

# *Nova instabilidade e simetria: crítica e autocrítica do neobarroco*

Recebido 18, fev. 2006/Aprovado 20, mar. 2006

*Joca Wolff*

## **Resumo**

*O ensaio propõe uma leitura do neobarroco a partir das obras de três de seus principais poetas-pensadores, o brasileiro Haroldo de Campos, o franco-cubano Severo Sarduy e o argentino Arturo Carrera. Objetivando fazer uma crítica da controvertida categoria, o texto investiga a larga reflexão de Sarduy sobre as origens do barroco, paralelamente a sua incidência contemporânea, bem como propõe uma interpretação da poética de Carrera enquanto uma leitura paradoxal e diferida do neobarroco, com início nos anos 70, enquanto fiel discípulo de Haroldo e Sarduy, até a atualidade, através de um "simplismo deliberado" que viria a se transformar em sua marca pessoal. Além disso, o trabalho faz um resgate do emprego pioneiro da expressão nos primórdios do movimento concretista brasileiro, em meados da década de 50.*

*Palavras-chave: barroco; neobarroco; concretismo; vanguarda; instabilidade.*

## 1 Instabilidade

Para os apologistas, o *neobarroco* é, mais do que certa categoria operacional, o próprio espírito do tempo, uma evidente possibilidade de resposta à indagação sobre o esgotamento da modernidade. Para os adversários, uma vasta generalização, um signo inócuo, uma maneira a mais de eufemizar a voga pós-moderna na virada do milênio. A crítica e a autocrítica do neobarroco postuladas neste ensaio abordam a obra poética e ensaística de Haroldo de Campos, Severo Sarduy e Arturo Carrera em suas maneiras de lidar, numa palavra, com a Morte, que vem a ser o arcabouço da alegoria barroca (BENJAMIN, 1984). A *elipse* desenhada por suas leituras desta categoria vão da extrema proximidade e seu intenso manejo, nos dois primeiros, a um sutil distanciamento crítico que sucede e mantém a *simpatia* (no sentido etimológico), que os conecta, no terceiro. O ensaio também trata de investigar como e por que caminhos se dão tais conexões: no desenrolar da análise de suas obras singulares faz-se prioritária, portanto, a busca de alternativas à questão, conforme se verifica na reflexão recente de cada um dos autores, vistos enquanto criadores-leitores-tradutores de outras vozes, de outros textos, de outras escrituras-críticas.

A teoria “cósmico-poética” do neobarroco segundo Sarduy, que reivindica o legado estético de Lezama Lima, tem a particularidade de fazer uma leitura da astronomia e da cosmologia como as grandes ficções do mundo moderno. A elaboração da categoria do neobarroco começa a ser articulada, no autor franco-cubano, em meados dos anos 60, enquanto uma espécie de telqueliano marginal, à sombra de Philippe Sollers, François Wahl e Roland Barthes, em Paris. Nos últimos anos de vida, o autor de *Cobra* e *Big Bang* retomaria a idéia com o mesmo fôlego e convicção de seus “manifestos” desfechados em torno de 1970, sob uma denominação similar, a de “Nova instabilidade”, em último ensaio programático dedicado a Octavio Paz. Nele aponta uma oscilação experimentada pelos poetas-pensadores-cientistas mergulhados nesse universo entre o que chama de múltiplo (instável) e uno (simétrico), vistos como pulsões que demarcam a princípio a separação dos territórios da arte e da ciência, mas que ao mesmo tempo podem aparecer como totalidade.

Seu outro vértice, encontrado na obra do argentino Arturo Carrera, propõe uma releitura de Sarduy e Haroldo, no início da década de 70, em seus três primeiros livros: *Escrito con un nictógrafo*, *αA. Momento de simetria* e *Oro*. Entre estes acha-se ao menos um “não-livro”, *Momento de simetria*, objeto desdobrável que dá continuidade à utopia – posta em prática pelo poeta – de “escrever no escuro”, tributária dos poemas constelacionais de *Xadrez de estrelas* e de *Big Bang*. Trata-se de

uma recriação cosmopoética da galáxia de Andrômeda, na qual Carrera presta homenagem à poeta Alejandra Pizarnik, então recém-desaparecida, utilizando os recursos gráficos disponíveis na pré-história do mundo digital: várias “constelações” em forma de poemas esparsos, realizados minuciosamente em *letraset*. O presente ensaio é pensado a partir deste “momento”, sugerindo condensar em si – do “zero ao zênite” – a rede de redes tramada entre os pólos da dissolução e da unificação que marcam a modernidade ocidental.

Quanto a Haroldo de Campos, além de ter precocemente cunhado o termo neobarroco, irá manter durante toda a sua longa trajetória uma relação de trocas constantes com o universo cultural hispano-americano, através de nomes que vão de Octavio Paz e Cabrera Infante até Sarduy e Carrera. Um dos resultados mais valiosos desses contatos intitula-se *Transblanco* que reúne a versão original e a “transcrição” do poema *Blanco* (1966), de Paz, em que literalmente põe os “signos em rotação”, influenciando de modo direto a produção poética imediatamente posterior de Carrera e Sarduy. A matriz de ambos os poetas (e de todos mencionados até aqui) é uma só: “a visão cosmológica que subjaz ao poema [*Un coup de dés*] de Mallarmé”, segundo o crítico Emir Rodríguez Monegal (PAZ; CAMPOS, 1986, p. 14-15).

Outro aspecto comum aos três poetas-pensadores é o fato de sustentarem sua experiência no campo da literatura com um projeto teórico consistente, o que deve ser reconhecido independente das distintas visões da crítica sobre seu trabalho. É necessário sublinhar, no entanto, certas diferenças entre seus timbres. Sarduy apresenta uma obra – de poemas “clássicos” e concretos a uma prosa manifestamente poética – em que o texto é organicamente atravessado pelas ficções sopradas, desde o cosmos, pelo discurso das ciências, além de uma abordagem de exegeta relacionada ao barroco. De Haroldo, pode-se dizer que sua obra crítica de estruturalista “duro”, ao menos no que diz respeito ao estilo, não é tão vulnerável às investidas da pulsão poética, pouco se deixando contaminar – ao contrário do irmão Augusto de Campos, freqüentador assíduo de uma sorte de crítica poética. Por outro lado, sua obra em prosa e verso subsume toda a carga simbólica de uma leitura do mundo e do universo atravessada pela prática constante da tradução de diversas línguas. Lembre-se a propósito que *Galáxias*, por ter como “ímã temático a viagem como livro ou o livro como viagem”, também pode ser entendido, segundo o autor, como um “livro de ensaios”. Em relação a Carrera, sua poética manifesta essa adesão à indiferenciação entre os gêneros mas de forma original, na medida em que é “um poeta que lê” embora num sentido diverso de seus ascendentes: há uma intensa

busca do saber não apenas literário mas filosófico, antropológico, psicanalítico e arqueológico, que impregna sua experiência com a linguagem, a qual no entanto resulta naquilo que chamaria um dia de “ingenuidade deliberada”. Em todo caso, se em algum ponto eles se tocam de modo especial, este é o da permanente escavação da materialidade da linguagem aliada a uma visão cósmico-poética da existência e da realidade, cuja sintonia se evidencia especialmente em torno de 1970.

É impossível retornar aos dias e meses febris daqueles anos mas é possível re-criá-los, utilizando a figura de Sarduy como protagonista. Em 1969 *Escrito sobre un cuerpo* é publicado em Buenos Aires e a vanguarda portenha o recebe como uma espécie de divindade intelectual, conforme a memória de Wahl em “Severo de la rue Jacob”, em que também destaca sua recepção na capital do México:

Para alguns, ele era um farol: durante uma noite promovida por Arturo Carrera numa imensa boate de Buenos Aires, as pessoas se acotovelaram para... lhe tocar: tomado de pânico, ele se refugiou ao meu lado. Um recital de poemas com Octavio Paz no México foi um outro momento memorável (SARDUY, 1999, p. 1468).

Em “autocronologia” escrita cinco anos depois, Sarduy faz um comentário a princípio alvissareiro sobre o ano de 1969, no auge da festa: “Alguns ensaios de crítica escritos para *Tel Quel* e *Mundo Nuevo* em primeira mão aparecem na América do Sul: *Escrito sobre un cuerpo*. Recepção inesquecível, do livro e de mim, em Buenos Aires”. No apagar das luzes, no entanto, como deixa claro o próprio Wahl (entre dificuldades de publicação e de recepção), a nota ganha uma faceta polêmica, que aponta para a impugnação de sua mescla particular de neobarroco e estruturalismo, ao responder com sarcasmo a uma provocação feita durante sua passagem pelo Prata:

Um maluco – incitado, é verdade, por outro – escreve num desses boletins que pululam no mundo de “Los Libros” que minha crítica é para a Crítica o que o lunfardo é para o Castelhana. Deus meu, mas quando foi que me interessei pela Crítica, com C maiúsculo, e pelo Castelhana! (AGUILAR MORA, 1976, p. 11).

A revista *Los Libros* (1969-76) era a aclimatação portenha de *La Quinzaine Littéraire* e *Tel Quel* com tinturas ideológicas peronistas antes – Héctor Schmucler, Nicolás Rosa – e maoístas depois – Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia. Todos, porém, sob maior ou menor influência do telquelismo barthesiano, sendo Schmucler e Rosa dois de seus primeiros tradutores argentinos. Em agosto de 69, no segundo número da revista, Rosa publica “La crítica como metáfora”, artigo em que faz uma análise refinada mas contundente de *Escrito sobre un cuerpo*. O resenhista destaca o que chama de “gestualidade

da corporalidade” dos primeiros ensaios de Sarduy, mas contesta o que lhe parece uma “desvalorização da crítica” em mistura arriscada de poesia e ensaio, crítica e ficção. Este é o ponto cego do livro, segundo Rosa: o escritor de origem cubana, com sua linguagem “no exílio”, abordaria as obras alheias como se fossem suas e o texto como se fosse seu próprio corpo, esquecendo que, se Freud-Lacan, Mallarmé-Blanchot e Barthes nos liberam da “tentação realista”, podem levar – por pressa, incompreensão ou renúncia – à “agramaticalidade”, a uma “derrisão da escritura que se distrai e se encanta no perigo da pura fonê” (ROSA, 1969, p. 6-7).

Ao contrário da crítica militante, a crítica da crítica como metáfora representava o caráter mais rigoroso e competentemente cientificista da vertente estrutural no grupo de *Los Libros*, encarnado especialmente por Rosa. Mas talvez fosse de fato a “pura fonê” que estivesse em causa nessa abordagem integradora proposta por Sarduy, que atua de maneira diferida e restringida, conforme a sugestão mallarmaica. A música das cores e das palavras, o som e seus intervalos é que estiveram e estão em causa para o autor de *Cobra*, que também foi pintor, além de budista e orientalista apaixonado, a ponto de que sua escritura fosse aquela de um pintor (ou um tatuador). O que poderia justificar a opção pelo caminho da música das esferas, caso fosse preciso fazê-lo? Certamente a indiferenciação entre gêneros e categorias rígidas e a convicção de que os signos se inscrevem sobre a pele da realidade para, na poesia, encontrar o momento da verdade: aquela do corpo, da Morte – mas a morte vista como “duplicação do nascimento”. Mantendo um apetite comum pelo barroco como “método de aproximação” (Wahl) aliado a uma propensão pelo silencioso e o minimal, Arturo Carrera reativaria esta “escritura-pintura” a sua maneira, a exemplo dos poetas concretos brasileiros, tendo em Haroldo de Campos um de seus mentores.

## **2 O neobarroco segundo Haroldo de Campos**

O termo neobarroco foi posto em circulação pela primeira vez em 1955, em pleno estopim da poesia concreta, por Haroldo de Campos, conforme seria reconhecido mais tarde por Sarduy, e também, mais recentemente, por Carrera. Destituído ainda da especificidade que Sarduy lhe concederia, o termo é empregado em artigos da imprensa cultural de São Paulo e Rio, como parte da intensa militância do grupo concreto para fincar pé na cultura do país. Surge, com hífen, no contexto de uma discussão sobre “a arte poética de nosso tempo”, cujos “eixos radiais” são “as obras de Mallarmé (*Un coup de dés*), Joyce, Pound e Cummings”, no breve artigo “A obra de arte aberta”. Mais tarde o texto seria revisto e republicado no volu-

me *Teoria da poesia concreta* (1965), confirmando seu valor estratégico, no momento em que se preparava o lançamento público do movimento concreto através de seus manifestos de 1956.

Para além do cânone eleito pelos concretistas, o que se encontra na base do raciocínio que leva ao conceito de “neo-barroco” é, significativamente, a música do silêncio – o que, aliás, o próprio poema de Mallarmé autoriza dizer, desde seu célebre prefácio (MALLARMÉ, 1984, p. 455-456). Do início ao fim do artigo, Pierre Boulez é invocado para cercar o conceito não apenas através da “arte dos sons” mas, sobretudo, “por um contraponto do som e do silêncio”. É o silêncio portanto (e seu contraponto sonoro) o elemento que precede no caso brasileiro toda a proliferação de signos característica da “nova instabilidade”, no que diz respeito a sua pré-história moderna: do lance de dados mallarmaico ao tricentenário de Góngora em 1927, celebrado por Dámaso Alonso e García Llorca, da arquitetura de Gaudí à disseminação mundial da arte “barroconcreta” a partir dos anos 50.

Sem ingresso em profundidade nos múltiplos problemas que a simples menção conjugada desses nomes suscita ao limiar do experimento poético de nossos dias”, Haroldo de Campos atravessa rapidamente o silêncio do lance e dados, a micro-macroscopia da obra porosa de Joyce, a palavra “físsil” de Cummings e o método ideogrâmico de Pound, utilizando-se das ferramentas teóricas disponíveis à época que incluíam Sartre, Husserl e também os formalistas russos. De modo que, entre o som e o silêncio, o germe das futuras galáxias neobarrosas acha-se em parte no pensamento da vanguarda musical representada pelo compositor vanguardista francês, que, na esteira de Valéry, busca uma definição da própria experiência artística, sem pretender encerrá-la numa forma perfeita, muito pelo contrário. Segundo Haroldo no artigo pioneiro, “Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, do ‘tipo diamante’, e enunciou a sua concepção da obra de arte aberta, como um ‘barroco moderno’” (CAMPOS, 1975, p. 33). A idéia de “barroco moderno” vai então desencadear a aplicação do conceito de “neo-barroco” como uma consequência natural da reflexão de Boulez, sendo também digna de nota a consciência imediata da pertinência do novo termo na conclusão do libelo:

*Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas esta não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto.*

Na mitologia grega, Argos é o tripulante “de cem olhos” da primeira nau existente no mundo, que batizaria a grande constelação austral conhecida como “o navio”. Na ânsia de definir e divulgar a *palavra concreta* em seus primórdios, caberia a Augusto de Campos fazer referência, já em 55, ao irmão mais velho enquanto um “concreto barroco”. No breve artigo “Poesia concreta”, refere-se ao seu “significante-mestre”, o “concreto”, no sentido verbivocovisual de palavras que “atuam como objetos autônomos”, “palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”. Na linha de “A obra de arte aberta”, o artigo reafirma que “tudo começou com a publicação de *Un coup de dés* (1897), o ‘poema-planta’ de Mallarmé”, poeta cujos traços barrocos foram reconhecidos por Deleuze (DELEUZE, 1988). Mallarmé vem seguido de Joyce, Pound e Cummings, mas Augusto trata de incluir nesse cânone a poesia feita “a lances de vidro e cimento” de João Cabral de Melo Neto, “no Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos”. Pode-se inferir, a partir daí, que o “concreto-barroco” equivale ou é mesmo sinônimo de “neo-barroco”, cuja incidência na produção inicial de Haroldo de Campos se encontra no emprego constante de imagens e metáforas, dispostas em “verdadeiros blocos sonoros”. Ou seja, este novo barroco vinha sendo projetado e desenvolvido desde os primeiros movimentos do grupo paulista, embora o contexto sócio-cultural modernizante do período – com o empuxo do *big bang* pop-midiático – levasse às formas novas e vanguardistas do construtivismo antes que às antigas e estigmatizadas do barroco.

Apesar de marginalizado, o barroco ganha portanto lugar de destaque desde o início dos anos 60 e 70 as olhos da nau concretista brasileira e não apenas depois das *Galáxias* haroldianas, ou após o *boom* da poesia participante, ou ainda pós-*popcretos*, como fazem crer as leituras de Roberto Echavarren, mais nuançadamente (ECHAVARREN, 1991), e de Cláudio Daniel, mais diretamente (DANIEL, [19—]). A fase concretista passa, conforme insistirão os próprios argonautas mais tarde, mas a reflexão sobre o barroco é retomada constantemente e de modo especialmente relevante por Haroldo no país. No ápice do debate sobre a “nova instabilidade”, em torno de 1990, o espanhol Andrés Sánchez Robayna lerá as obras de Sarduy e Haroldo sob o signo de um “barroco da leveza”, com o qual procura retraçar e descongestionar o conceito. No texto homônimo, o escritor espanhol utiliza como segundo exemplo (depois do romance *Colibrí* em que Sarduy parodia Gôngora) desse barroco acrescido da “leveza” – oriunda das propostas para o novo milênio de Calvino – um poema haroldiano: “Klimt; tentativa de pintura (com modelo ausente)” e também reconhece:

Não seria de estranhar que talvez fosse precisamente Haroldo de Campos o primeiro escritor latino-americano que usou a expressão “neobarroco” em seu ensaio valioso e pioneiro “A obra de arte aberta”, de 1955, para referir-se às “necessidades culturall[sic]-morfológicas da expressão artística contemporânea” – como se pode ver, ensaio que se adiantou em mais de um quarto de século à teorização de hoje sobre o fenômeno neobarroco (ROBAYNA, 1990-1991, p. 139).

Em nota ao trecho mencionado, Sánchez Robayna enumera o “importante conjunto de estudos e referências variadas ao barroco e ao neobarroco” da obra crítico-ensaística de Haroldo entre 1955, ano de “A obra de arte aberta”, e 1989, de *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, embora, “por sua especial significação”, cite em primeiro lugar “um ensaio de 1970”, primeira versão de um texto que desembocará no conhecido “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. Este último caracteriza-se por uma visão de conjunto, generosamente panorâmica, em que Haroldo parece internalizar por inteiro o espírito antologista da encomenda de César Fernández Moreno ao volume *América Latina en su literatura* – espécie de “teoria de conjunto” da *latinidad* patrocinada pela Unesco (publicada em 1972, com versão brasileira de 79). O longo ensaio é concluído com uma idiosincrasia típica do poeta paulistano, hoje folclórica, que é a de invariavelmente desembocar em si mesmo: no tramo final, “A poesia concreta: o texto”, pode-se ler toda uma autobiografia crítica, todo um programa de vanguarda, incluído seu famoso cânone, aos quais se juntam finalmente, através da interlocução de Augusto de Campos, os tropicalistas do “grupo baiano”, cujas letras “demonstram afinidades com técnicas e processos da poesia concreta, porém desenvolvidos num sentido eminentemente oral, de vinculação voz-música” (MORENO, 1979, p. 304).

Para além do traço narcísico, o que interessa fundamentalmente neste longo manifesto rupturista é a referência a dois livros vistos como “neobarrocos”, *Grande sertão: veredas e Paradiso* – assim como só o que pode interessar “da Espanha e da Espanha na América é o barroco”, segundo José Cemí, protagonista de *Paradiso* (MORENO, 1979, p. 296). Riobaldo e Cemí compartilham as camadas do texto-palimpsesto que declaradamente fundamentam a poética de Haroldo de Campos. Com o seu entorno antológico, vai compartilhar uma outra série de clichês, a começar pelo de ruptura dos gêneros na América Latina:

E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano – quando, a par do *fusionismo* próprio desse estilo, se dá a *mestiçagem* peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes – que se poderá encontrar, no embrião, essa atitude de não conformidade à partilha clássica dos gêneros e

*suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina.*

Seguem os de Guimarães Rosa e Lezama Lima os exemplos de Sarduy em *De donde son los cantantes* – por ver o destino da escritura na “plasticidade do signo” e seu caráter de inscrição – e de Gregório de Matos (1633-96), “a mais alta figura da poesia barroca brasileira e um de nossos poetas (do ponto de vista sincrônico) mais atuais”. Nada mais salutar para um vanguardista histórico que escreveu poemas para o PT mas jamais cedeu em relação à prática e à teoria da mestiçagem dos gêneros, em busca dos ideogramas perdidos na superfície lisa, ou sincrônica, de seu conceito de transcrição, o que podemos chamar de modo mais amplo, com Gonzalo Aguilar, a *transpoética* de Haroldo de Campos (AGUILAR, 2003, p. 346).

### **3 O neobarroco segundo Severo Sarduy**

*De onde são os cantores do “Barroco da Revolução”? A singularidade de Severo Sarduy, que deve ser sublinhada diante de duas palavras saturadas que ele mesmo relacionou um dia (MORENO, 1979, p. 178), encontra-se num estilo de escritura – sem distinção entre experiência ensaística e ficcional – marcado pela leveza e a sensorialidade no campo mesmo do (neo)barroco. Em Sarduy, a voragem barroquizante representa algumas vidas de dedicação à teoria e prática de suas variantes em campos distintos, das artes às ciências, mas vistos sempre de forma associada, ao mesmo tempo que ocupa à perfeição o entrelugar do intelectual latino-americano, conforme tipificado por Silviano Santiago. Isto porque, estando próximo desde o início do grupo *Tel Quel* (formado em 1960) e praticando empenhadamente a pedagogia semiológica, manteve-se sempre profundamente conectado com o substrato mestiço de africanos, chineses e espanhóis que constituiu a ilha de Cuba, e orientado sobretudo pela práxis poética de seu mestre, o “herdeiro” José Lezama Lima.*

*Em seu célebre ensaio em tom de manifesto latino-americano, os objetivos são cristalinos em sua proposta de delimitação e varredura de um espaço teórico-crítico tido como até então maldefinido e maldecifrado, sobretudo na América Latina:*

*Mais do que ampliar, metonimização irrefreável, o conceito de barroco, interessa-nos, ao contrário, restringi-lo, reduzi-lo a um esquema operatório preciso, que não deixe interstícios, que não permita o abuso ou o desenfado terminológico que esta noção sofreu recentemente e muito especialmente entre nós, mas que codifique, na medida do possível a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual (MORENO, 1979, p. 162).*

Apesar das melhores intenções, tornou-se facilmente criticável no ensaio o seu próprio abuso nominativo, não no que diz respeito à teoria mas sim à gama de exemplos excessivamente aberta que oferece ao leitor (entre os quais Neruda, García Márquez, Torre-Nilsson, Glauber, Rulfo, Marechal, Cortázar...), em verdadeiro presente aos não poucos detratores. Mas a equação seria em parte revertida pelo próprio autor mais tarde, como demonstra em “Nova instabilidade”, no qual elege pouco além da obra plástica de Pollock e da “poesia concreta” do grupo Noigandres “em suas primeras manifestações”, ao menos declaradamente (SARDUY, 1999, p. 1375).

Em oposição a outra célebre leitura do barroco, a de Eugenio D’Ors (1935), que via nele o caos primitivo numa sorte de pan-natureza, Sarduy festeja a apoteose do artifício, da artificialização e da irrisão da natureza. Tais apoteoses distinguem-se da interpretação *belle époque* de D’Ors, sendo declaradamente tributárias da “metáfora ao quadrado” da poesia de Gôngora – o que Chomsky chamaria de “metametalinguagem” e Lezama Lima “metáfora descendente”. A partir desse “envolvimento sucessivo de uma escritura por outra que constitui o barroco”, o palimpsesto neobarroco apresenta três mecanismos básicos, conforme o “ensino” de Sarduy, consciente de que sua platéia não era francesa mas americana do sul: a substituição, falha ou abertura entre significante e significado que origina uma metáfora particularmente hiperbólica cujo desperdício “não por acaso é erótico”; a proliferação, que está presente “em forma de enumeração disparatada, acumulação de diversos nódulos de significação, justaposição de unidades heterogêneas”; e a condensação, que é permutação, fusão, choque dos quais “surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeros” (MORENO, 1979, p. 164-169).

Quando analisa o conceito fundamental de paródia, o ensaio enfatiza a mescla de gêneros e o transbordamento dos significantes, em carnaval intertextual definido pela “superabundância” e o “desperdício”. A reflexão de Sarduy é, no entanto, claramente marcada pela lógica do paradoxo. Ao lado de um esforço de sistematização, o que se esboça no ensaio manifestário é a dificuldade de conter a própria vocação para a superabundância e o desperdício no jardim dos caminhos que se bifurcam em forma de perífrases, digressões, desvios ou duplicações. Imbuído, contudo, do desejo de “escapar das generalizações fáceis”, propõe, como bom estruturalista, “um sistema de deciframento e detecção [...] para uma semiologia do barroco latino-americano”, com base nas noções de intertextualidade e intratextualidade.

A conclusão de “O barroco e o neobarroco” aponta antes de mais nada para o ensino de Lacan e ao chamado “objeto

parcial”, uma vez que a linguagem barroca é marcada pelas noções de suplemento e de despesa e pela perda parcial de seu objeto, “seio materno, excremento, olhar, voz”, coisa que tem sua equivalência metafórica, como se viu, no significante ouro. Constata-se assim a presença de um objeto não representável que “resiste e não quer franquear a linha da Alteridade”. Chamado simplesmente “a”, este objeto significa a repetição obsessiva de alguma coisa inútil e, nesse sentido, o barroco emerge enquanto jogo contra a idéia de trabalho na obra clássica. O cantor franco-cubano do barroco da revolução vai professar, então, os jogos do erotismo como paródia da função de reprodução, em oposição ao superego do *homo faber*, e portanto como “jogo com o objeto perdido”. Sendo (ainda) o da revolução, este novo barroco combate o logocentrismo contemporâneo e define-se enquanto o “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão”, anuncia Sarduy, abrindo o flanco para sua posterior crítica e autocrítica.

Em *A idade neobarroca*, cuja introdução é tomada de advertências e cautelas diante de objeto tão escorregadio, Omar Calabrese lê o conceito de *retombée* lançado em *Barroco* e pretende descobrir nele “um vestígio de determinismo” na medida em que Sarduy estaria “subterraneamente convencido, na realidade, de que a ‘recaída’ tinha uma orientação: a que vai da ciência para a arte” (CALABRESE, 1988, p. 22). Inúteis advertências e cautelas, ao menos no que diz respeito à definição de *retombée*, fornecida pelo próprio autor, primeiro em forma de epígrafe e logo em forma de prólogo. A epígrafe: “*retombée: causalidade acrônica, / isomorfia não contígua, / ou, / consequência de algo que ainda não se produziu, / parecido com algo que ainda não existe*” – o que por si só representa um desvio da suposta rua de mão única entre ciência e arte, já que a relação mesma de causa e efeito é posta em questão. No texto introdutório, precisamente um “boomerang” é eleito como figura-chave. A sua “recaída”, portanto, é sempre dialógica, de mão dupla, e as ciências são tomadas enquanto as grandes ficções do imaginário moderno, como se viu, ou seja, enquanto teorias indissociáveis de sua prática escriturária, seja ela poética, narrativa, dramática ou ensaística.

Como o procedimento do autor é rigorosamente indiferente à determinação de um antes ou um depois, caberia ponderar que tal “vestígio de determinismo” não produz consequências dignas de serem discutidas. Posteriores à publicação do estudo de Calabrese, as últimas incursões de Sarduy ao tema – em “*Nueva inestabilidad*” (1987) e “*El Heredero*” (1988, sobre Lezama) –, empregando método e forma similares, ajudam

a corroborar esta observação e a nuançar ainda uma vez a sua reflexão sobre o neobarroco. Exatamente como antes, a ciência e a ficção são vistas em “Nova instabilidade” enquanto “distintas maquetes do universo segundo a Cosmologia contemporânea”, além de formas do imaginário. Minuciosamente, o autor recupera a história do barroco a partir das astúcias retóricas de Galileu para fazer ciência e manter-se vivo no período da Contrarreforma, quando o Concílio de Trento “promulga sem saber toda a semiologia do barroco” através do chamado “signo eficaz” (outorgado e controlado rigidamente pelos padres sobre os predicadores), no qual se encontra a raiz de toda o barroco: ao contrário do que postula o calvinismo, a natureza não seria pecaminosa em si mesma e tal doutrina do pecado original fundamentaria o projeto da “conquista do universo pretendida pela civilização barroca” (SARDUY, 1999, p. 1352-53).

Assim como Galileu ratifica o novo paradigma científico estabelecido por Copérnico sobre o duplo movimento dos planetas (em torno de si mesmos e em torno do sol), a cosmologia contemporânea constitui um corte suficientemente profundo para desencadear o que Sarduy chama de “nova instabilidade”, com os cientistas Edwin Hubble e Albert Einstein à frente, no início do século XX. Hubble porque fundou a astronomia extragaláctica moderna e proporcionou pela primeira vez uma base de observação à teoria da expansão do universo, o “Big Bang”, em 1929. Einstein em função da teoria da relatividade e a simultânea busca obstinada do “uno”. No terceiro tramo de “Nova instabilidade”, “Rumo à unificação”, o autor descreve a ficção das ciências através da disposição de diferentes “maquetes” do universo por diferentes pensadores. Galileu observa a lua de um telescópio artesanal e percebe que “uma mesma luz, uma mesma geometria da sombra une e desenha tudo”. Einstein, o “demiurgo”, por sua vez, revela-se possuído pelo “demônio do simétrico”, da provável unidade que anima todas as forças do universo. Nessa busca “sintetizadora, quase borguesa”, nos termos de Sarduy, “consumiu suas noites e seus dias”. O que era substância em Parmênides, transforma-se com Einstein em energia.

No século XX, no entanto, projeta-se com a mesma força e velocidade uma fantasia oposta à da experiência científica, que o poeta-ensaísta irá reconhecer nos “múltiplos desenvolvimentos da lingüística estrutural”, baseada nas idéias de disseminação, fratura e pulverização de textos e significados, negando a unidade e a prioridade do sujeito e de “sua monolítica emissão da voz”. Aparecem as torrentes da fragmentação e da discontinuidade, privilegia-se a “galáxia espelhante e em expansão”. Entre Galileu e Einstein, um “feroz desejo do uno”;

no mundo dos símbolos, uma cisão cada vez mais potente, em nome da desconstrução do uno, incluindo nesse fenômeno a própria ciência em sua faceta de língua, de discurso. No programa, portanto, a tentativa de um “paralelo” entre a “pulsão unificadora da ciência” e a “fúria desconstrutora que caracteriza ao mesmo tempo a sua linguagem e a da arte” (SARDUY, 1999, p. 1360-61).

Ressurge nesse ponto, junto com o jogo enigmático de seu “ensino”, a figura de Lacan, “única entre as trajetórias do estruturalismo francês que faz esse duplo movimento de aceleração-desintegração e de pulsão de unificação”. O discurso psicanalítico lacaniano tem na fragmentação e na ausência o seu “paradoxal cimento”: Sarduy vai buscar nas *Cinco conferências caraqueñas* de Jacques-Alain Miller, leitor tão próximo de Lacan, a descrição do “grande Outro” – A, em que recorre igualmente e não por acaso a Borges:

O grande Outro é a linguagem que está sempre aí. É o Outro do discurso universal, de tudo o que foi dito na medida em que é pensável. Diria que é também o Outro da biblioteca de Borges, da biblioteca total. É também o Outro da verdade, esse Outro que é um terceiro em relação a todo diálogo, porque no diálogo do uno com o outro sempre está o que funciona como referência tanto de acordo como de desacordo, o Outro do pacto como o Outro da controvérsia.

Paralelamente, intervém desde a década de 50 na constituição do grafo de Lacan o chamado “objeto a”, “recíproco simétrico do eu imaginário, assimilável a um resíduo, um fundo irreduzível”, nos termos renovados do ensaísta. Depois, utilizando as matemáticas como “elemento de aglomeração, como um tecido subjacente e conjuntivo ao mesmo tempo”, seu ensino vai pouco a pouco destecendo a fantasia desintegradora no sentido da unificação. Assim, na própria trajetória do psicanalista francês figura, na descontinuidade, “uma imagem da eternidade”, na mesma medida em que, diz Sarduy, “o projeto ou a fantasia da unificação não deixa de engendrar, como uma resposta destrutora, sua própria crítica ou sua negação”.

É conhecida a ligação entre a física e as vanguardas artísticas dos anos 20, marcando o início da “era da fratura” e a “aventura da fragmentação”. As imagens da poesia e das artes plásticas tendem à dissolução e as partículas são cada vez mais leves e menos definíveis, embora o processo de desintegração se aprofunde ainda mais nos anos 70 com os aceleradores de partículas. Sarduy lembra aqui que, pouco depois da fissão do átomo no limiar da Segunda Guerra Mundial, surge o conceito de *tropismos* devido a Nathalie Sarraute, que são as “unidades mínimas” de um sujeito que tradicionalmente se considerava pleno. E é nesta autora e neste conceito que se localizaria a co-

nexão estética mais representativa de sua literatura com o *nouveau roman*, em oposição ao objetivismo de um Robbe-Grillet.

Como se viu, as maquetes do universo propostas pela cosmologia contemporânea são a grande metáfora a que a ciência recorre diante do “irrepresentável puro” que é seu objeto. Os cosmólogos viram-se obrigados, assim, a lançar mão de uma “miniaturização caricatural” para representar essa impossibilidade. Sarduy reforça, com base nesse raciocínio, o seu argumento de que a ciência “é a ficção de hoje, e seu universo é muito mais romanceável do que o parco imaginário da ficção científica” (SARDUY, 1999, p. 1365-66). As figuras usadas no discurso científico foram elas mesmas transformadas em personagens de seus romances e poemas: os buracos negros, as anãs negras e brancas, as gigantes vermelhas, as viajantes azuis – que estão por toda parte em *Big Bang* e *Cobra*. Igualmente inspirado nelas, e na visão da ciência como arte devida a Sarduy, Arturo Carrera criaria seus próprios “cosmopoemas”, abordados a seguir.

#### 4 O neobarroco segundo Arturo Carrera

Em 1975, Carrera é autor de três livros – ou não-livros, *informes* – cuja linhagem mestiça é cubano-concreta, vale dizer, tributária do neobarroco segundo Lezama Lima, Haroldo e Sarduy: *Escrito con un nictógrafo*, *aA. Momento de simetria* e *Oro*. Há uma certa unidade entre as experiências iniciáticas, como se fossem – três décadas depois – ainda e mais do que nunca *um*: um nictógrafo, um momento, uma noite, uma cosmogonia, um *aleph*, uma simetria, e o que queda é *ouro*. O que significa ou *vale ouro* em Carrera é, portanto, a primeira pergunta a ser feita – equivalente a perguntar pelo barroco, pela matéria, pela morte e pelo dinheiro.

*Oro*: “Quem ler este livro perderá o tempo para ganhar (burgueses somos no fim das contas) o espaço, o ‘topos’ do gozo”, escreve Osvaldo Lamborghini em nota estampada na contracapa. O xamã da revista *Líteral*, uma dissidência de *Los Libros* com filiação barthesiano-lacanianiana, extravasa a noção de prazer do texto para mostrar como se ganha perdendo e como se perde ganhando. Em “A face barroca”, prefácio de 1967 a *De donde son los cantantes*, Barthes referiu-se à poética de Sarduy como “hedonista-revolucionária” e, em *Le plaisir du texte*, dedicou-lhe um comentário sobre *Cobra* que começa no tópico dos prazeres e termina no do momento do gozo (BARTHES, 1973, p. 15-16).

No caso do poeta argentino, esse gozo igualmente vale *ouro*, vale dizer, aquilo que impulsiona a sua escritura a partir das metáforas do sêmen, do sangue e da tinta, além do “vapor

aurífero” – como diz, em versão miasmática, no texto de *aA*. Sendo a matéria o estofado do barroco, como lembra Nancy Fernández em ensaio sobre as “escrituras do real” de Aira e Carrera (FERNÁNDEZ, 2004, p. 214-215), o ouro representa o poder de transformação conforme descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio, em que Júpiter fecunda Danae com uma chuva dourada para o nascimento de Perseu.

O motivo ouro, que persiste para além das variações de época e estilo, é um dos elementos a corroborar a sugestão feita por Fernández de que há uma continuidade, mais importante que uma ruptura, em sua trajetória poética, iniciada em plena *retombée* do neobarroco à maneira franco-cubana. A exemplo do “herdeiro” de Heidegger, antecessor que vem do futuro para ativar o presente, sua obra posterior a *La partera canta* (1982), antes mesmo do “livro-dobradiça” *Arturo y yo* (1984), retorna para reescrever o tríptico neobarroso dos primeiros poemas, já que sua fonte, seu zero ou seu ouro estão por inteiro naquilo que o poeta chama de “infância grande”, o lugar da memória prévia de sua “autobiografia imemorial”. Os motivos recorrentes da genealogia familiar e do *in-fans*, isto é, o que não fala, não implicam que sua poesia seja meramente autobiográfica, ao contrário: trata-se de uma “forma absoluta de autobiografia”, de uma memória suplementar (FERNÁNDEZ, 2005, p. 43).

O desaparecimento do sujeito (e do sentido) é por certo um dos *parti pris* teóricos de sua poética igualmente telqueliana aclimatada nos trópicos. Ao menos desde Mallarmé, o Livro deve eliminar o acaso e omitir o autor (RANCIÈRE, 1996, p. 20). “O escriba des-aparece” de diferentes maneiras na textura dos poemas de Carrera nos anos 70, embora a “descida” da metáfora se dê apenas na década seguinte. No início, esse ocultamento do eu manifesta-se de modo explícito e intencional, apesar do desejo de “eliminar continuamente todas as intenções – a vontade de expressão” (segundo a nota final de seu primeiro livro). “Não se sabe quem escreve”, é o que se diz ali. Na hora da desmetaforização, o sujeito aparece dissolvido em inúmeras vozes que narram histórias e vão compondo, poema a poema, a sua constelação familiar, num caleidoscópio de falas que são e não são as suas e num ritmo outro que está feito, como diz, de durações livres e distintas. Durações cujos “valores desiguais” significam tudo para o poeta, de sua ideologia a sua estética, passando por sua “ética do acontecimento puro” – presente e diferente a cada verso livre. E verso livre “no mais puro sentido mallarmeano, quando disse que o verso livre é modulação individual porque toda alma é um nó de ritmos”, segundo lê a propósito de seus últimos *potlatches* de poemas (FERNÁNDEZ, 2005, p. 43).

A idéia de escrever no escuro tem origem no dispositivo inventado por Lewis Carroll para “escrever a insônia”, que Carrera transforma numa máquina de “escrever a noite”, a partir das senhas fornecidas pela vertente concretista brasileira. Estamos no “âmago do ômega” haroldiano: a mancha das páginas é negra e as palavras são objetos de luz em que o sentido estala em fragmentos “vazios” de linguagem. A idéia da dissolução da voz e da língua é uma obsessão ainda demasiado manifesta para que seja realizada em sua concretude. Mas já se fazem presentes os meios de forjá-la, pela via dos nós (de ritmos) da memória, no início de um largo percurso pelos desvios da escritura da orfandade e da morte, das marionetes, das cores do arco-íris e da “infância fervendo”, na proliferação veloz de todos os seus ouros.

Existem quatro núcleos de sentido declarados pelo autor em *Escrito con un nictógrafo*. O primeiro é necessariamente a morte, “seu ocultamento na linguagem”. O segundo são “os olhos fechados” e “o pânico das vastas superfícies brancas. O ‘uso’ da tinta como noite e vice-versa. A tinta como sêmen”. O terceiro é o núcleo teatral e teatralizar significa, segundo menção a Barthes, “ilimitar a linguagem”. O quarto, a eliminação de todas as intenções de maneira contínua, em busca de uma utópica destruição de todo e qualquer vestígio de “vontade de expressão”, tema relacionado ao caráter suplementar, de despesa e desperdício (no sentido que Bataille dá a essas noções), característica de sua visão “nictográfica” da cultura na natureza e da natureza na cultura, onde sem dúvida se encontra a idéia do neobarroco mas “aplanada, em anamorfose, arruinada como um utensílio fóssil” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 39).

O livro desdobrável *aA. Momento de simetria* é ele mesmo desdobramento direto da experiência iniciática anterior com o nictógrafo adaptado de Carroll. Ambos podem ser vistos como torrentes de “topoemas constelacionais” (Paz) em que a poesia de Carrera emerge, no início da década de 70, sob o signo mallarmaico, musical e neobarroco da exploração do espaço da escritura e da materialidade da linguagem, e também sob o impacto do ocultamento/desocultamento de Alejandra Pizarnik. Mosaico de signos que testa os limites da linguagem, *Momento de simetria* surge em forma de vasta colagem que não cabe em si, em função da própria idéia da infinita expansão do universo implícita nela. Ao mesmo tempo ajusta-se com precisão a um dos três mecanismos característicos do barroco americano, a proliferação, exigindo portanto a chamada “leitura radial” de que fala Sarduy no manifesto “O barroco e o neobarroco”.

O segundo informe de Carrera continua a viagem do poeta rumo ao fundo da “galáxia negra”, rumo à superfície do “dia

cegador da meia-noite”, nas palavras de Sarduy, agora no prefácio em que batiza o templo “barroconcreto” do *Nictógrafo*. Trata-se da infinitamente renovada busca do “objeto parcial”, irremediavelmente perdido e que, no entanto, desde o advento da psicanálise e de sua releitura por Lacan, “informa todo texto barroco”, como se diz no informe de *aA*. Sendo um texto particularmente disperso, cifrado e teatral, requer do leitor-expectador uma espécie de leitura “transcricativa”, uma vez que a cena se expande numa série de nebulosas significantes que atravessam o universo do poeta argentino, bem como o das poéticas que lhe são afins.

Desde a primeira página, agora branca, de *Oro*, no próprio lance de dados sobre a página branca, um certo “determinismo nictográfico” é posto em questão mas jamais o vazio da escritura que é senha para o mergulho em outros solos mais líquidos: a atopia da noite torna-se transparência plena, escritura na água – no que o poeta segue a tradição oximoresca praticada por seus “avôs” e “tios” (Lezama, Paz, Sarduy, Haroldo), conforme sua genealogia literária. *Oro* é igualmente um sinônimo oblíquo de *Potlatch* (2004). Através dele reencontram-se as paralelas de sua poética num diálogo que igualmente remete à idéia de *retombée*. Morto, ou dançando, o escriba desapareceu de fato, o que quer dizer paradoxalmente que reescreve tudo *ad aeternum*, ao mesmo tempo em que ouve, afirma, sugere, copia, gesticula, vacila, avança, assinala, pensa, conforme a enumeração dos mesmos verbos do antecessor. “Somos objeto de riso”, conclui o poeta, que vai retomar em *Potlatch* os gestos joco-sérios e a teatralidade de *Oro*.

Se a poesia de Carrera torna-se pouco a pouco “narrativa”, remetendo deliberadamente ao “simplismo” de um poeta como Baldomero Fernández Moreno, isto se dá pela via de uma estética do fragmento e do mínimo, quer dizer, sem que devesse mais um “objetivista”, no sentido pobre, binário que lhe deu a querela entre “objetivistas” e “neobarrocos”, centrada no *Diário de Poesía*, em torno de 1990, na Argentina. Para além dessas classificações, o instantâneo da imagem, sua brevidade, é a marca da escrita de Carrera, capaz de afastá-la de um tom meramente confessional; a brevidade, “na qualidade de breve coisa sonhada que têm os acontecimentos”, como disse um dia ao mesmo *Diário*. Mas “a simplificação é sinuosa, porque está feita da vida, e a vida é feita do inumerável”, segundo anota o “irmão-gêmeo”, César Aira, no “Epílogo-haiku” emprestado a *Carpe diem* (2003). O que a epígrafe do poema “El grillo”, de *Potlatch*, devida a Baldomero Moreno, poderia confirmar por si só: “Ao lado de cada grilo que canta/ vai-se formando um montinho de ouro, cernido, delicadíssimo”... O “falatório excremental e o vapor aurífero que emana de toda obra barro-

ca” volta, portanto, a se manifestar de modo diferido nos últimos *hologramas*. De modo necessariamente diferido pois a crítica ao barroco que o poeta passa a esboçar aparece no “Epílogo-haiku” de Aira como a paradoxal e “persistente militância antibarroca de Carrera”, ao menos desde *Arturo y yo*.

Num de seus *informes* mais recentes, o poeta fornece novas pistas para uma crítica e uma autocrítica do neobarroco. São dois os movimentos efetuados nesse sentido no decorrer de sua fala: o primeiro, de sondagem e apreensão de sua própria inserção artística mas, ao mesmo tempo, de certa exaustão resignada diante dos rótulos e das categorias; o segundo, na direção de uma reativação da categoria do neobarroco enquanto “uma vivência oblíqua generalizada” de poetas mortos e vivos, dada a sua atualidade diante da “nova instabilidade” no mundo contemporâneo. O poeta então se pergunta, aludindo com Sarduy às ciências enquanto ficções: “Como podemos explicar que o conceito formal de neobarroco possa ser associado aos fractais, ao caos, às estruturas dissipativas, quer dizer, a slogans científicos?” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 39-40).

Em sua crítica positiva do conceito, pondera que a perda de integridade característica do neobarroco, como também ocorreu no barroco, é altamente enriquecedora em relação aos “modos de produzir poesia”. O que reforça a sua vinculação ao pensamento de Sarduy é precisamente aquilo que Calabrese descreveu nele como um “vestígio de determinismo”: a relação ciência-arte. “No século XXI a ciência que acompanha os poetas – diz Carrera – não é a mesma que abandonava o Renascimento”. Ativando por sua vez o princípio de leitura ao revés, lança mão do mesmo autor italiano para incluir os poemas de Sarduy dentro do que ele chama “a forma do clássico” – que, sem dúvida, está em conexão com a própria escritura minimalista da segunda época do eterno infante e poeta vanguardista: “Nesse sentido, acho que o neobarroco está mais vivo que nunca”.

Houve, a seu ver, um deslizamento pouco feliz no neobarroco, mas encontra uma possível razão para isto no movimento inverso que desenhou em sua trajetória, no sentido da proliferação à concisão, da metáfora ao quadrado à descendente, do mais ao menos e do múltiplo ao uno, em busca de sua própria forma (diamantina?) do clássico. Posto que, assim como Haroldo de Campos gerou uma mescla pessoal entre o neobarroco e o concretismo, Carrera deslizou da “galeria de espelhos do neodadaísmo dos anos 60” em direção a uma “via da simplicidade”.

Talvez, nesses câmbios de movimentos ou adequações minhas a um ritmo, a conexões e vozes difíceis de compreender e estranhamente novas, e a um ritmo que me contivesse, está a

*idéia do neobarroco, mas em anamorfose, aplanada, arruinada como um utensílio fósil.*

O que já foi dito, porém vale repetir: os *inutensílios* do gênero não se ajustam aos “matemáticos casacos de montaria”, como diria Bataille, uma vez que, em meio às alegrias do real, o informe é “aquilo que a própria forma cria” (KRAUSS, 1996, p. 166-167).

### **Abstract**

*This essay proposes an interpretation of the neobaroque from the perspective of the work of its main poet-thinkers: the Brazilian Haroldo de Campos, the French-Cuban Severo Sarduy and the Argentinean Arturo Carrera. Aiming at providing a criticism of the controversial category, the text investigates Sarduy's reflection on the origins of the baroque, alongside with its contemporary incidence, and puts forward an interpretation of Carrera's poetry as a paradoxal reading of the neobaroque, starting from the early 70's, as a faithful disciple of Haroldo and Sarduy, up to the present time, through a “deliberated simplism” which would become his personal characteristic. Besides, the article looks back at the pioneering adoption of the term in the beginning of the Brazilian concretist movement, in the mid 50's.*

**Keywords:** *baroque; neobaroque; concretism; vanguard; instability.*

### **Referências**

- AGUILAR, G. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- AGUILAR MORA, J. et al. *Severo Sarduy*. Madri: Fundamentos, 1976.
- AIRA, C. Epílogo-haiku. In: CARRERA, A. *Carpe diem*. México: Filodocaballos, 2003.
- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BATAILLE, G. *A parte maldita: precedida de A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- CALABRESE, O. *A idade neobarroca* (1987). Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta* (1965). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DANIEL, C. A escritura como tatuagem. [19—]. Disponível em: <[paginas.terra.com.br/arte/PopBox/cdverso.htm](http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/cdverso.htm)>.
- DELEUZE, G. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.
- D'ORS, E. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 1935.
- ECHAVARREN, R. *Trasplatinos*. México: El Tucán de Virginia, 1991.
- FERNÁNDEZ, N. Diálogo com Arturo Carrera. *Oroboro: Revista de poesia e arte*, Curitiba, jun./ago. 2005.
- FERNÁNDEZ, N. *Escrituras de lo real: sobre la narrativa de Cesar Aira y la poesia de Arturo Carrera*. Tese (Doutorado)—Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2004.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT, 1996.
- MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1984.
- MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, O.; CAMPOS, H. de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- RANCIÈRE, J. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- ROBAYNA, A. S. Barroco da leveza. *Revista USP*, São Paulo, dez./fev. 1990-1991.
- ROSA, N. La crítica como metáfora. *Los Libros*, Buenos Aires, n. 2, ago. 1969.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, S. *Obra completa*. Madri: ALLCA XX, 1999. v. I, II. \_\_\_\_\_ . *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.