

# Diálogos e *Tombeaux*: H. de Campos, N. Perlongher e S. Sarduy

Antonio Andrade

Recebido em 10/07/2011 – Aprovado em 03/09/2011

## Resumo

*Este artigo, seguindo a linha dos estudos de literatura comparada, propõe-se a discutir o diálogo intertextual que o escritor brasileiro Haroldo de Campos estabeleceu com o autor argentino Néstor Perlongher e o cubano Severo Sarduy. Para isso, realiza-se uma reflexão sobre o uso recorrente da tipologia do “poema-tombeau” dentro da produção poética haroldiana, a fim de investigar sua relação com a questão da morte e da alegoria, bem como a produtividade das noções de herança, tributo e homenagem, nos estudos de lírica moderna e contemporânea. Esta pesquisa preliminar pretende trazer à baila algumas questões pertinentes para se repensar o desenvolvimento da estética neobarroca, no contexto amplo da América Latina, a partir justamente dos cruzamentos interculturais motivados por interessantes dimensões que as “políticas da amizade” são capazes de alcançar na atualidade, propiciando intercâmbios entre poetas de diferentes procedências e inter-relacionando distintas estratégias formais e problemáticas sócio-históricas em pauta, sobretudo, no cenário das últimas décadas.*

**Palavras-chave:** diálogo; poesia; concretismo; neobarroco.

Para Fabrício, *in memoriam*

“(…) ter um amigo, olhá-lo, segui-lo com os olhos, admirá-lo na amizade, é saber de maneira um pouco mais intensa e antecipadamente contristada, sempre insistente, inesquecível cada vez mais, que um dos dois fatalmente verá o outro morrer. Um de nós – diz cada um consigo –, um de nós, chegará esse dia, ver-se-á não mais vendo o outro.”

Jacques Derrida

Este artigo é fruto do meu interesse pelo modo como escritores latino-americanos que produziram ao longo dos anos 1990 e da primeira década dos anos 2000 vêm dialogando com as obras de Néstor Perlongher e Severo Sarduy. Por uma questão de recorte, indicarei aqui apenas o início do desenvolvimento desta reflexão, apresentando e analisando abaixo dois poemas que Haroldo de Campos dedicou, *in memoriam*, ao amigo e escritor argentino (Néstor) e ao amigo e escritor cubano (Severo). Com isso, pretendo demonstrar que a questão da morte e a tipologia do “poema-tombeau”<sup>1</sup> constituem importantes laços intertextuais entre esses autores, que desenvolveram em diferentes vertentes o estilo neobarroco, além de evidenciarem determinadas problemáticas que se verificam na passagem do moderno ao contemporâneo.

**neobarroso: in memoriam n. perlongher**

“hay  
 cadáveres” – canta néstor  
 perlongher e está  
 morrendo e canta  
 “hay . . .” seu canto de  
 pérolas-berruecas alambres bo-  
 quitas repintadas restos de unhas  
 lúnulas – canta – ostras desventradas um  
 olor de magnólias e esta espira  
 amarelo-marijuana novelando pensões  
 baratas e transas de michê (está  
 morrendo e canta) “hay . . .”  
 (madres-de-mayo heroínas-car-  
 pideiras vazadas em prata negra  
 lutuoso argento rioplatense plangem)  
 “. . . cadáveres” e está  
 morrendo e canta  
 néstor agora em go-  
 zoso portunhol neste bar paulistano  
 que desafoga a noite-lombo-de-fera  
 úmido-espessa de um calor serôdio e on-  
 de (o Sacro Daime é uma – já então – un-  
 ção quase extrema) canta  
 seu ramerrão (amaríssimo) portenho: “hay  
 (e está morrendo) cadáveres”  
 (CAMPOS, 1998, p. 111)

<sup>1</sup> Com a formação do neologismo “poema-tombeau”, desejo evitar, intencionalmente, o uso do conceito clássico de “elegia”, que poderia orientar o leitor, de maneira equivocada, em direção a uma ideia de composição poética, em forma fixa, de temática exclusivamente lúgubre ou de natureza sublima-

**para um tombeau de severo sarduy**

1.

olhar achinesado aberto em tez canela  
lábios de rebordos barrocos  
dulcamaro sorriso entrebailante  
sarduy se refugia em sua mesa do *flore*:  
floresce entre cristais e café  
sardônico ou severo  
logo ameno  
enquanto limões cortados cintilam seda verde contra o anis :  
hécuba ciosa de sua prole  
cuba o reivindica filho êxul  
que para celebrá-la travestiu-se de incubo  
(*más cubano soy yo que el ron merino!* –  
costumava dizer-me  
visando com chancela autêntica – tatuagem ctônica – o  
passaporte ausente)

2.

monge da religião lezâmica  
(*cantantes cobra colibrí cocuyo*)  
sarduy com um gesto faz nevar em la habana  
sol nevado topázio lunescence  
que desparze flocos de lírios e fios de açúcar-cândi  
sobre os arroubos dum préstito cristóforo:  
auxílio e socorro – náíades em anáguas  
disfarçadas em *drag-queens* –  
remiram-se no espelho da paciência e fosforecem :  
gêmeas ninfas ninfômanas no seu nimbo de nylon

3.

sarduy – severo – persegue o buda neonato  
provedor do porvir : *maitreya*  
enquanto um polvo soropositivo o abraça  
com sugantes ventosas  
mas o reflexo *laser* do punhal de obsidiana o tutela  
e ele se incuba no ouro-tabaco de sua cuba  
matriz madriperúlea  
ouvindo o rumor gárgulo das madres:  
ele – herdeiro heráldico passeando pela mão regedora do  
senhor barroco  
seu voluntarioso principado de jovem crisóstomo criollo  
até sentar-se em posição de lótus no *café de flore*  
entre menta e limões cortados que lucilam feito cristais citrinos  
recolhendo no vôo o debrum amarelo-fogo de uma ouropên-  
dula  
caligrafada por tu-fu

4.

ei-lo agora jacente – buda em paranirvana ( à  
imitação de um) –  
assim severo sarduy  
retorna às origens aos lares  
aos signos capitosos de nascença :

camangüeyano fatigado de sua peripatéia ecumênica  
 que dissimula em raízes aéreas ( mesmo enquanto dorme  
 neste gálico *tombeau* de thiais)  
 seu coração insular de terra desterrada  
 e - colibri dançarino - embalsama-se num âmbito de mel  
 transmigrado afinal para o âmbar incorrupto das palavras  
 da tribo  
 (Idem, p. 112-114)

Haveria certamente muitas maneiras distintas de iniciar a interpretação desses poemas. Opto, entretanto, por distanciar-me um pouco da leitura em si, da *lecture du texte*, para refletir sobre o sentido desse diálogo, ou se assim for mais adequado, sobre o sentido dessa homenagem em forma de “adeus” a amigos, a poetas com os quais Haroldo possuía afinidades eletivas. Por que render homenagem literária e pública *post-mortem*? Por que a morte torna-se aí matéria do poético? Estas serão perguntas centrais da minha reflexão. Mas, ao lado delas, estão outras interrogações igualmente instigantes: os que nasceram a muitas milhas de distância - como é o caso de Perlongher, que nasceu em Avellaneda, província de Buenos Aires, em 1949, e morreu em São Paulo, em 1992 - e os que nasceram, viveram e morreram muito distante - como Sarduy, nascido em Camagüey, Cuba, em 1937, e falecido em Paris, em 1993 - podem ser considerados “amigos”? Até que ponto o conceito comum de amizade serve à compreensão dos laços que unem escritores e intelectuais? Por que a eleição desse afeto dirige-se ao estrangeiro, por uma via xenófila? Leia-se uma frase de Goethe, citada por Haroldo, que pode fornecer alguma clareza a esse questionamento: “toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente vivificar por meio da contribuição estrangeira” (apud CAMPOS, 2004, p. 255). Esse era, para os irmãos Campos, o sentido pleno do exercício da alteridade, “exercício de autocrítica” que eles praticaram via tradução, via assimilação: transcrição.

Diálogo entre subdesenvolvidos? Octavio Paz não aceita esse dote e também duvida: “*dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto*” (apud Idem, p. 234). A teleologia não é permitida dentro da “práxis inter-semiótica” do concretismo. Nesse sentido, pode-se identificar no escritor cubano a fala eloquente, a “boca de ouro” de um “crisóstomo criollo”. A antropofagia oswaldiana, recuperada pelos irmãos Campos nos anos 1960, serve assim como metáfora não de uma operação especificamente nacional, mas de toda uma linhagem de autores - iniciada, segundo Haroldo, com o barroco, seja ele luso ou hispânico (da “*perla berrueca*”) - que “devora” (e ressignifica, borgeanamente, não podemos nos esquecer) empréstimos de outras literaturas. Gostaria de aprofundar aqui as raízes dessa questão através do ensaio haroldiano “Da

razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". Encontraríamos ali a origem do problema? Essa é uma pergunta capciosa, visto que nesse ensaio, a partir da crítica de Jacques Derrida à noção platônica de essência e ao logocentrismo da cultura ocidental, Haroldo vai propor a problematização da origem da literatura brasileira, ao afirmar "a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como união acomodatória do mesmo)" (Idem, p. 237). Tal questionamento busca no barroco justamente o lugar problemático da não-origem, ou da não-infância: nossas literaturas teriam nascido enleadas aos volteios sintáticos barrocos; adoradoras metalistas de todo ouro, prata e pedras preciosas que se espalham estranha e anacronicamente (para o leitor atual) pelos textos de Sarduy, Perlongher e Haroldo. Estes arabescos da escrita – dos períodos sem fim que se proliferam por parênteses, travessões e dois pontos – formam imagens alegóricas, "um estilo em que, no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer outra" (Idem, p. 240), e indiciam uma dinâmica barroca em que da alegoria resulta sempre a "diferença" (para usar ainda um termo derridiano).

É interessante, ainda assim, notar, nesses poemas, a preocupação com o país natal, como se o intento de escrever "à beira do túmulo", fosse um retomar a *partida de nacimiento*. O desaparecimento de Perlongher, em terra estrangeira, por exemplo, renova o choro ininterrupto das Madres de Plaza de Mayo. Hécuba – mulher de Príamo, mãe de dezenove filhos, quase todos mortos na Guerra de Troia, transformada em cadela por maldição – converte-se na imagem paronomásica de Cuba, representando também a figura materna que deseja a volta do "filho êxul", Sarduy. Em ambos os casos o retorno não ocorre, não só por não haver "passaporte", mas, sobretudo, porque suas obras não se alinhavam ao modo como a ditadura argentina e a Revolução Cubana se desenvolveram e tornaram hegemônica a cultura de cerceamento das liberdades cotidianas. Não é preciso dizer que versos como "náíades em anáguas/ disfarçadas em *drag-queens*", por exemplo, perfilam imagens que, apesar de revolucionárias em certo sentido, não integram os preceitos militantes do regime castrista. Seguindo essa questão através do poema para Sarduy, podemos associar o problema da não-origem que o resgate do barroco traz para o cenário da literatura brasileira à reivindicação da pátria ("*más cubano soy yo que el ron merino!*"), na configuração descritiva de um sujeito cindido entre a cultura tropical primitiva e o cosmopolitismo do café parisiense. Não à toa, nas cenas poéticas montadas por Haroldo, o retorno à origem significa um retorno à poética neobarroca lezamiana, de onde pretendiam descender tanto o autor de *Parque Lezama* quanto o de *De donde son los cantantes*: sinestesia de "amarelo-marijuana", palavra "capitosa", signo embriagante. Ou seja, tanto a origem

natural quanto a literária só podem ser entendidas aí como uma forma de voo, ecoando a imagem do “colibri dançarino”, o que me leva a aproximá-las à noção de origem benjaminiana, explicada por Jeanne Marie Gagnebin como um “salto para fora da sucessão cronológica niveladora” (apud LOPES, 1999, p. 11).

Mas se a procura da origem, no instante da morte, é também um salto para fora do tempo, como se apresenta o histórico da amizade literária entre os três poetas nos textos em questão? Esta história é construída por meio das confidências e revelações que vão surgindo ao longo do tempo e da trajetória da amizade. A propósito disso, Derrida já havia apontado que não há amizade sem confiança, tampouco existe confiança que não se meça por algum tipo de cronologia.<sup>2</sup> Entretanto, o interessante é que, nos poemas, as referências temporais e espaciais dos dêiticos “*agora (...) neste bar paulistano*” (grifos meus), de “*neobarroso: in memoriam*”, e “*ei-lo agora jacente (...) neste gálico tombeau de thiais*” (grifos meus), de “*para um tombeau de severo sarduy*”, representam ora um presente, em vida, imbricado à memória da morte, no primeiro caso, ora um “presente-morte”, *leitmotiv* para uma série de *spots* do passado, todos, contudo, em presente do indicativo, no segundo.

É impossível regressar para a mesma Cuba, é impossível regressar o mesmo para a velha e lutuosa Argentina. Este é o dístico que vem à minha cabeça após a leitura dos poemas. Se pudesse encontrar uma analogia entre ele e os estudos benjaminianos, destacaria a impossibilidade da volta à origem, “perdida desde sempre” (GAGNEBIN, 1994, p. 62), bem como a impossibilidade da própria poesia nos tempos modernos, como questões fundamentais. Retomando ainda o papel da alegoria, em Benjamin, me dou conta de que a morte é o que permeia este tipo de composição poética, motivada simultaneamente pelo óbito real (dos “amigos”) e pela transfiguração do real com que se lhes presta a melhor homenagem. Gagnebin chega a afirmar que

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários de estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas. (Idem, p. 46)

“Cadáveres” atravessam toda a poesia perlongheriana. Esse é o título inclusive do seu mais longo e conhecido poema. Exatamente, por isso, Haroldo retoma entre aspas o verso “Hay cadáveres” e o repete como um mantra, tal como o faz Perlongher no poema original. Os cadáveres que, para este, representavam os mortos da ditadura argentina tornam-se polissêmicos, para aquele, devido à imbricação entre autoria e

<sup>2</sup> “There is no friendship without confidence (...), and no confidence which does not measure up to some chronology, to the trial of a sensible duration of time (...). The fidelity, faith, (...), credence, the credit of this engagement, could not possibly be a-chronic” (DERRIDA, 2005, p. 14).

referencialidade que inclui, agora, o próprio poeta que havia produzido a denúncia política entre os mortos e desaparecidos. Esta conversão do amigo – do ser amado, de certo modo – em objeto (“cadáver”) é um movimento característico da amizade cujo vínculo, ou *philia* segundo Derrida, vai além da morte: “*This philia, (...) between friends, sur-vives. It cannot survive itself as act, but it can survive its object, it can love the inanimate*” (DERRIDA, op. cit., p. 13). Desse modo, é possível depreender também um procedimento dúplice que se verifica nos poemas de Haroldo aos amigos mortos: ao mesmo tempo em que o poeta brasileiro lhes reconhece fragilidades íntimas, humanas, subjetivas, corporais, mortais..., embalsama-os e cristaliza-os para a posteridade, em descrições de caráter poético-pictórico. Aliás, aprofundando um pouco mais essa questão, Haroldo chega a dizer que o embalsamamento é um *modus operandi* do próprio estilo sarduyano, que se embalsama “num âmbito de mel”. Sabe-se, ademais, que o corpo embalsamado (e profanado) de Eva Perón constitui a imagem obsessiva que percorre a obra de Perlongher. Gostaria de lembrar, a esse respeito, que nas análises da poesia do autor argentino, feitas pelo crítico Nicolás Rosa, a contradição entre o desvanecimento cadavérico e a rigidez do embalsamamento ocupa o lugar da própria tensão que norteia o fazer literário (cf. ROSA, 1987, p. 255-256).

Se a morte, via alegoria, constitui um *topos* constante da lírica ocidental, desde Baudelaire, é porque ela é índice de um processo simultâneo de queda das ideologias e de perda da capacidade de reconhecer e experimentar o afeto do outro, antes do fim da vida. Muitos pensadores e escritores do século XX, como Derrida, Sarduy, Perlongher e Haroldo, foram testemunhas ou herdeiros do Holocausto, do gulag, de Hiroshima, da Guerra do Vietnã, da violência repressiva das ditaduras latino-americanas, do fim dos impérios coloniais, da revolta da juventude, do desmoronamento do comunismo... Enfim, eu poderia estender essa listagem de fatos históricos para os quais a imagem do “corpo morto”, do amigo ou do inimigo, se impõe como paradigmática. A experiência histórica, *a priori* exterior ao objeto artístico, não deixa nunca, é claro, de interferir no processo de criação e, por sua vez, no modo de composição poético. Sendo assim, o falecimento dos amigos, nos poemas de Haroldo, representaria o mesmo que a ideia de morte sugere, para Maurice Blanchot, em relação à obra, qual seja: a morte como aquilo diante do qual o escritor não pode perder o controle (cf. BLANCHOT, 1987, p. 87). Entretanto, o próprio ato de fé contido na amizade implica certa incalculabilidade, no sentido de que a escolha do amigo não pode ser um lance totalmente racional (cf. DERRIDA, op. cit., p. 21). Além disso, a morte do outro é também a morte do Eu: percepção do futuro e do presente. Por isso, a linguagem que tenta dar conta dessa experiência caminha pelas chicanas

do vertiginoso e do incompreensível até alcançar um construto. Isso, por exemplo, é o que aponta também o próprio Sarduy em um ensaio crítico, publicado muitos anos antes da sua morte, em relação ao processo organizador da poesia híbrida (concreta e neobarroca) de Haroldo de Campos: “O poema como sílabagerme que rebenta, expande-se no volume da página e avança em direção à concretude” (SARDUY – In: CAMPOS, 1979, p. 125).

O labor da escritura poética que trata de dar forma concreta à ideia deslizante de morte corresponde a um gesto de exumação incomum que traz consigo não a memória da morte, gravada no cadáver, e sim a memória da vida. Esse é também um dos objetivos da escrita derridiana. De acordo com a análise que Elisabeth Roudinesco faz dos textos em que o filósofo francês se dedica a dizer adeus a seus amigos e, ao mesmo tempo, a refazer suas trajetórias intelectuais,

seja qual for a idade daquele a quem dirige a saudação, Jacques Derrida constrói seu discurso como o palimpsesto do instante da morte, como o braço instantâneo desse momento único em que se produz a passagem da vida à morte. Assim, ele pode trazer para si toda a memória enterrada de uma existência fragmentada. (ROUDINESCO, 2007, p. 223)

Em minha opinião, a figuração poética desse ato fúnebre que mantém, no entanto, ainda muito latente a lembrança do vivido reside, nos poemas de Haroldo, na focalização de uma ação em processo, através da repetição da perífrase “está morrendo”, em “neobarroso: in memoriam”, e da bela antítese gerada pela imobilidade do sujeito em posição de lótus enquanto a doença avança, em “para um tombeau de severo sarduy”. Isso poderia ser pensado, logicamente, como uma solução lírica para encenar a morte, em ambos os casos, em consequência de complicações da AIDS. Contudo, uma outra forma de ler esses procedimentos é pensar que tal estado melancólico – ou, de outro modo, que o trabalho incessante do luto (cf. GAGNEBIN, op. cit., p. 50) – representaria aí um modo de sentir a experiência histórica. Conhecendo um pouco do pensamento teórico haroldiano e sabendo que ele traz à baila e ratifica diversas questões assinaladas por Benjamin, acredito que essa seja uma interpretação possível. Mas ao pôr atenção redobrada às imagens que perfazem os textos, noto que há um elemento oposto à melancolia que dialeticamente dá forma a estes mistos de descrição e narração com que Haroldo recompõe os “instantes-morte” de Perlongher e Sarduy. Quero dizer que existe uma dose de alegria<sup>3</sup> nessas lembranças de encontros entre amigos: a alegria do cantar gozoso e desfogado de Néstor à mesa do bar; a paz e o nirvana propiciado pelo encontro de Sarduy com o budismo.

Ou seja, verifica-se em todos esses autores uma visão ao mesmo tempo trágica e festiva da vida e da morte. Em Haroldo,

<sup>3</sup> Chamo a atenção para a possibilidade de desenvolvimento da relação entre luto e alegria no barroco. Para isso, indico a leitura de Walter Benjamin, “O intrigante como personagem cômico”, in *Origem do drama barroco alemão*, texto de onde retiro a seguinte citação: “O drama barroco não atinge seu ponto alto nos exemplares construídos de acordo com todas as regras, mas nas obras em que ressoam, como brincando, as notas da comédia” (BENJAMIN, 1984, p. 151).

<sup>4</sup> Gostaria de remeter à leitura do ensaio “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” (In: CAMPOS, 2004), em que Haroldo de Campos explicita o fato de que o seu interesse crítico se direciona ao “procedimento menos” de escritores que reconhecem que o trabalho de criação nasce, na verdade, da fronteira com o discurso alheio, literário ou não-literário, e que a indecidibilidade pode ser muito mais produtiva em termos estéticos do que a grandiloquência.

isso se percebe, por exemplo, no seu uso reiterado do poema *in memoriam*, do tributo aos amigos mortos, não no sentido de canonizá-los e lançá-los ao rol dos grandes “Autores”, mas com vistas a investigar nuances significativas para sua própria poesia, encontrando produtividade na morte, por meio da aproximação às zonas lacunares e aos espaços de fragilidade da obra e da biografia dos seus homenageados.<sup>4</sup> Junto a isso, observa-se a celebração carnavalizadora da rede dialógica produzida pelo seu *paideuma* poético, no melhor estilo poundiano, o que demonstra um entendimento de que a criação literária pode ser concebida não só pelo viés da negatividade, mas também através de uma estratégia, um tanto quanto bárbara e antropofágica, de fazer tudo “coexistir com tudo” (CAMPOS, 2004, p. 251): tradição ocidental com a oriental, literatura europeia com a ibero-americana.

Já em Perlongher, o leitor pode encontrar uma obra intensamente homoerótica e melancólica; uma mistura radical de humor, sarcasmo e experimentalismo linguístico. Nele, também, o olhar desejanste que flagra “*la sordidez de cuerpos sudorosos que se pegan, quemantes*” (PERLONGHER, 2003, p. 29), em seu primeiro livro, soma-se ao tom lúgubre dos versos do seu último trabalho, onde o próprio sujeito se vê morrendo – fórmula atualizada, como vimos, pelo poema haroldiano. Cito versos de “*Canción de la muerte en bicicleta*”, de *Chorreo de las iluminaciones*:

*Ahora que me estoy muriendo  
Ahora que me estoy muriendo*

*Cansina esta letanía de arrabal  
Lejos de todo se toma el ómnibus de extramuros  
del que no baja, porque no para o para pronto,  
en realidad no se ha movido de la parada  
(Idem, p. 367).*

E para demonstrar essa mescla delicada entre morte e alegria, a respeito de Sarduy, creio que bastaria citar um fragmento do texto “*Sarduy, in memoriam*”, escrito pelo seu amigo Juan Goytisolo:

*Nuestra anterior frecuentación se redujo desde entonces a una intermitente relación telefónica, a veces melancólica y con referencias oblicuas al mal que le destruía, y otras, animadas por esa euforia y afán de vivir que nunca le abandonaron. (GOYTISOLO – In: SARDUY, 1999, p. 1.779)*

Para finalizar o meu percurso, acredito que, ao desenvolver, neste trabalho, uma forma de estudo “*in memoriam*”, procurei seguir, em grande parte, a lição desses poemas, na medida em que tentei demonstrar, com Haroldo, a possibilidade de se empreender gestos poético-discursivos de tributo/homenagem a artistas mortos precocemente, tais como Perlongher e Sarduy, sem mitificá-los e transformá-los em ícones protagonistas de suas próprias gerações. Penso que, tanto nos diálogos e cruzamentos

interculturais – entre poetas de diferentes nacionalidades – quanto nos gestos de despedida aos amigos que “partem”, se dá a abertura de um testamento, a passagem de um legado que se oferece, na verdade, à violação e ao diferimento. Acredito, junto com Roudinesco – com ecos de Derrida – que “apenas a aceitação crítica de uma herança permite pensar com independência e inventar um pensamento para o porvir, um pensamento para tempos melhores, um pensamento da insubmissão, necessariamente infiel” (ROUDINESCO, op. cit., p. 12).

### Abstract

*Following the line of comparative literary studies, this article aims at discussing the intertextual dialogue that Brazilian writer Haroldo de Campos established with the Argentine author Néstor Perlongher and the Cuban author Severo Sarduy. For that, it performs a reflection on the recurring use of the typology of the “tombeau -poem” into Campo’s oeuvre. It also investigates its connection with the issues of death and allegory, as well as the productivity of notions like inheritance and tribute for the studies on modern and contemporary poetry. This preliminary research intends to bring up some interesting questions for rethinking the development of Neo-Baroque aesthetics, in the broader context of Latin America, motivated by cross-cultural dimensions which the “politics of friendship” are able to achieve nowadays, providing exchanges between poets of different origins and interrelating diverse formal strategies and policy, especially relevant to the historical scenario of recent decades.*

**Keywords:** *dialogue; poetry; concretism; neo-baroque.*

### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. *Signantia: Quase Coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *The politics of friendship*. Londres: Verso, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

ROSA, Nicolás. Seis tratados y una ausencia. Sobre los "Alambres" y rituales de Néstor Perlongher. In: *Los fulgores del simulacro*. Rosário: UNL, 1987, p. 227-257.

ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Derrida: o instante da morte. In: *Filósofos na tormenta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 218-234.

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Vol. 2 - Colección Archivos. Madri: ALLCA XX, 1999.