

ESTÉTICA DO FEIO: A VALORIZAÇÃO DO MAU GOSTO NA MODERNIDADE E NA PÓS-VANGUARDA. COPI E A ESTÉTICA BIZARRA.

María Laura Moneta Carignano (UNESP-Araraquara)

Resumo: A intenção deste trabalho é pensar a obra do escritor argentino contemporâneo Copi em relação a seu estilo inovador e provocador. Mais precisamente, a sua ligação com estilos que se afastam tanto do convencional quanto do que chamamos do "bom gosto". Copi é um inovador, mas também um escritor "raro", "queer", "bizarro". Para isto, tentaremos pensar a relação da grande categoria da modernidade, o novo, com uma outra que, achamos, também é própria do moderno: o feio. A obra de Copi se relaciona às estéticas do *kitsch*, do *camp*, e do bizarro. Por isso, explorar estas relações e especificar se há uma diferença em relação à literatura contemporânea ou de pós-vanguarda é um ponto que permite refletir sobre a obra do autor.
Palavras-chave: Copi, literatura argentina, pós-vanguarda, estética do feio.

Abstract: This paper aims to analyze the innovating and provocative style of a contemporary Argentinean writer, Copi. Specifically, the text approaches the link between his work and some styles that distance themselves not only from conventionality but also from what is considered "good taste". Copi is an innovator as well as a weird and bizarre writer, often referred as "queer". In order to meet the purpose of this study, it is necessary to reflect on the connection between the big category of modernity – newness – and other category that we consider to be also characteristic of modernity: ugliness. Copi's work is closely related to kitsch, camp and bizarre aesthetics. That is why, the fact of exploring these connections and considering the possible differences between his production and contemporary or post-vanguard literature, represents an interesting starting point to reflect on the author's work.

Key words: Copi, Argentinean literature, post-vanguard, ugliness' aesthetics.

○ NOVO E O FEIO: CATEGORIAS DA MODERNIDADE.

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 dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar 'lo malo'. Y es urgente. (AIRA 1995: 30)

Qualquer leitor que se aproxime da obra de Copi ficará fascinado ou horrorizado frente a essa escrita inapropriada e decididamente oposta ao que as convenções chamam a "boa literatura", a "literatura culta", o que, na verdade, expressa geralmente o cânone sobre e desde o qual se lê tranqüilo, sabendo simplesmente que isso é bom, e que, além do valor artístico que

cada leitor possa distinguir e saborear, "isso" é uma leitura que implica a idéia de patrimônio cultural, de história da arte e de acervo das letras.

Pensar o que há de novo na escrita de Copi implica, na verdade, re-pensar a própria categoria do "novo", como *lei motiv* da arte moderna. Desde Baudelaire e daquela idéia que ele criou: a "modernidade", "o novo" estabelece-se como a marca mais importante da arte dos últimos séculos. A categoria do "novo" parece ser o signo da arte moderna, ser sua essência ou religião, à medida que passaram as épocas. Porque o novo de Baudelaire, aquele da célebre frase final das *Fleurs du mal*: "Ao fundo do desconhecido para encontrar o novo", não é o novo vertiginoso e visionário de Rimbaud, nem o novo voltado para o futuro, a luz que desde a obscuridade das ruínas do passado aponta utópica em direção reta, das vanguardas.

A paixão pelo novo trouxe consigo, por sua vez, a destruição do modelo clássico de beleza. Daí para frente não há mais uma beleza senão várias; a categoria do belo passa a ser relativa e não mais única e absoluta. Isso aconteceu como resultado de associá-la a uma temporalidade que a tornava susceptível de adquirir diversas formas, justificada pela necessidade, já anunciada pelos românticos, de manter uma relação com o presente, com a atualidade e diferenciar-se tanto dos cânones da arte clássica quanto do excesso de academicismo. A partir de Baudelaire, o conceito de beleza muda drasticamente neste sentido, incorporando a idéia do "transitório", mas também incluindo nela o "feio"; a beleza deve ser segundo sua feliz fórmula: "pura e bizarra".

A estética do feio, esboçada por Victor Hugo e aprofundada por Baudelaire (desde posições diferentes), pode ser uma das principais coordenadas do mapa da modernidade. Mas, próprio dos paradoxos dela, "o feio" é uma categoria estética complexa que nem sempre pode se identificar com o que consideramos de "mau gosto"; até, pelo contrário, pode se contrapor. A famosa frase de Baudelaire "O prazer aristocrático de desagradar" deve ser lida em relação à "feiúra" grotesca e absurda que ele admira e oposta radicalmente ao "mau gosto" do burguês. Acontece o mesmo com a denominação de bizarro aplicado à arte. A história do termo mostraria as vicissitudes e contradições da relação complexa e cambiante entre a grande arte e a arte popular.

O grande "mapa do feio", do bizarro, do insólito, grotesco e surpreendente é retorcido como os arabescos que Baudelaire admirava, nos quais é impossível buscar o equilíbrio somatório da linha reta, na medida em que essas noções vão mudando ao longo do tempo e adquirindo novos significados e, portanto, estabelecendo novas fronteiras que incorporam ou rechaçam diferentes territórios do "feio". O problema reside também em estabelecer o valor e a função artística dessas categorias e distingui-las tanto do senso comum quanto do feio que implica, por exemplo, o *kitsch* enquanto vulgarização e submissão da arte ao mercado.

Se o conceito de feio e de bizarro é, em Baudelaire, claramente uma forma de se opor à vulgaridade e banalidade do mundo burguês, com as vanguardas a relação se complica. Embora a frase de Breton no final de *Nadja*: "A beleza será CONVULSIVA ou não será nada" mantém a idéia de *épater le bourgeois*, o jogo que as vanguardas começam a ter com o considerado de "mau gosto" e inclusive com o *kitsch* se afasta da melancólica postura de Baudelaire -que embora seja o grande defensor do antiacadêmico, sua aristocracia do espírito crê ainda num passado glorioso das artes- por um lado; e inaugura, por outro, o complexo problema da relação entre o que é arte e o que não é arte como consequência do fanatismo destrutivo e autodestrutivo que a vanguarda vem colocar em cena.

A "religião do futuro" das vanguardas, a negação do passado, e o afã destrutivo próprio do gesto dadaísta não fazem mais que postular a idéia da morte da arte e, portanto, a idéia de que é impossível distinguir o que é arte e o que não. O mictório assinado por Duchamp é o gesto extremo neste sentido. De fato, no Primeiro Manifesto, o Surrealismo define-se explicitamente como um movimento que recusa a idéia de ser uma simples escola literária implicando assim

sua postura “antiartística” como um rechaço da instituição e dos cânones, mas também como a necessidade de apresentar-se como algo maior que incluía a utópica idéia de mudar o homem e a realidade.

O “mau gosto” e o *kitsch* jogam a dança macabra com a arte de vanguarda que se serve deles como uma forma mais de escandalizar e perturbar o senso comum burguês e a Academia, mas abre as portas, sem querer, para a identificação simplista e mercantil que fará delas – a arte e as manifestações do *kitsch* - a arte Pop, declarando o fim da diferenciação da arte culta e a arte popular (conteúdo que as vanguardas proclamavam tomando a frase de Lautremon “A poesia será feita por todos”), mas esvaziando sua proposta de todo sentido crítico.

Depois do Pop, nos começos dos 60 e durante os 70 e, no mesmo país em que ele surgiu, um novo movimento volta a revalorizar o feio e a colocar nele essa áurea própria da arte com sentido crítico: o *Camp*. Agora, talvez da mesma forma que as vanguardas, desde uma re-apropriação do feio e marginal que supõe um distanciamento crítico. Sua máxima: “*La definitiva declaración “camp”: “es bueno porque es horrible”* foi escrita por Susan Sontag, que no ano de 1969 escreveu o primeiro artigo teórico-crítico tentando definir esta nova “sensibilidade”.

A categoria do “novo” é inseparável daquilo que estamos chamando da “estética do feio”, do bizarro e do insólito, na medida em que ela aponta para aquilo que sai da norma, do cânone, do previsível e do acadêmico. Desde a Modernidade, a arte proclama-se fora da lei e blasfema contra qualquer tentativa de regulamentação e prescrição que tornem identificável, estável e inteligível o que pode ser considerado “belo”, isto é, o que pode ser considerado Arte. A declaração insolente de Rimbaud expressa abertamente esta atitude do artista moderno: “*Uma noite sentei à Beleza nos meus joelhos - E a achei amarga. – E a injuriei*”

O “novo”, aquilo que é da ordem do Desconhecido, penetrou o espaço da feiúra na busca do que foge as convenções e do facilmente digerível, na tentativa - própria da arte moderna - de se contrapor ao mundo burguês e seus valores de bom senso, utilidade, compreensibilidade, clareza, racionalidade e “beleza” convencional. É o que tanto Calinescu quanto Compagnon chamam da oposição da “modernidade estética” aos valores da “modernidade como projeto sociopolítico”.

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: 30). A “*literatura mala*” (literatura má) é uma aposta estética¹ 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 ha encontrado. Buscamos lo malo y encontramos lo nuevo*” (AIRA 1993: 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: 29).

Felizmente a literatura continua resistindo não somente à Academia, mas também àquele grande deglutidor, que é o mercado. Ainda algumas coisas são pouco digeríveis e continuam desafiando a lógica do mundo capitalista. Mas o desafio apresenta-se ao nível estético e não

1

dos conteúdos. Depois do fracasso da "literatura socialista", resulta impossível defender a tese de uma literatura que tente "conscientizar" ou remover os cimentos do mundo burguês, desde a doutrinação e a simples propaganda temático-política. A arte resiste e encontra o novo sempre que transmuta e redefine sua forma.

Entre os países, alguns já consagrados, do "mapa do feio" há um canto pouco explorado em que habita a obra de Copi. Após nomear rapidamente estas anti-capitais, nossa intenção é pensar estas categorias em relação a Copi especificamente e tentar diferenciar como a utilização do feio, do escandaloso, e do bizarro permite diferenciar a literatura das vanguardas com respeito à literatura de pós-vanguarda, estabelecendo algumas particularidades desta última na literatura argentina particularmente. Fazer a viagem do desagradável, do bizarro, e convulso; conhecer o monstro e sua hedionda moradia, e chegar rindo ao mundo de "las locas" em cuja porta, nos espera um travesti que veste na moda dos anos 30.

VERSO E REVERSO

Como já esboçamos, este trabalho propõe-se, fundamentalmente, pensar o estatuto do feio como categoria estética. O feio pode ser encontrado desde a literatura e a arte clássica, passando pela rica tradição fantástica e infernal da Idade Média até nossos dias. Mas escolhemos como ponto de partida a modernidade porque achamos que é nesse ponto crucial que o feio passa a ocupar um lugar diferente e, principalmente, a ter uma função qualitativamente distinta, na medida em que vai ser valorizado como um componente necessário e altamente sugestivo, primeiramente, no romantismo, e deliberadamente explorado a partir da modernidade como uma das formas de sua fanática busca do "novo".

A inovação virá da mão da mudança do conceito de beleza. Seu equilibrado e razoável estatuto quebrar-se-á, ao mesmo tempo em que se fará dela uma noção mutável e histórica. A pesar da feroz crítica que a modernidade levanta contra a rigidez de regras e convenções a serem cumpridas em relação ao que se considerava o belo, as prescrições não terminam, embora, por definição, agora sejam negativas. Daí em adiante, a beleza deve ser aquilo que vai contra o estabelecido, que nega a tradição e rompe com o anterior erguendo-se como o novo. O feio, em oposição ao que até então tinha sido considerado o belo, é o espaço destinado à exploração, o espaço do não descoberto, do que ninguém tinha olhado e percebido, oculto atrás do que, por força de convenção, a Arte estabelecia como seu ideal.

O "novo" e o "feio" são categorias reversíveis da modernidade; uma implica a outra, e ambas identificam-se com o que é da ordem tanto do desconhecido, como do que foge da norma, permitindo a ruptura. Verso e reverso de uma mesma moeda; ambas as categorias metamorfoseiam-se mudando seu sentido ao longo da modernidade até a arte contemporânea.

É esta labilidade de ambos os conceitos que nos permite encontrar diferentes formas do "novo" e do "feio". Como categorias próprias da modernidade, seus significados são instáveis e cambiantes; elas contradizem a identidade e a permanência: mais predicativas que substantivas; mais dêiticas do que referenciais.

O FEIO E O MAU GOSTO COMO CATEGORIAS ESTÉTICAS

O mau gosto padece a mesma sorte que Croce reconhecia como típica da arte: todos sabem muito bem o que é e não hesitam em individuá-lo e apregoá-lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhe-

cê-lo nos fiamos não num paradigma, e sim no juízo dos *spoudaioi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costume precisos, o bom ou o mau gosto. (ECO 1993: 69)

É importante distinguir que estamos propondo a categoria do “feio” enquanto valor estético associado ao valor do novo. Ambas as categorias podem ser pensadas como o “avesso e o reverso” da arte moderna em geral. Porém, ao referir-nos ao “feio”, como categoria estética, é preciso estabelecer o valor que ela adquire como forma de se opor ao gosto estabelecido tanto pela convenção academicista quanto pelo gosto marcado pelo público consumidor.

Então, as perguntas que surgem são: como e por quê o feio começa a ser valorizado como material estético? Qual é a função que cumpre a inclusão do feio no âmbito da arte moderna? E, finalmente, o que é o feio que a arte moderna vai explorar como uma de suas formas tanto de busca do novo quanto de rejeição da tradição?

Esta última pergunta se torna crucial porque, na verdade, o feio que a arte moderna valoriza não é de qualquer tipo. Pelo contrário, trata-se de um tipo particular de feiúra associada a diferentes valores ao longo da modernidade, mas cuja função parece ser sempre a de servir como material surpreendente de desestabilização e crítica do gosto definido não só pela instituição artística, mas também pelo público médio e pelo mercado. A categoria do feio adquire, a partir da modernidade, uma função subversiva e crítica dos valores de “beleza” estabelecidos pelo “bom gosto” da sociedade burguesa.

Por isso, é necessário distinguir o feio como material conscientemente perseguido pela arte dos últimos séculos daquilo que pertence, simplesmente, ao “mau gosto”. Como distinguir um do outro? Quais são os parâmetros para estabelecer que algo é de mau gosto? Umberto Eco aborda este problema em seu livro *Apocalípticos e integrados* e, após aceitar a dificuldade de definir o mau gosto, conclui que aquilo de que se trata em arte, na verdade, é uma questão relacionada ao que está pré-fabricado por um lado, e que, por outro lado, impõe um efeito fortemente direcionado.

Entre o feio e o que pertence ao “mau gosto” pareceria, haver a distância que existe entre o autêntico e o falso. Mas também, entre a arte como busca comprometida com o novo e, portanto, com o sentido crítico e a arte que se contenta com reproduzir o estabelecido assegurando um efeito previsível. O feio e o mau gosto não designam a mesma coisa; muito pelo contrário, supõem relações opostas tanto com a Arte quanto com sua vinculação com o social. O jogo de diferenciações e redefinições de ambas as categorias é uma das histórias possíveis da arte moderna.

BIZARRO, HUMOR E MONSTROS NOS TEXTOS DE COPI.

Como dizemos rapidamente, a relação do novo com o feio é uma relação própria da modernidade que podemos pensar pelo menos em três momentos de definição estética: a modernidade baudelariana, as vanguardas históricas e o que estamos chamando de pós-vanguarda ou literatura contemporânea. Dentro deste campo, tentaremos pensar especificamente a literatura argentina e a um de seus malditos: Copi. A crítica tem chamado a atenção sobre a relação de Copi com o grotesco, o bizarro e o monstruoso. Nossa intenção foi fazer um percurso pelas principais manifestações de valorização desses aspectos que incluímos na categoria maior de “estética do feio”.

A relação de Copi com a estética bizarra se remonta aos começos de sua carreira teatral. Antes de escrever suas próprias obras, Copi participa em Paris de um grupo experimental de teatro chamado *Pánico*, que começa suas “ações teatrais” no ano de 1962. O grupo era

formado por artistas de diferentes países: o espanhol Fernando Arrabal, o chileno Alejandro Jodorowsky, o francês Roland Topor, e os argentinos Copi, Víctor García, Jorge Lavelli e o afrancesado cordobés Jérôme Savary. O centro da proposta artística do grupo era a estética do monstruoso, baseada na estética do *freak*, cuja obra mais representativa é o filme *Freaks* de Tod Browning, de 1932.

A partir de uma clara influência da estética bizarra do filme, o grupo apresenta intervenções teatrais que chamam de "*Efímeros pánicos*". Essas apresentações eram espécies de improvisações a partir de um esquema argumentativo básico no qual se destacava o uso desmedido de objetos, todos eles destinados a produzir uma atmosfera rara associada ao pânico e ao gênero de terror. Mas, próprio da estética do bizarro, sempre envolvido de uma boa dose de humor. No cenário, apareciam instrumentos odontológicos e de cirurgia, bonecas desmembradas, pedaços de carne e sangue, que criavam esse ambiente que lembra as performances do antecedente maior neste tipo de teatro: o *Grand Guignol*. No final da peça, os atores reparavam os objetos "sinistros" entre os espectadores dessacralizando o ambiente aterrorizante e enfatizando o caráter festivo e humorístico que ri de sua própria proposta.

Como tentamos demonstrar, o feio enquanto categoria estética adquire plenitude a partir da modernidade baudeleriana, passando a ocupar um espaço privilegiado na busca do "novo". A vanguarda também recorre às manifestações do feio, mas agora de uma maneira diferente, que supõe um jogo perigoso com o que pertence à arte de massa. Após a vanguarda, os limites entre cultura de elite e cultura de massa resultam difusos, e o *kitsch* ameaça com fazer desaparecer a arte dada a crescente industrialização da cultura.

Dentro desse contexto, achamos que o *camp* - enquanto sensibilidade propriamente de pós-vanguarda - consegue produzir uma releitura do feio, do monstruoso e do bizarro que reintroduz o sentido crítico que o *kitsch* parecia ter apagado. Logicamente, a partir de estratégias diferentes das utilizadas pela modernidade clássica (Baudelaire e as vanguardas) que, por um lado, implicam um novo encontro com o passado e, por outro, criam um novo estatuto do feio oferecendo um monstro até agora "invisível": o transgenérico (o travesti, o transexual, o *drag queen*). O monstro do *camp*, que é também o monstro de Copi, é o homem cuja sexualidade é um artifício, a criação de um estilo, a performance conscientemente atuada que nega o natural e funda o espaço teatral da réplica, do pseudo, da falsificação consciente e ironicamente perseguida.

As personagens de Copi se apresentam como monstruosidades, criaturas disformes e "anti-naturais" em busca de uma identidade perdida. Mas a questão do monstro não é uma criação de Copi: ele se remonta, pelo menos, às origens do romantismo. Mas este que Copi coloca em cena - espécie de travesti generalizado do qual é já impossível distinguir o sexo biológico -, é um monstro novo da literatura argentina que re-atualiza o sentido político do que pensamos como "o outro". A literatura argentina definiu seus monstros para os diferentes momentos da sua história: a "barbárie" sangrenta e sexualmente violenta de "*La Refalosa*" para o século XIX, a "barbárie" das hordas peronistas em "*La fiesta del monstruo*" de Borges para a metade do século XX. Em todas as versões o monstro representa uma categoria política, o "outro" da civilização, o escândalo do diferente, do desproporcionado e do desmesurado.

Mas, se nessas versões da monstruosidade são estes os traços que se condenam; em Copi, pelo contrário, assistimos a uma nova e diferente politização da categoria do monstro na qual aquilo que se pensa como condenável se apresenta, jocosa e bufonamente, como a única representação possível. Em Copi, o monstro não é "o outro"; tudo e todos se tornaram monstros. Suas personagens representam o reprimido pela cultura dominante, elas assumem ser "o outro", ser o monstro, como maneira de dessacralizar o "politicamente correto", e fazer visível a intolerância da sociedade frente ao diferente, proporcionando a possibilidade de questionamento frente à identidade - sexual, mas também nacional. As personagens de Copi são bizarramente monstros, ostentam jocosamente a desmesura que representam, elas riem

de sua própria representação, gerando o distanciamento próprio da paródia, ou melhor, da autoparódia. O traço humorístico, irônico e autoparódico é o que distingue o monstro de Copi dos demais monstros da literatura argentina. À estigmatização do diferente, Copi opõe um mundo no qual todos se transformaram em monstros, em travestis e "loucas", devolvendo uma imagem invertida do diferente que produz uma sátira da sociedade e de seus mecanismos de condenação do "outro".

O humor abertamente irônico e auto-irônico do teatro de Copi é o que aproxima seus monstros do bizarro. A intenção séria desaparece dando lugar a uma estética que joga conscientemente com o fracasso de sua seriedade, o que permite mostrar o mundo como uma versão grotesca e bizarra descomposta arbitrariamente pela força do humor. Não há "normalidade" contra a qual pensar a deformidade do monstro: tudo se transformou em deformidade jocosamente assumida. Esta jocosidade insolente e irreverente, junto com a ostentação da falta de pretensão "séria" como finalidade da arte, é um dos traços que vincula a obra de Copi ao surrealismo e ao humor delirante e bizarro das vanguardas em geral.

VANGUARDA, *CAMP* E PÓS-VANGUARDA.

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-vanguarda*. Com esse termo aludimos às manifestações provenientes da segunda metade do século XX, isto é, a uma certa periodização que encontra fronteira na Segunda Guerra Mundial. Octavio Paz chama a esse período de literatura "contemporânea" para diferenciá-lo da modernidade clássica. Na crítica estadunidense, ele é chamado de pós-modernismo, noção que implica a adoção de determinados parâmetros de avaliação da realidade social e cultural baseados, fundamentalmente, na idéia de fim do projeto da modernidade e do surgimento de uma sociedade que se diferenciaria da sociedade moderna e que será chamada de sociedade pós-industrial ou sociedade de massa.

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. Segundo o crítico americano Fredric Jameson, o pós-modernismo não é simplesmente a denominação de um estilo artístico, mas também:

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: 17).

O debate sobre a pertinência do termo pós-modernismo aplicado à arte é conhecido; entrar nele escapa às pretensões deste trabalho. Só queremos especificar por que usamos a denominação de pós-vanguarda e não de pós-modernismo. No âmbito hispano-falante, a palavra modernismo não designa o mesmo período artístico que ela designa na língua inglesa e portuguesa, mas, pelo contrário, é utilizada para designar um movimento anterior ao surgimento das vanguardas. Daí que, no sentido estritamente estético, ele resulte inexato e até próximo da confusão. Para referir-nos a esse período, utilizamos então a denominação de pós-vanguarda

enquanto categoria que nos permite diferenciar a literatura contemporânea da vanguarda histórica, que em nosso continente abrange a década dos 20.

Por outro lado, como explicita o crítico citado, a categoria pós-modernismo não só significa uma periodização estética, mas também uma periodização social, histórica e econômica. E, nesse sentido, deveríamos pensar se ela é completamente adaptável à realidade da América Latina. O tipo de sociedade pós-moderna que descreve Jameson pode corresponder à sociedade estadunidense de pós-guerra, mas não necessariamente à realidade da América Latina das décadas dos 60 e 70. É importante, nesse sentido, lembrar que são as décadas de expansão do imperialismo, de surgimento de movimentos revolucionários por toda a América Latina e da imediata imposição, dirigida por EE UU, das cruentas ditaduras que reprimiram as tentativas de liberação desse sistema opressivo de exploração econômica.

No caso específico de Copi, o contexto sócio-político de produção de seus textos é fundamental para uma leitura profunda do que eles implicam, tanto no sentido estético quanto ideológico. As décadas dos 60 e 70 estão marcadas, na história argentina, pela força de um pensamento político revolucionário baseado nas propostas do que Jameson chama as "grandes narrativas da modernidade" e que ele denuncia como discursos em crise no caso do pós-modernismo. Enquanto os EEUU produzem a crise das grandes narrativas da modernidade, na América Latina, pelo contrário, está se tomando mão delas na luta pela liberação do sistema imperialista de dominação. A imposição de certos padrões que poderíamos pensar como pós-modernos vêm, no caso da América Latina, da mão das ditaduras que surgem em todo o continente para apagar a luta política, e como uma forma mais de imposição do modelo econômico e cultural dos EEUU.

Por outro lado, Jameson especifica que a literatura pós-moderna pode ser caracterizada como uma forte recusa da estética modernista representada na literatura estadunidense, fundamentalmente, por T.S. Eliot e Erza Pound. Neste sentido, também é necessário se questionar a categoria em função das particularidades da vanguarda latino-americana que apresenta diferenças enormes em relação ao modernismo dos EEUU. A pós-vanguarda ou literatura contemporânea da América Latina vai questionar a vanguarda, mas de maneira própria e diferente do que este questionamento implicou na literatura norte-americana. No caso argentino, a questão da identidade cultural aparece como um elemento em comum entre ambos os momentos – vanguarda e pós-vanguarda –, embora o tratamento seja diametralmente oposto. Nossa intenção é pensar o que há de continuidade e o que há de ruptura entre estes dois momentos, levando em conta as particularidades da literatura argentina e latino-americana como um "sistema literário específico" que corresponde a um contexto histórico-social e econômico específico que não pode ser equiparado com a cultura norte-americana.

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. Como aponta Amícola, há entre a escrita de Copi – enquanto representante de pós-vanguarda – e a vanguarda histórica uma forte *liaison* no que diz respeito a esse ponto em particular (AMICOLA 2000: 75).

Com respeito às diferenças entre ambos os momentos, achamos 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 dizer o impróprio da cultura.

Neste sentido, podemos dizer que a literatura de pós-vanguarda se caracterizou 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 na década dos 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 se caracterizou por esta reticência ideológica que a distancia, completamente, das ousadias européias e que podemos perceber na ostentosa 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 diz respeito a *Martín Fierro*:

Pero el moderatismo del periódico y de toda la vanguardia argentina habla no solo 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 cuestionada 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: 49)

A literatura de “pós-vanguarda”, ou contemporânea, comparada com as tentativas “subversivas” da vanguarda histórica, é enormemente mais ousada e radicalizada no que diz, 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 contra-oficial 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. Ainda a crítica não atinge as bases da sociedade nem questiona a ideologia dominante, pelo contrário, tenta se enquadrar nela.

Em oposição a isso – e achamos que como clara postura de oposição ao momento político conservador dos anos 60 e 70 – a literatura dessas décadas tem um poder de oposição à ideologia dominante, que se manifesta a partir da crítica corrosiva da sociedade produzindo uma leitura ideológica que tem por alvo a desestabilização da estrutura profunda do social.

A dimensão ideológica da literatura produzida então – não só em Argentina, mas na América Latina toda – é um dos aspetos cruciais para uma compreensão profunda dela. É imprescindível, à maneira do formalismo russo, relacionar a “série literária” com a “série social” porque é desta particular relação que podemos especificar suas características e diferenciá-la da vanguarda.

No caso específico de Copi, isto é evidente: Copi, em oposição ao “*moderatismo*” vanguardista atinge 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 escarnekedor e dessacralizador que ri da sociedade como uma forma de se opor a ela.

Além da dimensão ideológica, há um 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), 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 rechaçados 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 auto-postula 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: 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 opor à literatura de Boedo, que, sim, participa dos circuitos comerciais. Para a vanguarda, a verdadeira arte deve ficar fora dos circuitos comerciais porque é só assim que 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, através da paródia dos gêneros fundadores da literatura nacional que produz uma dessacralização do oficial, que atinge também os clichês vanguardistas. A literatura das décadas dos 60, 70 e 80 busca seu lugar dentro da tradição através de mecanismos - o humor e a parodia podem ser uns deles - 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 radicalizando-se. Em Copi, o *camp* realiza esta reapropriação, que se expressa a partir do jogo incessante e das tensões que sua obra apresenta entre literatura culta e gêneros pertencentes à cultura de massa ou indústria cultural. Copi trabalha a partir de materiais que provém da indústria cultural 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 não há limites entre o "culto" e o "massivo",

tudo entra em sua obra 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 a partir da utilização de ambas através de técnicas de reciclagem que postulam uma mais seria avaliação do que entendemos por arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. La innovación. **Boletín/4. Revista del grupo de estudio de teoría literaria**. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1995.

_____. **Copi**. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 1991.

AMÍCOLA, J. **Camp y Posvanguardia**. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal I**. Barcelona: Ediciones Atalaya, 1995.

_____. **Las flores del mal II**. Barcelona: Ediciones Atalaya, 1995.

_____. **Obras Estéticas**: Filosofia da imaginação criadora. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1993.

BRETON, André. Manifiesto surrealista. In: NADEAU, Maurice. **Historia del Surrealismo**. Montevideo: Editorial Altamira, 1970.

_____. **Nadja**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

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.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

CIRLOT, Lourdes. **Primeras vanguardias artísticas**: Textos y documentos. Barcelona: Editorial Labor, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COPI. **Cachafaz/La sombra de Wenceslao**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

_____. **El Baile de las locas**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.

_____. **Eva Perón**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

DUPLESSIS, Yves. **El surrealismo**. Barcelona: Salvat Editores, s/r.

ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino**: Estilo versus moda en un siglo corto. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1978.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria de paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do Pós-Modernismo. Historia, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos estudos Cebrap**. n12, Junho 1985, p. 16 -26.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

RIMBAUD. **Iluminaciones. Una temporada en el infierno**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

ROSENZVAIG, Marcos. **Copi**: sexo y teatralidad. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. **Revista de crítica Literaria Latinoamericana**. Lima, año VIII, n° 15, 1er. Semestre, 1982.

_____. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ed. Ariel, 1995.

_____. **La pasión y la excepción**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latinoamericanas**. São Paulo: Edusp, 1995.

SONTAG, Susan. Notas sobre 'Camp'. In: _____ **Contra la interpretación**. Barcelona: Editorial Barral, 1969.

TCHERKASKI, José. **Habla Copi**: Homosexualidad y creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.