giordano e Podlubne, projeta as premissas de inclusão-exclusão da primeira história da literatura argentina - a de Ricardo Rojas – no século XX e conclui que o critério que definiria um texto como nacional, segundo esse raciocínio, não seria a língua nem o tema representado, mas a

⁵⁶ Prieto retoma as premissas de Rojas e coloca a obra de Copi como uma atualização do problema da definição da literatura nacional: “¿Hasta dónde el idioma de la Nación – se pregunta Rojas – define la argentinidad de su literatura, y hasta dónde se la define por la cuna de sus autores o la índole de sus obras?” A lo largo del siglo XX, la obra argentina de Copi, escrita casi toda em francés, o la de Juan Rodolfo Wilcock, más de la mitad escrita en italiano, actualizan las señeras preguntas de Rojas y promueven respuestas diferentes en cada caso, pero contenidas ya en la pregunta original.” (Prieto, 2006, p.182). Seguindo o critério de Rojas, Prieto afirma: “Proyectado al siglo XX, el mapa de Rojas excluiría la obra del argentino Héctor Bianciotti escrita en Francia y en francés (...) Bianciotti, más bien, siguen Podlubne y Giordano, se construye “como un escritor francés exótico, más que como uno argentino”. Pero incluiría *El ombú*, *The purple land* y *Far away and Long Ago*, del quilmeño William Hudson que, pese a estar escritas en inglés y en Inglaterra, evocan el ambiente pampeano. La obra de Hudson no forma parte de la literatura nacional sólo por el tema tratado, sino por la productividad que tuvo en la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX, según se desprende del entusiasmo con que la leyeron, entre muchos otros, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges (...) y Ezequiel Martínez Estrada” (Prieto, 2006, p.184)

produtividade que ele tenha na literatura nacional posterior. Não se trata do idioma usado pelo escritor, nem do lugar de nascimento para incluir uma obra dentro do cânone da literatura nacional e sim do efeito que ela produz na série.

Esta desnaturalização da idéia de identidade se opera pelas deslocções de fronteiras e línguas (a diáspora) e também pelo espelho côncavo com que refletem a cultura nacional e estrangeira como alheia. Comportamento de estrangeiro que faz imiscuir-se no próprio como se fosse alheio e no alheio como se fosse próprio. Até aqui nada novo em relação a outras literaturas de exilados. Mas há neles um paradoxo que vai ser a chave que permite distingui-los: a língua estrangeira como o espaço privilegiado para ultrapassar as fronteiras da origem, da identidade, do nacional e, ao mesmo tempo, para fazer com essa estrangeiridade extrema, que supõe a adoção duma outra língua, uma literatura completamente nacional, não pela temática de suas representações e sim **pela força de negar a naturalidade do laço entre origem biográfico – língua materna – e literatura e, assim, mexer no eixo mesmo da definição de literatura nacional.**

A literatura de Copi e de Perlongher é literatura nacional não somente por várias de suas temáticas mas, fundamentalmente, porque apontam como grande problema o da definição mesma do que é pertencer a uma identidade cultural; direciona sua potência questionadora a um dos problemas fundamentais da modernidade tardia: a definição da nação num mundo cada vez mais **transnacional**, a definição do próprio e do alheio, das fronteiras e os espaços **entre** as nações, do **local** e do **global**.

Duplo exotismo: não somente em relação à língua adotada mas, e fundamentalmente, à língua materna. A história da literatura argentina se forja nas múltiplas tentativas de naturalizar este vínculo problemático, conflituoso e nada natural; daí que os problemas da origem biográfica, da língua em que se escreve, da residência dentro do território – aspectos todos que formam parte das conflitivas características da obra tanto de Copi quanto de Perlongher- sejam, tal vez, o grande problema que enfrenta, desde seu começo, a definição de literatura nacional, num país (e num continente) que se caracteriza pela mistura de culturas, línguas, implantação de literaturas, etc. A literatura de Copi e de Perlongher é por assumir - cada um a sua maneira- este problema como eixo de suas poéticas, completamente nacional, mas da perspectiva de uma realidade trans-nacional. Suas poéticas atualizam aquilo que se encontra na base da construção do que entendemos por literatura nacional e o atualizam sob a forma dos paradoxos, das perguntas, de uma espécie de genealogia que questiona e desnaturaliza as fronteiras do conceito, seus alcances, seu território. Como já foi assinalado por Echevarrem para falar da poética de Perlongher, *desterritorializa*.

Mas a solução que cada um deles vai tomar para fazer própria esta problemática é diferente. Pelo *enchastre* do portunhol em Perlongher, pela quase completa, e desde o começo, adoção do francês (e de um francês não acadêmico, que inclui também o *argot*) em Copi. O que sublinham ambas as opções é a recusa a qualquer purismo, a negativa a manter intacta a suposta naturalidade que liga língua e literatura, território e nacionalidade. Se a questão de escrever em “argentino” era para Sarmiento – e para a geração romântica do 37’ em geral – uma reivindicação da própria identidade e uma maneira de distinguir a literatura nacional da literatura espanhola num gesto parricida com a metrópole, em Copi e Perlongher a língua estrangeira opera como ⁵⁷Ícone do nacional, o aponta como problema, o instiga a falar desde sua ausência, frisa de maneira oblíqua o grande problema da literatura argentina (o grande problema da definição das culturas nacionais modernas): o da necessidade de uma relação “natural” entre língua, literatura, território, povo, isto é, a sua unificação.

Desnaturalizando este vínculo – que era já desde o começo o grande dilema da literatura argentina - declaram, em última instância, a absoluta artificiosidade da língua literária e escrevem, com o mesmo grau de consciência, sobre o caráter de código artificial na língua estrangeira ou na *gauchesca* e o *lunfardo tanguero* do *grotesco criollo*. De tão artificiais – princípio por excelência do neobarroco – a obra de Copi e Perlongher prescinde da língua materna, acolhe a invenção extrema, a menos “natural”: escrever numa outra língua e continuar sendo literatura nacional (*nomadismo de la fijeza*, diria Perlongher) e escrever em argentino e distanciá-lo até o exotismo, apontá-lo como código do clichê (tanto como língua literária já estereotipada quanto como língua esvaziada de sentido do lugar comum); ambos estabelecendo-se longe tanto da língua materna quanto da alheia, procedimento de distanciamento e estranhamento que cria a verdadeira literatura, a que cria sua própria língua.

Neste sentido, há algumas leituras da crítica que achamos fundamentais para pensar esta particular relação de Copi e de Perlongher com a identidade cultural nacional, com a língua materna e adotada e com este novo tipo de exílio anti-romântico. Em primeiro lugar queremos fazer referência à leitura de Pablo Gasparini que relaciona a Copi e Perlongher com Gombrowitz e cria a categoria de *filiátridas* para falar deles, enfatizando a condição diferente destes exílios cuja marca seria:

¿Por qué uno a Copi y Perlongher con Gombrowicz? Primero, por enunciarse impertinentemente desde otro lugar. Si el exilio es siempre un lugar de enunciación, la transgresión se da al producir una enunciación impertinente (sin exagerar el juego de palabras, podríamos afirmar que la falta de pertenencia es lo que habilita

⁵⁷ Ícone no sentido em que o define Pierce.

la impertinencia). Segundo, porque, si como afirma Michel Maffesoli en *O instante eterno*. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, *lo trágico está relacionado con la aceptación, entrega o sacrificio a un destino supra-individual, la impertinencia de estos autores, al menos en algunos de sus textos, yace en resistirse a entregar su literatura a la patria, a la tragedia, y en forjar un espacio de representaciones que puede ser calificado de “transnacional”*. (Gasparini, 2006, p.7).

É claro que nossa leitura retoma as idéias apresentadas pelo crítico em relação a pensar numa espécie de anti-exílio que recusa a idéia de pátria pela sua associação com a morte e o sacrifício tanto como a questão de que ambos os autores possuem representações dum espaço que podemos chamar de transnacional. Nossa leitura agrega a isto a abordagem de Hall que enfatiza o caráter pós-moderno deste novo espaço transnacional e a aposta à *tradução* e à *hibridação* como procedimentos chave para pensar as novas formas de identidades culturais no mundo contemporâneo.

Daí que, na nossa leitura, distinguimos a figura do exilado (que vai do romantismo aos anos 70 e seu exílio político) do que chamamos de **ex-patriado**, como um tipo particular de diáspora que dá conta das condições do mundo pós-moderno e que, por isso mesmo, propõe novas formas de negociação entre o próprio e o alheio. Dentre essas negociações encontra-se, a nosso ver, uma valorização do espaço do interstício, da fronteira, do “entre”, da *tradução* no sentido em que Hall retoma este conceito de origem derridiana. Também seguindo a Hall, consideramos que há uma aposta pela impureza como valor que se opõe resistencialmente às configurações modernas da identidade cultural. Neste sentido, o portunhol de Perlongher e o francês pouco acadêmico e cruzado de *argot* de Copi podem constatar-se como uma poética conscientemente escolhida por ambos os autores como tentativa de valorizar a mistura e rever criticamente concepções unificantes, puras e essencialistas da identidade.

Em Copi, é preciso lembrar algumas coisas: que seu primeiro romance *El uruguayo* foi escrito em francês, que seu teatro também começou em francês, com peças dentre as quais se destaca *Eva Perón* de 1969 e que, no final de sua carreira, há uma volta ao espanhol com dois textos que retomam tão significativamente a “língua” e a tradição literária e cultural argentina como o são *Cachafaz* e *La sombra de Wenceslao*. Mas isto não deve ser lido como uma espécie de volta para as origens; pelo contrário, como aparece na dedicatória falsamente autobiográfica de *El uruguayo*, Copi parece escrever em francês desde o começo, mas “pensando” em uruguaio⁵⁸. E nos textos dos finais, como *La Sombra de Wenceslao*, *Cachafaz*

⁵⁸ A dedicatória do livro é: “Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito em francés, pero pensado em Uruguayo”. A dedicatória que brinca com o biográfico do autor, contrasta com a personagem que é um francês perdido em Montevideo, país ao que olha com um total desconhecimento como espaço do exótico por exelência, parodiando os livros de viagens europeus da época da

ou *La vida es un tango*, escreve em espanhol, partindo mais do estereótipo da artificialidade da convenção cultural e literária mais forte, como se tratara à cultura argentina como o lugar do **exotismo** por excelência.

Estes últimos textos parecem operar uma inversão em relação ao primeiro romance *El uruguayo*; neles, o exagero do clichê da língua da tradição cultural e literária argentina inverte a distinção pensamento – escrita: escrita em espanhol, mas dum ponto de vista tão exageradamente estereotipado que bem poderia ser a representação exótica de alguém que “pensa” em francês. O procedimento acaba distanciando tanto quanto escrever em outra língua. Trata-se, então, de uma aposta pela estrangeirização da experiência literária, o que a nosso ver é uma das características da literatura pós-moderna e de uma de suas problemáticas mais específicas: a de dar conta da representação dum espaço transnacional.

Em relação com esta atitude de estrangeirização extrema, queremos citar a leitura de Damián Tabarovsky sobre Copi, de quem também temos partido nas nossas reflexões:

*Es bastante sencillo encontrar toda clase de anécdotas en la biografía de Copi para entender su pasaje al francés (...). Pero poco importan las razones. Importan los efectos de esa decisión, los alcances de ese pasaje. En realidad la clave reside en la ausencia de eso mismo que acabo de decir: en la ausencia de un pasaje. El uruguayo está escrito en esa lengua; no hay ningún pasaje de idioma, lo que hay es simplemente un arranque en otra lengua, la marca de una lejanía sin retorno (...) Deleuze da una definición de literatura que no dejo nunca de citar: el escritor inventa en la lengua una nueva lengua, una lengua extranjera (...) Luego Deleuze avanza con la idea de que la literatura hace delirar al idioma, lo hace tartamudear, lo saca de cauce. Pero lo que hace Copi va todavía mucho más allá: no inventa una lengua **dentro** de la lengua, inventa una lengua **desde** otra lengua. Inventa una lengua - el idioma argentino de Copi - desde la distancia, desde afuera, desde su francés. Para Copi, perforar la lengua implica encontrar ese pasaje hacia la exterioridad, hacia la exterioridad como experiencia literaria (Tabarovsky, 2004, p. 38-39)*

colonização e que resulta no absurdo: “Sin dudas le sorprenderá recibir noticias mías desde Montevideo. La razón por la que me encuentro aquí, confesémoslo de entrada, se me escapa” e mais para frente faz alusão a certa “contaminação” lingüística que a personagem está sofrendo: “Escribiendo me doy cuenta de que ciertas frases me quedan extrañas, como esta última (dejo esta decisión, etc.) sin duda porque, em los últimos tiempos, he practicado mucho más la lengua que se habla em este lugar que el francés y probablemente volver a um lenguaje normal me es más difícil de lo que creía. Le ruego pues, que excuse algunos de mis giros. El país se llama República Oriental del Uruguay. Y el Uruguay, siendo naturalmente um rio que está AL occidente de la República, es un nombre que, en indio, podría traducirse por la República (URU) está en Oriente (GUAY). Aquí tienen la primera cosa rara. La segunda es ésta: la ciudad se llama Montevideo y ellos te explican tranquilamente que esto en portugués quiere decir: he visto el monte” (Copi, 1989, p.90). A intenção irônica é clara tanto quanto a parodização do olhar eurocêntrico. É interessante perceber a inversão de papeis entre o ficcional autor da dedicatória (um uruguayo que escreve em francês) e a personagem (um francês que se encontra na exótica Montevideo e que escreve num francês “uruguayizado” e que, portanto, tem dificuldade de voltar à “normalidade” do francês).

Outro crítico que nos interessa resgatar e que retoma – tanto quanto os anteriormente referidos – uma leitura deleuziana para pensar esta literatura transnacional é o já clássico prólogo de Echevarren à poesia de Perlongher, cuja categoria-eixo será a “desterritorialización” e no qual encontramos uma referência à também transnacional obra de Copi. Neste sentido, o crítico aponta o seguinte:

Num país estranho ecoa um secreto nome próprio: El uruguayo, título de um romance do argentino Copi, ou Austria-Hungría, o primeiro livro de Néstor Perlongher. Não há identidade, mas uma precária cerca de arames que são países que são campos cercados: um farrapo desgarrado, o que foge. Transplatino: não no sentido de que fica do lado de lá, mas transiberiano, transatlântico, que atravessa: o primeiro título de Perlongher, Austria-Hungría, atesta um percurso transnacional, não-identificatório. (Echavarren, 1994, p.7)

Quanto à percepção do **trans**, isto é, à valorização desse “entre” (entre o espanhol e o português, entre o Brasil e a Argentina) não identificatório da poesia de Perlongher (e do romance de Copi), o crítico aponta para outra questão chave da obra de Perlongher e que nós temos abordado a partir da idéia da valorização da hibridez e da impureza, e que ele chama de “poética do **enchastre** (que embarra, que mancha)”(Echavarren, 1994, p.6). Além disso, o crítico retoma a teoria deleuziana não somente para falar da desterritorialização que opera tanto o portunhol quanto a poética do enchastre - que junta e mistura a literatura de vanguarda e o *kitsch*, o humor e o trágico, o sagrado e o profano –, mas também para se referir ao procedimento de desidentificação no nível sexual, o que dá conta de uma poética (e uma política), em Perlongher, que se encaixa dentro das teorias que combatem a idéia de identidade enquanto conceito oposto à proposta do sujeito nômade e de devir que começa com Deleuze e que nós temos trabalhado no capítulo anterior a partir da teoria *queer* enquanto abordagem não identitária da definição de gênero, isto é, da identidade sexual.

5. NOVA ESCRITA EM LATINO-AMÉRICA. POR UMA LITERATURA MENOR: A REIVINDICAÇÃO DE UMA ARTE MÁ

5.1 Poesia e política em Néstor Perlongher: como pensar a resistência na literatura da pós-ditadura argentina

A intenção deste capítulo é aproximar-nos de alguns dos aspectos da poesia de Perlongher pensando certas questões que nos permitem colocar sua obra dentro das tendências de uma literatura marcada pelo “desencanto com o moderno”⁵⁹. Levando em conta a diversidade de questões pelas quais sua obra de desliza – mas, fundamentalmente, sua vinculação com a estética neobarroca –, tentaremos abordar, mais especificamente, a tensão entre **literatura** e **política**. De todas as misturas, deslocamentos, *enchastres* da sua poética, é esta intersecção que merece ser salientada: a encruzilhada literatura – política, não só como especificidade de sua poética, mas também como ponto de partida para repensar o que se entende como poesia social e arte de resistência no contexto das pós-ditaduras na América Latina ou, dito de outra forma, como pensar a relação literatura-política no período que Garramuño chama de o fim da “*hegemonia cultural de izquierda*”.

A década de 80 significou, na história argentina, o fim da sinistra e violenta última ditadura militar, a abertura para uma democracia aplaudida e esperada, mas também a comprovação, por parte dos setores que esperavam por justiça, da continuação de políticas que não faziam mais do que tentar apagar as marcas traumáticas da década anterior, prolongando, assim, um modelo de impunidade diante do terror. Por outro lado, e como aconteceu em vários países latino-americanos após o fim da ditadura, o clima de abertura sugere a possibilidade do reengajamento, a volta da necessidade da denúncia, o entusiasmo da participação política, o ativismo explícito renovado, agora, pela ilusão do sonho democrático.

Nesse clima que vai das manifestações mais radicais que enfrentam as supostas “soluções” que a democracia brinda (como o movimento das *Madres de Plaza de Mayo* e, posteriormente, a formação da agrupação *Hijos*), até os discursos que surgem de diferentes setores em reivindicação dos direitos humanos e dos valores democráticos, surge a poesia neobarroca, *neobarrosa* para Néstor Perlongher.

⁵⁹ Tomamos isto de Florencia Garramuño para quem, baseada no pensamento de Andreass Huyssen, esta desilusão com o moderno deve entenderse como: “Desencanto sugiere no necesariamente muerte o inacción, sino desconfianza, desilusión, desengaño y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefenable, la cultura parece encontrar en aquella ya no un motivo de celebración sino una profunda desilusión y desengaño” (Garramuño, 2009, p.56)

Seus maiores representantes, pelo menos nesse primeiro momento, são: o próprio Perlongher, Héctor Picolli, Arturo Carrera, aos que, posteriormente, vão se somar outros. A contradição e a surpresa diante desta nova poesia – que provocou leituras completamente opostas – se encaixa dentro de um contexto no qual as expectativas que se tinham sobre o que deveria ser a poesia, e a arte em geral, na conjuntura político-histórica que o país estava vivendo, são determinantes para compreender como a estética neobarroca foi lida e os seus efeitos entanto estética “nova” nas letras argentinas. Nesse clima de suposta efervescência política, o papel da arte deveria ser, para muitos, o de engajamento e compromisso com a denúncia, com o qual os virtuosismos cultistas e anti-referenciais do neobarroco pareciam não se encaixar.

Esperava-se, pelo contrário, uma poesia de tipo “social” que, à maneira da poesia engajada, testemunhasse o horror pelo que se tinha passado e retomasse, assim, as linhas fundamentais da poesia social da tradição argentina representada, primeiramente, por Raúl Gonzáles Tuñón, continuando com o realismo coloquial e militante de Juan Gelman e a literatura de denúncia própria dos 70, com nomes como Paco Urondo e Rodolfo Wlash. É claro que, no quadro destas expectativas, o neobarroco se apresentava para muitos como uma monstruosidade⁶⁰ – elitista e artificial – desvinculada da realidade, extremadamente chave que o país estava atravessando.

Nesse contexto deve ser lido um dos primeiros textos críticos sobre a poesia neobarroca em Argentina, escrito por García Helder em 1987 e que se apresenta como um verdadeiro manifesto contra o neobarroco, instaurando abertamente a polêmica e dividindo águas entre poéticas e políticas. O crítico ataca o neobarroco nesse ponto que lhe é tão próprio: sua artificiosidade abertamente escolhida que retoma, além da tradição barroca espanhola e americana – Góngora, Lezama Lima e Severo Sarduy -, a tradição modernista, a “torre de marfim” de Rubén Darío.

Na crítica do autor, à importância do sonoro e do visual, do significante, da superfície em detrimento do significado e do referencial, somam-se, como aspecto negativo nesta leitura, os outros traços característicos do neobarroco. Diz García Helder:

El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exhuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las

⁶⁰ Em leituras posteriores é esse caráter monstruoso da poesia de Perlongher que será valorizado. Roberto Echevarren alude a esta recepção conflituosa da poesia do autor: “*En la poesía de Perlongher, y hemos de vivir un tiempo hasta digerirla, la seducción de lo monstruoso (crossdressing, mezcla de modas, motivo vergonzante o fuera de la ley) despliega un fondo pretendidamente inconfesable que no es sino la excusa para una investigación desenfrenada de las posibilidades de gozar con las palabras*”(ECHEVARREN, 2003, p.5)

citas y alusiones culteranas, etc., son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de Azul y Prosas Profanas, no la que se inicia con Cantos de Vida y Esperanza (GARCÍA HELDER, 1987, p.24)

E para encerrar e estabelecer o juízo definitivo, o crítico agrega a sentença condenatória: “*Por qué tal cosmética, fastidiosa en el modernismo, no nos molestará en el neobarroco*” (GARCÍA HELDER, 1987, p. 24). Mas, se esta é uma das primeiras leituras críticas do neobarroco como estética da superfície, frívola e desvinculada da realidade, com o tempo veremos surgir outras posturas que, pelo contrário, enfatizarão a força de “resistência” se não for do neobarroco em geral, sim da poesia de Néstor Perlongher. É o caso de livro de Christian Gundermann, intitulado *Actos Melancólicos. Formas de resistencia en la Posdictadura argentina*⁶¹, publicado 20 anos depois da leitura de García Helder em 2007.

Ler a obra de Perlongher vinculada ao sócio-político, e como uma forma de resistência, é uma possibilidade que, acreditamos, se encontra de fato nos seus textos – tanto poéticos como ensaísticos – e que foi não completamente percebida pela crítica num primeiro momento, devido à complexidade com que neles é travada a relação entre política e poesia, sociedade e poesia, história e poesia. A não transparente relação entre estes termos, a introdução da teoria deleuzeana e das políticas do desejo na concepção política da práxis poética obstaculizaram, por se tratar de uma abordagem completamente nova, algumas das leituras neste sentido da obra do escritor argentino.

Atualmente, não cabem dúvidas em relação ao caráter político dos textos literários de Perlongher, o que nos permite pensar sua estética como ele mesmo a chamou de “*barroco de trinchera*”, aludindo ao seu caráter de resistência e contracorrente. Desta maneira, a diferença de Perlongher com seus outros “cultores do artifício” fica estabelecida pela crítica, como consta no recente livro de Martín Prieto, *Breve Historia de la Literatura argentina*, quem traça uma divisória entre Perlongher e os demais poetas neobarrocos: “La obra de Néstor Perlongher, en apariencia más despreocupada de sus aspectos formales y visuales y atravesada por los discursos de la historia y de la política argentinas, asuntos más bien ausentes en sus compañeros de generación” (PRIETO, 2006, p.448).

⁶¹ Gundermann inclui no seu livro um estudo sobre Perlongher junto à análise de filmes e textos que ele tenta ler como manifestações de resistência na pós-ditadura argentina. Com respeito a Perlongher, a intenção do crítico é resgatar sua obra pela sua insurgência contra os modelos e políticas sexuais impostas pelo sistema capitalista tardio, fundamentalmente, em relação aos estudos *queer* próprios da academia estadunidense. Segundo o crítico, a obra de Perlongher resiste ao modelo norte-americano e se apresenta como uma “*teoría homosexual de izquierda*” (GUNDERMANN, 2007, p.173)

5.1.1 Épica irrisória: outra poesia social

Partindo destas considerações introdutórias que nos permitiram contextualizar a recepção crítica da poesia de Perlongher, pretendemos abordar alguns aspectos da sua obra, fundamentalmente o que diz respeito ao caráter político da sua poesia tendo como horizonte a necessidade de problematizar o caráter de denúncia e resistência dos seus textos. Aachamos pertinente para isso vincular a poesia de Perlongher à tradição argentina da “poesia social”, enquanto gênero estritamente relacionado à resistência política e à literatura de denúncia e compromisso social. Na verdade, o próprio Perlongher pensa esta mesma intervenção:

...había que combatir a Juan Gelman em su próprio terreno (...) había que mostrar que el barroco, el neobarroco, no era una mera eternidad que quedaba em um plano completamente separado de lo que pasaba, sino que tenía la fuerza suficiente como para meterse em otras zonas, como para invadir otros territorios también (Perlongher, 2004, p.293)

Voltar à tradição para ler os deslizos e as mudanças que a poesia de Perlongher vai trazer em relação a um paradigma que contava já com grandes nomes e uma série de pressupostos que prefiguravam ou conformavam o que se entendia por uma poesia cuja preocupação última é de índole social e engajada. Aachamos que do que se trata é de uma **intervenção** da poesia social que redefine os campos semânticos do político e do poético (e das possibilidades de esta relação) produzindo o que o crítico brasileiro José G. Merquior chamou uma “**nova retórica da denúncia**”⁶². A marca distintiva desta nova retórica encontra-se, a nosso ver, na sua tendência dessacralizante e profanatória que embeste a seriedade do político, não somente quando se trata do discurso oficial – alvo já atingido pela poesia – mas também sobre a recente poesia engajada dos 60 e 70, a poesia “revolucionária”. Resistir e denunciar entre os cadáveres da ditadura e da guerra de Malvinas: é aí que Perlongher precisa repensar o gênero, interdita-lo, sujá-lo para voltar a dizer o que não foi dito, expondo os restos de aquilo que não encontrou sua totalidade, desperdícios de uma realidade que suspeita das grandes causas, mas aposta a reviravolta.

Privilegiaremos para nossa análise os livros de poesia: *Áustria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Hule*, (1989), *Parque Lezama* (1990). Como fica referido, estes livros

⁶² Merquior estabelece uma distinção em relação a um tipo de poesia surgida no Brasil a partir dos anos 70 que, segundo ele, reelabora o poema longo produzindo uma poesia que embora possa ser classificada como literatura engajada se afasta, efetivamente, por sua poética “suja”, da literatura de índole política anterior. Aachamos pertinente pensar o que o crítico assinala para esta poesia pós-modernista em relação à poética de Perlongher: “capacidade de lyricizar sem nunca “estetizar”, o chulo e o banal, que lhe permite evitar a erva daninha da literatura engajada – o clichê ideológico” (MERQUIOR, 1983, p.229)

abarcam o contexto histórico que vai dos finais da ditadura, o começo da democracia com o governo de Raúl Alfonsín, até o governo de Saúl Menem, isto é, abarcam o que podemos chamar de pós-ditadura. Tomamos esta denominação e periodização do já citado texto de C. Gundermann. É interessante que a periodização marcada pelo autor, e que fazemos nossa também, não coloca como ponto de transformação o fim da ditadura, mas a inserção durante a ditadura de um modelo econômico que será aprofundado durante a democracia:

La dictadura, en otras palabras, se entiende aquí como transición de un modelo de economía y cultura nacional con énfasis en el bienestar social (...) a la hegemonía de un mercado dominado por los intereses multinacionales y una economía basada en la especulación bursátil y la deuda externa que conllevan la desaparición sistemática tanto de la cultura crítica como del trabajo en cuanto base de una existencia digna (GUNDERMANN, 2007, p.9).

Pensando o contexto de produção destes livros sob este ponto de vista, tentaremos abordar quais as diferenças que eles contêm em relação com a poesia social ou engajada anterior na tradição argentina e como essas diferenças estariam dando conta de novas maneiras de resistência ou denúncia no contexto de afirmação das políticas neoliberais não só em Argentina, mas na América Latina toda, havendo elas sido introduzidas pelas ditaduras. Dentro deste novo contexto pós-ditatorial, a capacidade da poesia de resistir, denunciar e dar conta do político assume por um lado, o desgaste das já “fórmulas” da poesia social que recai no clichê ideológico, e por outro, o papel de continuar produzindo pensamento crítico que restabeleça a força política do campo poético.

Se a poesia de Perlongher é política e social, ela o é de uma maneira particular que, a nosso ver, estabelece não precisamente “rupturas”⁶³ com a tradição anterior, mas sim “enchastres”⁶⁴ próprios de uma poética suja, impura, que representa novas formas de pensar o político e o social nos finais de um século marcado pela derrota das propostas revolucionárias, o advento de uma “pós-modernidade” confusa e contraditória, o esgotamento de várias das propostas fundamentais das vanguardas históricas, mas também com o questionamento do clichê ideológico no qual cai grande parte da arte chamada engajada.

⁶³ Resulta difícil falar de “ruptura” no sentido em que este termo foi usado para se referir às vanguardas históricas, à maneira de como o estabeleceu Octavio Paz. A literatura contemporânea, pós-moderna, estabelece mudanças (reciclagens e re-emergências), mas não estritamente rupturas. Este é um ponto polêmico em relação à literatura chamada pós-moderna e que supõe problematizar o que se entende por “novo”. Achamos que a poesia de Perlongher significa uma mudança em relação aos modelos anteriores, mas isso não supõe se servir da categoria de ruptura no seu sentido clássico.

⁶⁴ Tomamos esta categoria da leitura que faz Roberto Echevarren no *Prólogo à Poesia Completa* de Perlongher, *Un fervor neobarroco*.

O problema parece residir, no caso de Perlongher, em como escrever poesia pensando a história e a política argentinas sem cair no slogan no qual cai grande parte da poesia engajada nem numa poesia “digestiva”, que faz da volta para a história um pastiche de revisitações esvaziado de sentido crítico, à maneira como o crítico estadunidense Fredric Jamenson define a literatura pós-moderna⁶⁵. Moderno e pós-moderno⁶⁶, neobarroco, neobarroso, Perlongher levanta a pergunta sustentando, simultânea e paradoxalmente, a indeterminação e a dúvida diante um cenário cujas expectativas proclamavam, pelo contrário, a precisão de uma estética da clareza, das respostas, dos posicionamentos e da representação. Após quase trinta anos de seu primeiro livro, achamos importante o que essa pergunta significou tanto para a formação de sua poética como para re-avaliar as possibilidades de resistência da arte nesses últimos anos do século XX, marcados pelo ceticismo, o “fim das utopias”, e a melancólica idéia de que um passado heróico e sublime tinha acabado e dado lugar a um tempo vazio e frívolo, no qual a arte perdia sua capacidade de resposta e de intervenção do social.

5.1.2 Barroco de trincheira: tradição da resistência e resistência à tradição

Já tem se chamado a atenção sobre como a poesia de Perlongher retoma, re-lê a tradição histórica, política e literária argentina em vários dos seus poemas. Por outro lado, também tem se sublinhado o caráter político dos poemas de índole mais social que retomam questões recentes da história argentina, como a ditadura militar e a guerra de Malvinas, e cujo poema mais famoso é *Cadáveres*. Mas, a tradição, a história, o social e o político aparecem na obra de Perlongher sob o signo da morte, na forma de “restos”, convocando os dois sentidos da palavra: o que sobra e o desperdício escatológico.

É nesse sentido que J. Panesi fala do papel da tradição como da ordem do “*detritus*” (PANESI, 1996, p.45). Para o crítico, ao trabalhar com a tradição enquanto “resto”, a poesia

⁶⁵ Para Jamenson o pastiche é uma característica da arte pós-moderna própria do capitalismo tardio, caracterizada pela sua falta de capacidade crítica. Interessa-nos resgatar da teoria do crítico a periodização que propõe: a pós-modernidade como a emergência de uma nova ordem econômica que ele chamará de capitalismo tardio. Contudo, não concordamos com a idéia de que o pastiche seja sempre uma forma a - crítica nem de que a literatura produzida na pós-modernidade não possua capacidade de resistir. Achamos importante pensar que correntes vão se integrar ao novo período e que outras produzem um questionamento que, logicamente, apresentará novas problemáticas.

⁶⁶ Condição dupla e contraditória entre modernidade e pós-modernidade é um traço do neobarroco que já Irlemar Chiampi assinalou: “A diferença entre as reapropiações anteriores do barroco com as que caracterizam o neobarroco nos anos 70 e 90 é que nestas é reconhecível uma inflexão fortemente revisionista dos valores ideológicos da modernidade. Moderno e contramoderno ao mesmo tempo, o neobarroco informa sua condição pós-moderna (...) como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia de Ocidente” (CHIAMPÍ, 1998, p.13)

de Perlongher enfrenta os discursos – também ficcionais – da política e da história de uma maneira particular: “*la poesía barroca ni sublima ni ataca, lo marca y lo destaca de entre el légame con una carcajada*” (PANESI, 1996, p.45). Mas, se não sublima nem ataca, como pensar a resistência desta poesia? O poder de resistência da poesia, que na versão clássica de Adorno supõe o conceito de negatividade, se conforma em Perlongher de uma maneira bem diferente: responde à seriedade do político, com o que corroído pelo riso, coloca a insuficiência do sem sentido. Isto é, a resistência que opera a poesia de Perlongher não é identificável com o conceito de negatividade pura, de crítica estética que se torna crítica ideológica. Mais perto do que G. Vátimo chama de “pensamento fraco”, a resistência em Perlongher evapora a solidez do político com seu viés humorístico e banal. Panesi agrega:

Pero nada de semejante silencio debilitado, nada de aquella negatividad “resistente” se encontrará en el texto de Perlongher (...) el verso de Perlongher lanza, sólo puede lanzar, un reto irrisorio, para disolverse nada más que en el sinsentido del chiste. El único sentido de la lengua política está en el chiste, al revelarnos como todo chiste, que no tenía ninguno. (PANESI, 1996, p.45)

De alguma maneira, Perlongher opõe, ao *ethos* militante da poesia social, a seu “pensamento forte”, uma eticidade outra, cuja marca é uma insurreição que exerce a resistência de um lugar diferente do que o revolucionário, ou como já dissemos em outros momentos, trata-se de uma resistência afirmativa. É neste sentido que Adrián Cangi chama de “insumiso” a Perlongher, e o opõe ao “revolucionário”, como formas de intervenção do social cujas lógicas e práxis são diferentes: “*Allí donde la figura del revolucionario, proclama la totalidad integrando la muerte a su proyecto, el insumiso reclama como posibilidad la unidad ética de sus actos, respondiendo con estrategias locales a cada situación*” (CANGI, 2004, p.8).

A marca de Perlongher em relação à poesia social, sua diferença, salta na primeira leitura. Uma suspeita ignominiosa percorre seus textos: já não é possível falar do político confiante do transparente poder da linguagem (também da história?) ao dizer Revolução. Diferentemente da linguagem direta, coloquial, referencial da poesia social, a palavra poética de Perlongher é “suja” de superficialidades barrocas que interferem a intencionalidade comunicativa, a referencialidade da mensagem, a transparência do significado, nas que a literatura engajada baseia seu programa estético. Mas também, do ponto de vista da estética neobarroca, contrária e paradoxalmente ao que acabamos de dizer, o sentido político dos poemas de explícita referência a um conteúdo social, interdita, cortam, o fluxo, o devir da língua exultante do neobarroco. A intervenção neobarroca de Perlongher com respeito à

poesia social não só coloca em questão o estilo do discurso político e as convenções do gênero, mas alcança também a axiologia pressuposta neste: a idéia de fundir o destino individual no Todo do projeto revolucionário no qual a morte adquire sentido em função do sacrificio pela causa, pela utopia. Permitimo-no então apresentar o poema *Cadáveres* para poder refletir sobre ele:

CADÁVERES

a Flores

*Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres*

*En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles que los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres*

*En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres*

*En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres*

*En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestras
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí
Hay Cadáveres*

*Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres*

*Empero, en la lingüita de ese zapato que se lía, disimuladamente, al
espejuelo, en la
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas
arriba de ese monedero que se deshincha, como un buhón, y, sin
embargo, en esa c... que, cómo se escribía? c... de qué?, mas, Con
Todo
Sobretudo
Hay Cadáveres*

*En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
despanzurrar de la que no se abriga, apenas, sino con un
saquito, y en potiche de saquitos, y figurines anteriores, modas
pasadas como mejas muertas de las que
Hay Cadáveres*

*Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se encastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se casa
porque su novio ha
.....!
Hay Cadáveres*

*En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitres, la zeta de
esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad
Hay Cadáveres*

*Está lleno: en los frasquitos de leche de chancho con que las
campesinas
agasajan sus fiolos, en los
fiordos de las portuarias y marítimas que se dejan amanecer, como a
escondidas, con la bombacha llena; en la
humedad de esas bolsitas, bolas, que se apasionan al movimiento de
los de
Hay Cadáveres*

*Parece remanido: en la manea
de esos gauchos, en el pelaje de
esa tropa alzada, en los cañaverales (paja brava), en el botijo
de ese guacho, el olor a la matorral de ese juiz
Hay Cadáveres*

*Ay, en el quejido de esa corsita que vendía “estrellas federales”
Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros invertidos,
Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbear la cascada, con
una botella de whisky “Russo” llena de vidrio en los breteles, en ésos,
tan delgados,
Hay cadáveres*

*En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco hubiere
En la delicadeza de las manos que la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas
cutículas que ella abre, como en una toilettes; en el tocador, tan
... indeciso..., que
clava preciosamente los alfiles, en las caderas de la reina y
en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una realeza
que se derrumba, oui
Hay Cadáveres*

*Yes, en el estuche de alcanfor del precho de esa
¡bonita profesora!
Ecco, en los tizones con que esa ¡bonita profesora! traza el rescoldo
de ese incienso;
Da, en la garganta de esa ajorca, o en lo mollejo de ese moretón
atravesado por un aro, enagua, en
Ya
Hay Cadáveres*

*En eso que empuja
lo que se atraganta,
En eso que se traga
lo que emputarra,
En eso que amputa
lo que se empala,
en eso que ¡puta!
Hay Cadáveres*

*Ya no se puede sostener: el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos el pichido – tin, tin... - del son-
ajero, en el gargajo que se esputa...
Hay Cadáveres*

*En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara; en la también
glacial amígdala; en el florete que no se succiona con fruición
porque se guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes de
la hormiga,
Hay Cadáveres*

*En la conchita de las pendejas
En el pitín de un gladiador sureño, sueño
En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas
brechas, en el sudario del cliente
que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
en el polvo
Hay Cadáveres*

*En el desierto de los consultorios
En la polvareda de los divanes “inconcientes”
En lo incesante de ese trámite, de ese “proceso” en los hospitales
donde el muerto circula, en los pasillos
donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los ovarios,
en los huecos
de los escaparates de cristal de orquesta donde los cirujanos
se travisten de “hombre drapeado”,
laz zarigüeyas de dezhechoz, donde tatúase, o tajéase (o paladea)
un paladar, en tornos
Hay Cadáveres*

*En las canastas de mamá que alternativamente se llenan o vacían de
esmeraldas, canutos, en las alforzas de ese
bies que ciñe – algo demás – esos corpiños, en el azul lunado del cabe-
llo, gloriamar, en el chupazo de esa teta que se exprime, en el
reclinatorio, contra una mandolina, salami, pleta de tersos caños...
Hay Cadáveres*

*En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los pies, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que, bajo el sobaco, que
va “creciente”, o
Hay Cadáveres*

Ya no se puede enumerar: en la pequeña “riela” de ceniza

que deja mi caballo al fumar por los campos (campos, hum...), o por los haras, eh, harás de cuenta de que no
Hay Cadáveres

Cuando el caballo pisa los embonachados pólderes, empenachado se hunde en los forrajes; cuando la golondrina, tera tera, vola en circuitos, como un gallo, o cuando la bondiola como una sierpe “leche de cobra” se disipa, los miradores llegan todos a la siguiente conclusión:
Hay Cadáveres

Cuando los extranjeros, como crápulas, (“se les ha volado la papisa, y la manotean a dos cuerpos”), cómplices, arrodillándose (de) bajo la estatua de una muerta y ella es devaluada!
Hay Cadáveres

Cuando el cansancio de una pistola, la flacidez de un ano, ya no pueden, el peso de un carajo, el pis de un “palo borracho”, la estirpe real de una azalea que ha florecido roja, como un seibo, o un servio, cuando un paje la troncha, calmamente, a dentelladas, cuando la va embutiendo contra una parecita, y a horcajadas, chorrea, y
Hay Cadáveres

Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el suceso de su pica, más atornilla esa clava, cuando “mecha” en el pistilo de esa carroña el peristilo de una carroza chueca, cuando la va dándola vuelta para que rase todos... los lunares, o Sitios,
Hay Cadáveres

Verrufas, alforranas (de teflón), macarios muermos: cuando sin... acribilla, acrisola, ángeles miriados de peces espadas, mirtas acneicas, o sólo adolescentes, doloridas del dedo de un puntapié en las várices, torreja de ubre, percal crispado, romo clít...
Hay Cadáveres

En el país donde se yuga al molinero
En el estado donde el carnicero vende sus lomos, al contado, y donde todas las Ocupaciones tienen nombre...
en las regiones donde una piruja voltea su zorrillo de banlon, la huelen desde lejos, desde antaño
Hay Cadáveres

En la provincia donde no se dice la verdad
En los locales donde se cuenta una mentira
- Esto no sale de acá -
En los meaderos de borrachos donde aparece una pústula roja en la bragueta del que orina - esto no va a parar aquí -, contra los azulejos, en el vano, de la 14 o de la 15, Corrientes y Esmeraldas,

Hay Cadáveres

*Y se convierte inmediatamente en La Cautiva,
los caciques le hacen un enema,
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada,
de un camarín donde...*

Hay Cadáveres

*Donde él lo traicionó, donde la quiso convencer que ella
era una oveja hecha rabona, donde la perra
lo cagó, donde la puerca
dejó caer por la puntilla de boquilla almibarada unos pelillos
almizclados, lo sedujo,*

Hay Cadáveres

*Donde ella eyaculó, la bombachita toda blanda, como sobre
un bombachón de muñequera, como en
un cáliz borboteante – los retazos
de argolla flotaban en la “Solución Humectante” (método agua por
agua),
ella se lo tenía que contar:*

Hay Cadáveres

*El feto, criándose en un arroyuelo ratonil,
La abuela, afeitándose en un bols de lavandina,
La suegra, jalándose unas pepitas de sarmiento,
La tía, volviéndose loca por unos peines encurvados:*

Hay Cadáveres

*La familia, hurgándolo en los repliegues de las sábanas
La amiga, cosiendo sin parar el desgarrón de una “calada”
El gil, chupándose una yuta por unos papelitos desleídos
Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de
una Kombi,*

Hay Cadáveres

*La despeinada, cuyo rodete se a raído
por la culpa de tanto “rayito de sol”, tanto “clarito”;
La martinera, cuyo corazón prefirió no saberlo;
La desposeída, que se enganchó los dientes al intentar huir de un taxi;
La que deseó, detrás de una mantilla untuosa, desdentarse
para no ver lo que veía:*

Hay Cadáveres

*La matrona casada, que lo hizo el favor a la muchacho pasándole un
buen punto;
la tejedora que no cánsase, que se cansó buscando el punto bien
discreto que no mostraba nada
- y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase -;
la dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse
táctilmente en los telares – y daba esa textura acompasada...
lila...*

*La lianera, que procuró enroscarse en los hilambres, las púas
Hay Cadáveres*

*La que hace años que no ve una pija
La que se imagina, como aterciopelada, en una cuna (o cuña)*

*beba, que se escapó con su marido, ya impotente, a una quinta
donde los
vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas, le
tomaron los pezones, con una tenacilla (Beba era tan bonita como una
profesora...)*
Hay Cadáveres

*Era ver contra toda evidencia
Era callar contra todo silencio
Era manifestarse contra todo acto
Contra toda lambida era chupar*
Hay Cadáveres

*Era: "No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan
cuenta"*
*O: "No le vayas a contar lo que vimos porque a ver si se lo toma a
pecho"*
Acaso: "No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta"
Aún: "Hoy asaltaron a una vaca"
*"Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
...y listo"*
Hay Cadáveres

*Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello
Como una frase hecha le atornillaba los corsets, las fajas
Como un titilar olvidadizo, eran como resplandores de mangrullo, como
una corbata se avizora, pinche de plata, así*
Hay Cadáveres

*En el campo
En el campo
En la casa
En la caza
Ahí*
Hay Cadáveres

*En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,
En ese puño elástico,*
Hay Cadáveres

*Decir "en" no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo foward
muere al amanecer, y descompuesto de*
El Túnel
Hay Cadáveres

*Un área donde principales fosas?
Un loro donde aristas enjauladas?
Un pabellón de lolas pajareras?
Una pepa, trincada, en el cubismo
de superficie frívola...?*

Hay Cadáveres

*Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste
a la oficina, a hacer los trámites, cuando yo*

*cruzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los
carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya preciso,
te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a
dedetener, Fernando? Imaginá...*

Hay Cadáveres

*Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
de esta reiteración estamos.*

Las damiselas italianas

pierden la tapita del Luis XV en La Boca!

Las “modelos” – del partido polaco –

no encuentran los botones (el escote cerraba por atrás) en La Matanza!

Cholas baratas y envidiosas – cuya catanga no compite – en Quilmes!

Monas muy guapas en los corsos de Avellaneda!

Barracas!

Hay Cadáveres

*Ay, no le digas nada a doña Marte, ella le cuenta al nieto que es
colimba!*

Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!

Y que la paya, si callase!

La que bordona, arpona!

Ni a la vitrolera, que es botona!

Ni al lustrabotas, cachafaz!

Ni a la que hace el género “volante”!

NI

Hay Cadáveres

Féretros alegóricos!

Sótanos metafóricos!

Pocillos metonímicos!

Ex - plicito!

Hay Cadáveres

Ejercicios

Campañas

Consortios

Condominios

Contractus

Hay Cadáveres

Yermos o Luengos

Pozzis o Westerleys

Rouges o Sombras

Tablas o Pliegues

Hay Cadáveres

- *Todo esto no viene así nomás*

- *Por qué no?*

- *No me digas que los vas a contar*

- *No te parece?*

- *Cuándo te recibiste?*

- *Militaba?*

- *Hay Cadáveres?*

Saliste Sola

Con el Fresquito de la Noche

Cuando te Sorprendieron los Relámpagos

No Llevaste un Saquito

Y

Hay Cadáveres

*Se entiende?
 Estaba claro?
 No era un poco demás para la época?
 Las uñas azuladas?
 Hay Cadáveres*

*Yo soy aquél que ayer nomás...
 Ella es la que...
 Véase el arpa...
 En alfombrada sala...
 Villegas o
 Hay Cadáveres*

.....

*No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
 Respuesta: No hay cadáveres*

O poema *Cadáveres* é considerado o mais claro expoente desta intenção explicitada por Perlongher de intervir a poesia social. Nele o poeta consegue, a partir de um trabalho com as convenções do gênero - mas também com a axiologia que ele representa - fazer emergir o político como “resto”, ruína de uma totalidade cujo sentido sublime resulta inadequado para uma realidade na que a putrefação dos corpos impedem os ritos e cerimônias solenes do discurso político. Trata-se de escrever poesia política e social sem cair na epicidade grandiloqüente da língua oficial, e de afastar-se, ao mesmo tempo, dos emblemas do discurso revolucionário dos 60 e 70, que compartilha com aquela o sonho eufórico do sacrifício pela causa, pela Nação, pela Pátria.

Diante das linhas diretrizes da tradição argentina da poesia social – que podem se resumir na opção de uma poesia que, comprometida com a realidade, opta pelo realismo referencial e o tom coloquial, como forma da militância e da intencionalidade testemunhal e de denúncia -, a poesia social e política de Perlongher se apresenta como uma contra-corrente que opta pelo anti-realismo, a anti-referencialidade, a exuberância da língua neobarroca que opaca o significado e distancia o leitor. Se o conteúdo geral do poema *Cadáveres* são os cadáveres da ditadura militar, o que se diz deles é, no mínimo, confuso e problemático. A intromissão do sexual, do banal, do kitsch - entre outros procedimentos utilizados no poema – estilhaça as convenções do gênero não só no nível estilístico, mas também no ideológico, recusando uma série de valores que se associam com a idéia de Revolução, como: a heroicidade, a figura do mártir, o sentimento nacionalista e patriótico, o sentido da morte no contexto da luta política. Estes semas, próprios da literatura engajada e da “*hegemonia*

cultural de izquierda”, podem se resumir na concepção de “monumentalização”⁶⁷ do campo semântico do político, contra os quais se levanta a língua blasfema de Perlongher.

A axiologia heróica do discurso político e da poesia social é um dos alvos desta poesia que renunciando ao tom afirmativo – ao mundo das certezas da poesia social “revolucionária” dos anos 60 e 70 – expõe como estratégia de resistência a dúvida, a incerteza, a incredulidade e a indeterminação do sentido. Mas, esta postura, longe de se embandeirar no fracasso ou na melancolia de um passado derrotado, não renuncia ao poder da palavra: abre o espaço da denúncia, agora no contexto da democracia, desmontando o caráter oficial do político, sua estatuária, permitindo assim uma outra leitura do real, alucinado pelo poético.

O absurdo do sentido da experiência histórica torna-se, neste poema, indeterminação do sentido, escamoteamento do significado, fuga neobarroca que enfatiza, metaforicamente, a falta de sentido, de explicação racional dos horrores cometidos pela repressão militar. O barroco se “*atrinchera*”, se torna uma política poética, uma estratégia lingüística de se insurgir e continuar falando, uma forma de resistir que não encontra já no discurso heróico-revolucionário o quê e o como dizer, mas que continua insubmisso.

Perlongher suja- interfere - as convenções num ponto álgido do estilo épico e solene próprio da poesia política e social: questionando a axiologia heroicizante, de estatuas de bronze dos mártires da ditadura – e também da Guerra de Malvinas – que o discurso político da democracia toma pra si como uma forma de “monumentalizar” a história e assim, à maneira do *Punto Final*, colocar como história passada e superada, esvaziando o sentido político que pode, da experiência vivida, retornar ao presente. Desmontar e dessacralizar a solenidade do político implica em Perlongher manter viva a continuidade do processo histórico e a capacidade de resistência, negar-se a isolar aquela experiência num passado épico sem relação com o presente. Daí a escolha pelos corpos podres, pela matéria orgânica, e não do bronze dos monumentos, para falar dos mortos da ditadura. A insistência na corporalidade a partir da qual os mortos são enunciados (os cadáveres), religa morte-vida, passado-presente, destruindo a distancia épica do discurso político.

A abordagem do herói sacrificado pela Pátria responde, em esta e em outras poesia de Perlongher, a essa tendência dessacralizadora que, achamos, é a chave da sua “nova retórica da denúncia” que, contrariamente à retórica revolucionária, nega-se ao sacrifício do corpo, da vida, em prol do sonho da Pátria ou da Revolução. Vários são os poemas em que a figura do herói morto, sacrificado pela Nação - que se torna ao longo da democracia monumento

⁶⁷ Pablo Gasparini trabalha esta questão do anti-monumento como um traço próprio da poética de Perlongher cuja intenção é questionar o caráter sacro do discurso político.

descontínuo do processo histórico e, portanto, do presente – aparece denunciado em seu caráter de estratégia ideológica do discurso político que, se servindo deste procedimento, consagra o extermínio e apaga o sentido político da morte no culto quase religioso da nacionalidade. Lúcido da apropriação que o discurso oficial da democracia vai fazer sobre a ditadura, Perlongher dessacraliza, desmonumentaliza, se nega ao sacrifício, ao sentido da morte pela causa, insistindo na corporalidade dos cadáveres, no cheiro podre da história.

No poema *Nelson vive* a morte “vive”, mas descarregada de sentido, como evidencia absurda, como prova “*inútil*”, num país “*donde sólo los muertos pueden vivir*” (PERLONGHER, 2003, p.31), com a condição de se tornar inócuas, lustrosas estátuas de bronze. Desta maneira, Perlongher impugna o caráter sacro e exemplar das mortes políticas da Nação, denunciando a forma com que o discurso democrático integrou na cerimônia do politicamente correto, a história dos cadáveres da ditadura.

O político assume aqui o questionamento da axiologia do poema político tradicional, mas produz ao mesmo tempo um tipo de poesia que, embora afastada dos pressupostos da poesia social tradicional, re-introduz a crítica social e consegue funcionar como uma forma de resistência ao modelo neoliberal do novo cenário democrático. A intervenção da poesia social enquanto gênero canonizado, ao contrário do que se poderia pensar, não fecha a etapa de uma poesia crítica e resistente. Pelo contrário, funciona revitalizando o sentido político da palavra poética, reinventando a insurgência na ambigüidade do sentido. Os últimos versos do poema *Cadáveres* podem servir de exemplo de esta suspensão (que os pontos suspensivos metaforizam) do sentido que se afasta da intenção direta e coloquial da poesia engajada e que percebemos no jogo, indeterminado com duas idéias: a de que não há cadáveres (fazendo alusão assim aos corpos desaparecidos, a sua não sepultura) e a de que não há ninguém, só cadáveres, fazendo da Argentina uma enorme sepultura onde só vivem os mortos:

.....

*No hay nadie? Pregunta la mujer de Paraguay.
 Respuesta: No hay cadáveres.* (PERLONGHER, 2003, p131)

5.2 Os “condenaditos” e as linhas alternativas da literatura argentina. Conclusões: Os efeitos sobre o cânone. De César Aira a Cucurto. A abertura das estéticas bizarras

5.2.1 Novas figuras de escritor e narrador pós-moderno. Os “falsos” Copi

Assim como em outros capítulos temos falados de uma espécie de “corte” na literatura argentina a partir de finais da década de 70 e começo de 80, é nesse sentido que queremos abordar agora a questão da representação da figura do escritor para esta literatura porque achamos que ela também muda. Já esboçamos em relação a isto que se trataria duma nova figura diferente do escritor próprio da literatura engajada dos anos 60 e 70 e, por isso mesmo, se propôs a figura do cínico para Copi e de insubmisso para Perlongher. Mas queremos salientar aqui a questão de que esta mudança na representação da figura do escritor está na verdade incluída dentro de outras transformações que sofre o campo cultural dessa época e, nesse sentido, é importantíssimo perceber o papel que a contracultura e seu universo passam a ter.

Copi e Perlongher são escritores que se relacionam fortemente com o que chamamos o desbunde e a contracultura e é por esta particular relação de ambos com manifestações desse universo, que a representação da figura do escritor é neles muito diferente das representações mais clássicas. María Alejandra Minelli esuda este processo de emergência de novas imagens de escritor que abrem linhas alternativas na literatura argentina contemporânea, chamando a estes escritores de “*condenaditos*”. Estes escritores seriam: Puig, Lamborghini, Copi, Aira e Perlongher. O interessante é como a autora enlaça a emergência desta nova figura de escritor com o ambiente da contracultura e do desbunde:

El proceso de profundos cambios políticos y culturales que siguió al fin de la última dictadura militar en argentina implicó una discusión pública que alcanzó las identidades políticas, nacionales, intelectuales, sexuales y culturales. En este marco, una serie de prácticas discursivas se desarrollan intersticialmente cruzando al sesgo las matrices culturales procedentes de: el teatro de Emeterio Cerro, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, el rock de los Redonditos de Ricota, Soda Estereo y de Sumo, la aparición de revistas como El porteño, Cerdos & Peces y Fin de Siglo se conjugan con las obras de Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi, César Aira y Néstor Perlongher – por nombrar sólo algunos representantes – para integrar una confluencia de estéticas que se distancian de las corrientes más confirmadas de la cultura argentina y de los modos de la enunciación y la representación de la contracultura militante de los años 60 y 70 (MINELLI, 2001, p.149)

Com “*contracultura militante*” a autora está se referindo à cultura de esquerda, o que ela também chama de “*polo victimado*”. Autores como Copi e Perlongher (e os outros que ela nomeia) estariam então dentro duma contracultura oposta a essa que caracterizou a vertente de esquerda, precisamente em isto que nós temos chamado de **resistência afirmativa**, de **sentido dionisíaco, feliz e afirmativo** deste tipo de contracultura.

Os traços que Minelli marca desta nova figura de escritor – e que estão relacionados à emergência do que desde a teoria deleuziana se chama do “menor” – são: uma figura do escritor que trasgrede a “*ciudad letrada*” e as identidades sexuais normalizadas, representações de escritores (nos próprios textos literários destes autores) hiperbólicas e ridículas que acabam tirando valor da figura do escritor, atitude de ocultação da própria formação literária e ênfase no forte vínculo com a cultura de massa e ruptura também com a figura do “escritor maldito”.

No caso particular de Copi, isto é tão forte que poderíamos dizer que se apresenta como um precursor de muitos deles, como uma espécie de pai desta linha alternativa e “menor” da literatura argentina. Em todas as entrevistas que ele ofereceu, sempre que é questionado sobre a relação de sua obra com tendências ou escritores consagrados, Copi simula desconhecimento, como se não fosse um leitor ou conhecedor da tradição literária. Há nas suas respostas um tom pouco sério que tende a desprestigiar, por um lado, a seriedade e o prestígio do mundo das letras e, por outro, tende a criação de uma imagem de artista fortemente vinculada com a contracultura e a cultura de massa (no caso dele com as histórias em quadrinhos e o teatro *under*).

Além disto, como já temos mostrado nos textos analisados, Copi realiza um procedimento típico da literatura pós-moderna: suas personagens principais sempre têm o mesmo nome que ele (ou uma versão em anagrama como René Pico) e sempre são escritores ou desenhistas de quadrinhos, o que de fato ele é na vida real. Mas interessa-nos mostrar como Copi escolhe representar aos escritores, esteja brincando com o nome próprio ou não. Há três exemplos muito paradigmáticos: a personagem principal de *La Internacional argentina*, a personagem principal de *La vida es un tango* e a personagem principal de um conto que pertence ao livro *Virginia Woolf ataca de nuevo* e que se intitula *¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!*

A personagem de *La internacional Argentina* é um escritor argentino que mora em Paris e que se chama Darío Copi cuja imagem aparece totalmente ridicularizada ao longo do livro. Trata-se de um escritor cuja glória vem de um poema que ele escreveu na adolescência cheio de chichés nacionalistas sobre a paisagem argentina e ele, completamente ciente disto, até se faz uma autocrítica na qual comenta que continua (com quarenta e sete anos) escrevendo a mesma poesia que aos dezesete. Na verdade, não só ele é ridicularizado, mas os artistas argentinos em geral:

Los argentinos de París no eran muy numerosos, y generalmente se les dedicaban artículos colectivos, como si pertenecieran a un mismo movimiento artístico. En el fondo, no es raro que haya tipos como Nicanor Sigampa, que inventen una

Internacional Argentina, ya que la prensa francesa es la primera que cree en ello. Cierta que los argentinos que desembarcan en París se asocian de buena gana entre sí para crear compañías de teatro o escuelas de pintura, pero en cuanto tienen ocasión echan a volar por cuenta propia y hacen lo posible por desmarcarse. Todos están al corriente de los hechos y gestas de los demás miembros de la colonia, y se acusan entre sí de robarse las ideas. Eso fue precisamente lo que me confió mi vecino rumano con perfecto acento argentino:

- Le acaban de robar una idea. La he visto bajo la firma de Bianciotti en La Nouvel Observateur.

No me creí una palabra. Conozco a Héctor y sé que es incapaz de semejante bajeza. Pero, puesto que el río suena, creo que tendré que llamarlo para ver qué hay del asunto. Aprovecharé para pedirle unas líneas sobre mi trilogía. (COPI, 1989, p. 21)

No outro texto que queremos comentar, *La vida es un tango*, a personagem principal é um maestro e escritor do interior do país, de Entre Rios, chamado Silvano Urrutia quem também é completamente ridicularizado. Ele é representado como sério de mais e isso o torna ingênuo. O romance conta como ele foi convocado pelo Jornal *Crítica* em Buenos Aires por ter ganhado um concurso sobre poesia. O jornal o convida a trabalhar em Buenos Aires com ele, mas o dono do jornal e todas as pessoas que trabalham aí são uns malandros que levam a Silviano pelo sub-mundo a fazer coisas ilegais. Em relação a estas duas figuras de escritor, Minelle diz:

La índole de estas creaciones produce un doble efecto: devalúa la figura de sus autores (que tienden a ser precibidos como “sustrato residual” de antiguas prácticas literarias) y al mismo tiempo prepara el campo para la parodización de un arcaico clisé de escritor: el que escribe odas, es decir, el que escribe para ensalzar un objeto (que en le caso de Darío Copi es, sugestivamente, la Argentina). (...) Así pues, Copi ridiculiza aún más lo que de por sí él considera ridículo; esta operación profundiza el lugar común del escritor como un ser diferente, e incluso deficiente con respecto a los otros, pero además es evidente que ridiculiza un perfil de escritor arcaico, o por lo menos demodé, aunque al fin y al cabo más aceptado por algunos sectores que el perfil que consolida Copi en su práctica: escritor, actor, travesti, humorista gráfico. Es desde esta identidad de escritor, que no cabe en los nichos de la tradición que Copi embiste con su humor ácido e irreverente contra una de las zonas más folclóricas del modelo con respecto al cual es disonante. (Minelli, 2001, p.157)

Por outro lado, além destas figuras de escritor ridicularizadas, Copi apresenta também figuras de artistas relacionados aos gêneros menores, isto é a cultura de massa. Seus personagens são muitas vezes, e ao mesmo tempo, escritores y desenhistas, escritores e atores (tanto quanto Copi o é na vida real). No conto que nomeamos com anterioridade a personagem principal é um “rotulista de tiras cómicas” (escritor de histórias em quadrinhos) chamado Ninu-Nip que aprendeu seu ofício no Japão e que trabalha para a Revista francesa Hara-Kiri (para quem Copi trabalhou na sua vida real). É interessante como Copi dá em especial tratamento a estas artes “menores” e aos artistas delas. Ninu –Nip é descrito como

um grande poeta, como um artista virtuoso desta arte especial o que dá prestígio e amplia as margens do que se considera arte. Ao mesmo tempo, Ninu é mostrado como alguém sério e muito dedicado ao seu trabalho em oposição ao resto da equipe de trabalho da redação da revista que são completamente ridicularizados. Trazendo para o conto parte dos chichés do cuidado e a poeticidade característica da arte oriental, Ninu faz contraste por seu maravilhoso trabalho com o resto da turma ocidental. Mistura de samurai e travesti do teatro japonês (Ninu se traveste como é a costume no teatro oriental que não permite mulheres), Ninu e sua arte “menor” estão mostradas irônicamente como grande arte. Desta maneira, achamos pertinente pensar que não somente se dá uma crítica ao modelo mais tradicional de escritor (como explica Minelli), mas também se propõe uma ampliação da figura do escritor para outros aspectos criativos da cultura contemporânea que inclui as artes “menores” vinculadas à cultura de massa.

A questão de que as personagens principais sejam muitas vezes também escritores e artistas e que muitos deles chamem-se também Copi, não é um dado menor; pelo contrário, trata-se de um traço característico da literatura pós-moderna. Este aspecto relaciona-se com a questão do simulacro de si mesmo, da escrita em primeira pessoa e as falsas autobiografias tão próprias desta literatura. Isto é o que a crítica contemporânea argentina vem chamado de “*escrituras de si*” (assim as chama o crítico que está trabalhando este aspecto da literatura contemporânea argentina, Alberto Giordano) ou “*narración de la experiencia*” segundo Florencia Garramuño e cujo objetivo é:

En este trabajo con el yo, lo autobiográfico y la experiencia personal vaciados de toda autoridad, el libro de este poeta (Waly Salomão) comparte, como muchas otras formas de la época tanto poéticas como narrativas, una indistinción entre literatura y vida que tiende a desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias. Una autoexistencia de lo real, o egoexistencia de lo real: el neologismo – y su titubeo – puede servir no sólo para pensar la poesía de Waly Salomão, sino también toda una miríada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 en Brasil y Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su afuera o exterioridad.(Garramuño, 2009, p.18)

Queremos agregar à leitura deste traço típico da literatura pós-moderna que faz Garramuño a questão de que esse interesse pelo autobiográfico esvaziado de autoridade relaciona-se com a questão do simulacro no que diz respeito à consciência que estes escritores têm de estar atravessados – inclusive na própria auto-consciência, isto é, no auto-relato que cada um se faz de si mesmo para poder se pensar como um **eu** – por outros discursos, e pelos discursos que provem da cultura de massa. Para os pós-modernos todo relato é um trabalho

com discursos, tudo é código artificial, até mesmo o relato que alguém faz da sua própria vida. Daí que brinquem com esta idéia fazendo estas falsas autobiografias da qual *Rio de la Plata* é um exemplo paradigmático, mas também todos os textos nos que Copi cria um ficcional Copi que compartilha com ele muitos traços (como ser escritor, desenhista de quadrinhos, argentino que mora em Paris, gay), fazendo eclodir as fronteiras entre literatura e realidade, ou melhor, pensando esta relação de outro ponto de vista, como o explica Florencia Garramuño.

A outra referência crítica importante para pensar este aspecto tão característico da obra de Copi – e dos autores pós-modernistas em geral – é a tese de doutorado de María Lúcia Outeiro Fernandes (intitulada *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*) quem na análise dos traços pós-modernos da obra de Roberto Drummond chama a atenção sobre estas novas subjetividades das ficções contemporâneas, o que se relaciona, por sua vez, com a questão do sujeito descentrado. Segundo a crítica:

No labirinto de significados produzidos pela rede de linguagens, sem um centro que lhes de coerência e consistência, as individualidades se dispersam, tornam-se fluidas e superficiais. Paradoxalmente, o descentramento do eu em relação ao significado, se mistura com forte subjetivismo, de instenso teor narcísico, que emerge por meio de pastiches de formas autobiográficas, representações não de um eu exterior, mas de formas lingüísticas preexistentes. Apesar da aura romântica de esse eu que se multiplica, se fragmenta e se dispersa pela narrativa, não se trata do reflexo de uma alma, cuja essência esteja fora da linguagem. E, nisso, a subjetividade que permeia os textos pósmodernos afasta-se completamente da expressão romântica. (Outeiro Fernandes, p.194)

Neste sentido, a autora fala de uma narrativa que tem as características de um espetáculo. Silviano Santiago também já tinha apontado este aspecto ao falar do narrador pós-moderno e que achamos serve muito para pensar a literatura de Copi. Segundo ele, o narrador pós-moderno é sempre alguém que assiste a um espetáculo:

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc., e também nas suas variantes técnicas, como cinema televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a arte de representar. Para falar dessas várias facetas dessa arte é que o narrador pósmoderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. (Santiago, p.51)

É isto exactamente o que acontece com o narrador em Copi, daí a sensação de irrealidade de seus textos, de personagens que se assemelham a personagens de histórias em

quadrinhos ou de folhetines melodramáticos, exagerados, estereotipados, facilmente identificáveis como cópias de personagens e protótipos que pertencem a outros discursos. O narrador de Copi é sempre um simulacro do próprio Copi e é um narrador que coloca um espetáculo para ser fruído pelo leitor, no sentido em que Santiago explica esta condição do escritor pós-moderno. Em Copi assistimos a esta característica dupla do narrador contemporâneo: por um lado uma forte presença da primeira pessoa, uma referência à experiência, e uma preferência pelo autobiográfico, mas desautorizado pela completa consciência de se tratar de um *eu* constituído em e pela sociedade do espetáculo, por discursos que impossibilitam a crença num eu profundo, verdadeiro e essencial. Daí que se trate sempre de **falsas autobiografias**, ou como fala Outeiro Fernandes de **pastiches de autobiografias**.

CONCLUSÕES: OS EFEITOS SOBRE O CÂNONE. DE CÉSAR AIRA A CUCURTO. A ABERTURA DAS ESTÉTICAS BIZARRAS

La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla 'buena'. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dió tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento que se lo dió por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar 'lo malo'. Y es urgente.(AIRA, 1995, p.30)

O escritor argentino César Aira, num artigo intitulado “*La innovación*” faz um rastreio pelo “mito do novo” e propõe a provocativa designação de “*literatura mala*” para aquela literatura que “*no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido*” (AIRA, 1993, p.30). A “*literatura mala*” é uma aposta estética que pretende legitimar o espaço de uma literatura que se pensa marginal em relação a determinados valores e que continua a paixão e não a busca - que segundo o mesmo autor, é na verdade impossível - do novo: “*A lo nuevo no se lo busca: se lo há encontrado. Buscamos lo malo y encontramos lo nuevo*” (AIRA, 1993, p.30)

Buscando o mau, Aira encontrou sua estética e seus “precursores”: Copi, o novo de uma estética que se opunha às linhas tradicionais da literatura argentina, um “maldito” que fazia do repugnante, do feio, do monstruoso e grotesco uma literatura. O excelente livro escrito por Aira sobre Copi define o gesto de abertura e reconhecimento daquilo que acontece “do lado de fora”, que trai a tradição e eclode como “o novo”. Aira descobriu Copi para os argentinos, redefiniu o novo como o mau, “*la mala literatura*”; e como Baudelaire “ao fundo do desconhecido”, ele quer se precipitar “*al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la buena nueva*” (AIRA, 1993, p.29).

Felizmente a literatura continua resistindo não somente à Academia, mas também àquele grande deglutidor, que é o mercado. Mas dentre as diferentes maneiras de continuar fazendo literatura na pós-modernidade há uma linha dentro da tradição argentina que a crítica vem chamando de “linha alternativa”.

O objetivo desta tese foi precisamente demonstrar em quê aspetos escritores como Copi e Perlongher dão conta de seu pertencimento a esta linha alternativa. Os aspectos que fomos trabalhando nos diferentes capítulos são problemáticas que servem para pensar quais são as características que fazem que estes autores façam parte de uma linha alternativa da literatura própria de finais de 70 e da década de 80 e que pode se rastrear até nossos dias em escritores como César Aira e Washinton Cucurto, dentre outros. Como mostramos no estado da questão há já vários críticos que vem trabalhando esta distinção dentro da narrativa e a

poesia própria dos anos 80, entre uma literatura mais canônica e esta linha alternativa. Também existem já trabalhos que pensam como essa linha se estende até autores dos anos 2000. Gostamos de pensar como César Aira de uma literatura “má” para falar sobre o que escrevem estes autores.

Num livro clássico sobre a literatura do período que temos chamado de pós-ditadura, intitulado *La novela argentina dos anos 80*, Roland Spiller faz uma distinção entre as linhas mais importantes desse período (que se superpõem e complementam entre si) e inclui entre elas a que pertence segundo ele mesmo ao “menor” e a corrente pós-moderna, dentre os que se encontra Copi. Segundo Spiller, há cinco correntes: a vertente não ficcional (Rodolfo Walsh, David Viñas, Carlos Domínguez), a que acolhe a vertente pós-moderna (Copi, Aira, Guebel, Gusmán, Laiseca, Libertella, Pauls), a picaresca urbana (Jorge Asís, Bernardo Kodón), a de Puig e, finalmente, a de Saer y Piglia (como uma literatura que se canoniza rapidamente e que se caracteriza pela mistura de discursos: ensaio e ficção, história, filosofia e política). Fica claro no texto de Spiller a diferença entre a linha que representam Saer e Piglia, a mais importante e canônica da literatura deste período, do tom “menor”, isto é, do caráter de alternativo da linha na qual se inclui Copi, o que não possui um sentido pejorativo, senão simplesmente de marcar diferenças.

Os textos de Graciela Montaldo, de Sandra Contreras, de Alejandra Minelli, de Patricio Pron, de José de Amícola e de Reinaldo Ladagga – dentre outros – dão conta da coincidência na crítica contemporânea em relação a chamar a esta série de escritores como uma linha alternativa da literatura contemporânea produzindo séries do tipo: Copi– Aira – Laiseca– Pauls –Guebel, séries que falam mais especificamente da narrativa e nas quais Copi tem um papel central e de precursor. Com respeito à poesia, o livro de Garramuño, de Gamarro y de Kamenszain *La boca del testimonio* (também a idéia de Josefina Ludmer de literaturas pós –autonomas) falam de possíveis séries da poesia contemporânea (e Washinton Cucurto é um exemplo dos escritores contemporâneos desta linha) que podem se enquadrar no neobarroco e das quais Perlongher é sempre uma referência ineludível ocupando também um espaço inaugural. Escritores como Aira, Cucurto, Pablo Perez, Pauls, Laiseca, Guebel – dentre outros – podem se pensar então como os epígonos de linhas abertas e iniciadas por Copi e Perlongher.

Achamos que os diferentes aspetos que trabalhamos da obra de ambos os autores demonstra em qué questões estes escritores produziram mudanças e “cortes” dissonantes em relação aos paradigmas, gostos e concepções do que é ou deve ser a literatura (mas também sobre a identidade sexual e cultural, o papel da tradição e da cultura de massa, assim como a

figura do escritor) que permitem dar conta de nossa proposição central: que estes dois escritores representam exemplos paradigmáticos das tendências pós-modernas e neobarrocas da literatura contemporânea argentina, sendo por sua vez, aqueles que de alguma maneira inauguram esta linha bizarra da literatura atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Textos de Copi en su original

EN ESPANHOL

COPI. Cachafaz/La sombra de Wenceslao. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

COPI. La vida es un tango. Barcelona: Anagrama, 1981.

EN FRANCES

Álbunes de dibujos

- Humour secret, (Humor secreto) Juliard, 1965
 Les poulets n'ont pas de chaise, (Los pollos no tienen sillas) Denoël, 1966
 Le dernier salon où l'on cause, Série bête et méchante, (El último salón donde se habla) 22,
 Square, 1973
 Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ? (Y yo, porque no tengo un plátano) Série bête et
 méchante, 55, Square, 1975
 Les Vieilles Putes, Série bête et méchante, (Las Viejas Putas)55, Square, 1977
 Du côté des violés, Série bête et méchante, (Del lado de los violados) Square 1979
 La Femme assise, (Mujer sentada) Square/Albin Michel, 1981
 Kang, Dargaud, 1984
 Sale crise pour les puttes, (Crisis sucia para las putas) l'Echo des Savanes/Albin Michel, 1984
 Le Monde fantastique des gays, (El Mundo fantástico de los gays) Glénat, 1986

Obras de teatro

- La Journée d'une rêveuse, (La Jornada de una soñadora) [Christian Bourgois](#), 1968
 Eva Peron, [Christian Bourgois](#), 1969
 L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer (El Homosexual o la dificultad de expresarse),
[Christian Bourgois](#) 1971
 Les Quatre Jumelles (Las Cuatro gemelas), [Christian Bourgois](#), 1973
 Loretta Strong, [Christian Bourgois](#), 1973

La Pyramide (La Pirámide), [Christian Bourgois](#), 1975
 La Tour de la Défense, (La Torre de Defensa) [Christian Bourgois](#), 1978
 Le Frigo (El Refri) (prefacio de Michel Cressole), Persona, 1983, ilustrado con fotos de Jorge Damonte
 La Nuit de Madame Lucienne (La Noche de Madame Lucienne) (Copi/Théâtre complet), [Christian Bourgois](#), 1986
 Les Escaliers du Sacré-Cœur (Las Escaleras del Sacré-Cœur) (Copi/Théâtre complet), [Christian Bourgois](#), 1986
 Une visite inopportune,(Una Visita inoportuna), [Christian Bourgois](#), 1988, seguido de textos de Cavana, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli y Jacques Sternberg

Novelas

L'Uruguayen, (El Uruguayo) Ch. Bourgois, 1973
 Le Bal des folles, (El Baile de las locas) Ch. Bourgois, 1977
 La Cité des rats, (La Ciudad de los ratones) Belfond, 1979
 La Guerre des pédés, (La Guerra de las maricas) Albin Michel, 1982
 L'Internationale argentine, (La Internacional argentina) Belfond, 1988

Novelas cortas

Une langouste pour deux, (Una langosta para dos) Ch. Bourgois, 1978, 120p
 Virginia Woolf a encore frappé, (Virginia Woolf golpeó otra vez) Persona, 1983

Cuento ilustrado

Un libro bianco, Milano Libri Edizioni, 1970, ilustrado por el autor

Principales puestas en escena

1962 : Un Angel para la Señora Lisca - Buenos Aires. Dirección de Copi.
 1966 : Sainte Geneviève dans sa baignoire (Santa Geneviève en su baño)- Le Bilboquet.
 Dirección de Jorge Lavelli.

- 1966 : L'Alligator, le Thé (El Aligator, el Té) - Festival International de l'U.N.E.F. Dirección de Jérôme Savary.
- 1968 : La Journée d'une rêveuse (La Jornada de una soñadora)- Teatro de Lutèce. Dirección de Jorge Lavelli.
- 1970 : Eva Peron - Teatro de l'Epée de Bois. Dirección de Alfredo Arias con le groupe TSE.
- 1971 : L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer. (El Homosexual o la dificultad de expresarse) Teatro de la Cité Universitaire – Dirección de Jorge Lavelli.
- 1973 : Les Quatre Jumelles (Las Cuatro gemelas) - Le Palace (Festival d'Automne). Dirección de Jorge Lavelli.
- 1974 : Loretta Strong - Teatro de la Gaité Montparnasse. Dirección de Javier Botana, con Copi.
- 1975 : La Pyramide (La Pirámide)- Le Palace. Dirección de Copi.
- 1978 : La Coupe du monde (La Copa del mundo)- Teatro Le Sélénite. Dirección de Copi.
- 1978 : L'Ombre de Venceslao (La Sombra de Venceslao)- Festival de La Rochelle. Dirección de Jérôme Savary.
- 1981 : La Tour de la Défense (La Torre de Defensa)- Teatro Fontaine. Dirección de Claude Confortes.
- 1983 : Le Frigo (El Refri)- Festival d'Automne. Dirección de Copi.
- 1984 : La Femme assise (Mujer sentada)- Teatro des Mathurins Dirección Alfredo Arias
- 1985 : La Nuit de Madame Lucienne (La Noche de Madame Lucienne)- Festival d'Avignon. Dirección de Jorge Lavelli.
- 1988 : Une visite inopportune (Una visita inoportuna)- Teatro de la Colline. Dirección de Jorge Lavelli.
- 1990 : Les Escaliers du Sacré-Cœur (Las Escaleras del Sacré-Cœur)- Teatro d'Aubervilliers. Alfredo Arias.
- 1990 : Loretta Strong - Teatro d'Aubervilliers. Dirección Alfredo Arias.
- 1993 : Cachafaz - Teatro de la Colline. Dirección Alfredo Arias.
- 1993 : Eva Peron - Teatro Nacional de Chaillot. Dirección Laurent Pelly.
- 1998 : L'Homosexuel ou la difficulté d'être (El Homosexual o la dificultad de expresarse). Dirección Philippe Adrien
- 2001 : Une visite inopportune (Una visita inoportuna)- Studio Teatro de la comédie française. Dirección de Lukas Hemleb.

Textos de Copi - Traduções

- COPI (trad. Margarita Martínez). La guerra de los putos. In:
<http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>
- COPI (Trad. Guadalupe Marando) La torre de la defensa. In:
<http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>
- COPI. (trad. Joani Hocquenghem) El homosexual o la dificultad de expresarse. In: Copi. El homosexual o la dificultad de expresarse. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2004.
- COPI. (trad. Joani Hocquenghem) Las cuatro gemelas. In: Copi. El homosexual o la dificultad de expresarse. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2004.
- COPI. (trad. Luis Zapata) Loretta Strong. In: Copi. El homosexual o la dificultad de expresarse. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2004.
- COPI. (trad. Luis Zapata) El refri. In: Copi. El homosexual o la dificultad de expresarse. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2004.
- COPI. (trad. Damian Tabarovsky) La Pirámide. In: Revista Confines 4. Buenos Aires: Julio 1997, p.139-156.
- COPI. El Baile de las locas. (trad. Alberto Cardín). Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.
- COPI. La Internacional Argentina. (trad. Alberto Cardín). Barcelona: Anagrama, 1989.
- COPI. Autorretrato de Goya. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. Los chismorreos de la mujer sentada. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. Madame Pignou. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. La criada. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. Una langosta para dos. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. Las viejas travestis. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.
- COPI. El escritor. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

COPI. El uruguayo. In: **Las viejas travestis y otras infamias**. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

COPI. **Eva Perón**. (trad. Jorge Monteleone). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

COPI. Una visita inoportuna. (Trad. Georgina Botana) Buenos Aires: Colección las obras y sus puestas. Fundación del teatro San Martín, 1993

COPI. La vie est un tango, (La vida es un tango) Hallier, 1979.

COPI. Cachafaz, [Actes Sud-Papiers](#) , 1993. Edición bilingua, versión original de Copi en español. Traducción francesa René de Ceccatty, prefacio del traductor y contraportada de Jorge Lavelli.

Bibliografía sobre Copi

AIRA, César. Copi. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 1991.

AMÍCOLA, J. Camp y Posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

AMÍCOLA, José. *L'uruguayen* de Copi como espejo del triple estereotipo.

CANGI, Adrián. Beata Argentina. Copi: Semblante y metamorfosis de la identidad. In: 1 Congreso regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana”.

COURNOT, Michel. Prólogo a El uruguayo. In: Las viejas travestis y otras infamias. (Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas) Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

FERNÁNDEZ, Nancy. Notas sobre Copi. In: <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>

GASPARINI, Pablo. El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina. Rosario: Beatriz Viterbo,

GASPARINI, Pablo. Patria y *filiatrías* (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)

HOPENHAYN, Silvia. ¿Quién le teme a Copi? In:

http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/05_sobre_autores_y_obras/hopenhayn001.htm

LIBERTELLA, Héctor. La librería argentina. Buenos Aires: Alción, 2003.

LIEFELD, Juan Pablo. El humor de la lengua. In: <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>

LINK, Daniel. Cerca de la revolución. In: <http://www.elortiba.org/copi>

MANSO, Diego. El hombre del subsuelo. Ñ Revista de cultura. Sábado, 12 de diciembre de 2009.

MARTÍNEZ, Margarita. Partículas Insumisas. In: <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>

MINELLI, M. Alejandra. De cómo devenir “condenaditos”. El arte de producir figuras de escritor (argentina1983-1995). In: LASARTE VALCÁRCEL (coord.). Territorios Intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina. Caracas: Fondo editorial La nave va, 2001, p. 149-163.

MONTALDO, Graciela. Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). In: Hispamérica. Revista de Literatura. N 55, abril 1990, p.105-112.

MONTALDO, Graciela. La invención del artificio. La aventura de la historia. In: Spiller, Roland (comp). La novela argentina de los 80. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p.257-269.

MULSIP, Eduardo. El teatro de Copi. Identidades queer. *Gestos* 43, 2007, p. 105-21

MULSIP, Eduardo. “Biografía, imagen de autor y género (gender) en *Una visita inoportuna*, de Copi.” *Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana*. Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Rosario, Argentina. 23-25 de junio de 2005.

PELLETTIERI, Osvaldo. Introducción. Copi: un argentino y sus “comedias de muerte europeas”. In: COPI. Una visita inoportuna. Buenos Aires: Colección las obras y sus puestas. Fundación del teatro San Martín.

PRON, Patricio. (Tesis doctoral) “Aquí me río de las modas”: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina In: <http://webdoc.suw.gwdg.de/diss/2007/pron/pron.pdf>

ROMANO, Gabriel M.C. Literatura radical: Copi y el vacío como suplemento. In: <http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>

ROMANO, Eduardo. ¿Y Usted de qué se ríe?. In:

<http://www.elinterpretador.net/Sumario-numero30-marzo2007.htm>

ROSANO, Susana. Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)

ROSENZVAIG, Marcos. Copi: sexo y teatralidad. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

SARLO, Beatriz. La pasión y la excepción. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003

SASTURAIN, Juan. Copi o la incomodidad. In: <http://www.elortiba.org/copi>

- SPILLER, Roland (comp). Prólogo. In: La novela argentina de los 80. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p.257-269.
- TABAROVSKY, Damián. La crisis desde adentro. In: Literatura de Izquierda. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004
- TAMBASCIO, Gustavo. Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte.
- TARCUS, Horacio. Las caricaturas del joven Copi. In: [http://www. elortiba.org/copi](http://www.elortiba.org/copi)
- TCHERKASKI, José. Habla Copi: Homosexualidad y creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- VAZQUEZ, Laura Vanesa. La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio.
- VILLALBA FUENTE, Susana. Veinte años sin Copi. In: [http://www. elortiba.org/copi](http://www.elortiba.org/copi)
- ZAPATA, Luis. Introducción. Copi: más vivo que nunca. In: COPI. El homosexual o la dificultad de expresarse. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2004.

Textos de Perlongher

- PERLONGHER, Néstor. **Lame**. (Trad. Josely Vianna Baptista). Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- _____. **Prosa Plebeya**. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- _____. Um barroco de trinchera. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- _____. Papeles insumisos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004
- _____. Néstor Perlongher. Poemas Completos. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. 69 preguntas a Néstor Perlongher. In: **Prosa Plebeya**. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

Bibliografía sobre Perlongher

- CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (Comp.). **Lúmpenes Peregrinaciones**: Ensayos sobre Néstor Perlongher. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- CANGI, Adrián. Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento. In: Papeles insumisos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004
- FERRER, Christian; BAIGORRIA, Osvaldo. Perlongher Prosaico. In: **Prosa Plebeya**. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

- GARCÍA HELDER, Daniel. El neobarroco en Argentina. In: *Diário de poesia* N. 4, Buenos Aires- Montevideo – Rosário, 1987
- GARRAMUÑO, Florencia. La experiência opaca. Literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GASPARINI, Pablo. El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina. Rosario: Beatriz Viterbo,
- GASPARINI, Pablo. Patria y *filiatrías* (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)
- GASPARINI, Pablo. No entremeio do trágico: Perlongher e os “Cadáveres da Nação”. In: *Estudos de literatura brasileira cont emporânea*, n.29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp.165-178.
- GIORGI, Gabriel. Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporânea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- GUNDERMANN, Christian. Políticas del deseo y el resurgimiento del cuerpo. El aporte de la poesía neobarrosa de Néstor Perlongher a la construcción melancólica de una homosexualidad antiliberal. In: Actos melancólicos. Formas de resistencia en la pósdictadura argentina. Rosario: Beatriz Viterbo 2007.
- KAMENSKAIN, Tamara. El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. México: Universidad Autónoma de México, 1983.
- KAMENSKAIN, Tamara. El canto del cisne de Néstor Perlongher. IN: La edad de la poesía. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- KAMENSKAIN, Tamara. La boca del testimonio. Lo que dice la poesía. Buenos Aires: Norma, 2007.
- PANESI, Jorge. Marginales en la noche. In: Boletín 6. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario. Rosario: octubre de 1998. P. 39-45
- PORRÚA, Ana. “Cosas que están hablando: versiones sobre el neobarroco”. In: Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria de la Universidad Nacional de Rosario 13-14, diciembre 2007-abril 2008, p.84-95
- ROSA, Nicolás. Tratados sobre Néstor Perlongher. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997.
- ROSA, Nicolás. Prólogo. IN: PICCOLI, Héctor. Si no a enhestar el oro oído. Rosario: Ed. La cachimba
- ROSANO, Susana. Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)

Sobre neobarroco e pós-modernismo

- BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: _____ **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981. p 7-57
- BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la modernidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda e Kitsch. In _____ **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino: Estilo versus moda en un siglo corto**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUNDERMANN, Christian. **Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina**. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria de paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. IN: HOLLANDA, Eloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. Reificação e utopia na cultura de massa. In: **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Novos Estudos Cebrap**, n. 12, jun., 1985.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- OUTEIRO FERNENDES, María Lucia. Narciso na sala de espelhos. Roberto Drummond e as perspectivas pósmodernas da ficção (Tese doutoral)
- VÁTTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Pós-moderno: uma sociedade transparente?. In: _____. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Entrevista**. Suplemento Literário, Minas Gerais, 3/08/1991, p. 2-4.

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

_____. Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A literatura e as suas crises. In: _____. **Vale quanta pesa: ensaios sobre questões político culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SLOTERDIJK, P. “Cinism” – the twilight of false consciousness. **New German Critique** 33, p. 190-206, 1984.

SAER, Juan José. La literatura y los nuevos lenguajes. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina en su literatura**. 17 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

SARDUY, Severo. **Obra Completa**. Madrid: ALLCA XX. Serie: Col. Archivos, 1999.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SONTAG, Susan. Notas sobre ‘Camp’. In: _____ **Contra la interpretación**. Barcelona: Editorial Barral, 1969.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1992.

Sobre relações entre literatura e cultura de massa na pós-modernidade

ADORNO-HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMÍCOLA, J. **Camp y Posvanguardia**. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BARALE, Griselda. **El Kitsch, estilo estético y/o modelo sociológico**. Tucumán: Colección tesis, 2004

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda e Kitsch. In: _____ **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos – Conflitos multinacionais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- _____. Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino: Estilo versus moda en un siglo corto**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUNDERMANN, Christian. **Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina**. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. Reificação e utopia na cultura de massa. In: **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Novos Estudos Cebrap**, n. 12, jun., 1985.
- LYOTARD, J.F. **A condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.
- MACDONALD, D. Masscult y midcult. In: **Industria cultural y sociedad de masas**. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- MARTÍN – BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações – Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: ED. Da UFRJ, 2001.
- MORIN, Edgard. **Cultura de massa no século XX. Volume 1: Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1997.
- SAER, Juan José. La literatura y los nuevos lenguajes. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina en su literatura**. 17 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- SARDUY, Severo. **Obra Completa**. Madrid: ALLCA XX. Serie: Col. Archivos, 1999.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SONTAG, Susan. Notas sobre 'Camp'. In: _____ **Contra la interpretación**. Barcelona: Editorial Barral, 1969.

Sobre identidade, gênero, homoerotismo, teoria queer

ARÀN, Márcia; PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. In: Cadernos Pagú. Revista semestral do núcleo de Estudos de Gênero – Pagu- Universidade Estadual de Campinas (28) janeiro-junho, 2007.

BARCELLOS, José Carlos: As certezas de Dom Quixote: configurações do homoerotismo masculino em narrativas hispanoamericanas. Niteroi: EDUFF, 2009.

_____. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico metodológicas e críticas. In: Estudos Literários reunidos.

[HTTP://dialogarts.urj.br/avulsos/insolito/estudiosliterariosreunidos.pdf](http://dialogarts.urj.br/avulsos/insolito/estudiosliterariosreunidos.pdf)

BALDERSTON, Daniel ; GUY Donna (comp.). Sexo y sexualidades en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1998.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. IN: Cadernos Pagú. Revista semestral do núcleo de Estudos de Gênero – Pagu- Universidade Estadual de Campinas (28) janeiro-junho, 2007.

GIORGI, Gabriel. Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporânea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

KOSOKSKY SEDWICK, Eve. A epistemologia do armário. In: Cadernos Pagú. Revista semestral do núcleo de Estudos de Gênero – Pagu- Universidade Estadual de Campinas (28) janeiro-junho, 2007.

LAWRENCE, D. H.; MILLER, H. Pornografía y obsenidad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967.

LINK, Daniel. Teatro. *Cachafaz*: género y sexualidad. In: Literatura y disidencia. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2005.

LUGARINHO, César Mário. Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. In: Gênero: Núcleo transdisciplinar de Estudos de Gênero _ v.1, n.2 (2 sem.2000).- Niterói: UDUFF, 2001, p.33-40

- MILLOT, Catherine. Exsexo. Ensayo sobre el transexualismo. Buenos Aires: Catálogos, 1984.
- MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n 21, jan/jun.2009, p.150-182
- MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a questão da diferença: por uma analítica da normalização. In: http://WWW.alb.com.br/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf
- MAIER, Corinn. Lo obscuro. La muerte en acción. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005
- PRECIADO, Beatriz. Multidões queer. Notas para uma política dos anormais. In: http://www.intersexualite.org/MULTID_ES_QUEER.pdf
- SANTIAGO, Silvano. O homossexual astucioso. In: O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (org.). A escrita de Adé. Perspectivas teóricas dos estudos Gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002.
- SONTAG, Susan. Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. La imaginación pornográfica. In: _____. Estilos radicales. Buenos Aires. Suma de Letras, 2005.
- TREVISAM, João Silvério. Pedaco de mim. Literatura Homoerótica e seus espelhos. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Sobre identidade, nação, exílio, literatura nacional, diáspora

- ANDERSEN, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.
- BHABHA, Homi. Narrando la Nación. CLEMENTI, Hebe. Migración y discriminación en la construcción social. Buenos Aires:
- DERRIDA, Jaques. El monolingüismo del otro. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- GAMERRO, Carlos. El nacimiento de la literatura argentina. In: El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- HALL, Stuart. Da Diáspora. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005
- PAREKH, Bhikhu. El etnocentrismo del discurso nacionalista. In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp). La invención de la nación. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000.

PRIETO, Adolfo. El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: SigloXXI, 2006.

Bibliografía sobre Literatura argentina y latino-americana contemporânea

ABELARD, Idelber. Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CONTRERAS, Sandra. Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporânea.

CONTRERAS, Sandra. Las vueltas de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo.

CONTRERAS, Sandra. Estilo y relato: el juego de las genealogías. (sobre la liebre de César Aira). In: Boletín 6. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario. Rosario: octubre de 1998.

DALMARONI, Miguel. La palabra justa. Literatura, crítica y memoria em la Argentina, 1960 – 2002. Buenos Aires, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporânea (1981-1991). Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

GRAMUGLIO, M. Teresa. Genealogía de lo Nuevo. In: Spiller, Roland (comp). La novela argentina de los 80. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p.239-259.

GIORDANO, Alberto. Razones de la crítica. Sobre literatura, ética, política. Buenos Aires: Colihue, 1999.

LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LIBERTELLA, Héctor. Nueva escritura en Latinoamérica. Buenos Aires: El andariego, 2008.

LIBERTELLA, Héctor. (comp.). Literal 1973-1977. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002.

LIBERTELLA, Héctor. La librería argentina. Córdoba: Alción, 2003.

LINK, Daniel. Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes. Buenos Aires: Entropía, 2006.

LINK, Daniel. Clases. Literatura y disidencia. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2005.

LUDMER, Josefina. (Comp). Las culturas de fin de siglo en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

MONTALDO, Graciela. Borges, Aira y la literatura para multitudes. In: Boletín 6. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario. Rosario: octubre de 1998.

MONTALDO, Graciela. Intelectuales, autoridad y autoritarismo. Argentina en los 60 y los 90. In: LASARTE VALCÁRCEL (coord.). Territorios Intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina. Caracas: Fondo editorial La nave va, 2001, p. 59-73.

MONTALDO, Graciela. Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la argentina. In: Revista El matadero, n. 3, Corregidor, 2004

PRIETO, Martín. Breve historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Taurus, 2006.

PORRÚA, Ana. Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini. Rosario. Beatriz Viterbo, 2001.

QUIROGA, Hugo; Tcach, César (comp). Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia. Rosario: Homo Sapiens Editora, 2006.

SANTOS, Lidia. Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2004.

SPILLER, Roland (comp). La novela argentina de los 80. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991.