

## Reseña

### JARDIN 'TRANSBARROCO'

*André Dick*  
Sao Paulo, Brasil

La antología *Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense*, organizada por Néstor Perlongher y con traducciones de Josely Vianna Baptista, traía al lector brasileño un compendio de la poesía neobarroca al principio de los años noventa (habiendo sido lanzada en 1991, por la editorial Iluminuras). Ya en esa antología se podía percibir que ese camino poético, capaz de revitalizar, dentro del contexto latino-americano, la noción del Barroco, embiste no raramente en el terreno híbrido entre prosa y poesía, rompiendo la separación de los géneros. Por un lado, se ha visto como exagerado – como Severo Sarduy escribió que “todo el barroco no es más que una hipérbole” (*Escrito*, 62) –, oscuro, ilegible, con pretensión a ser profundo, e igualmente retórico. Por otro lado, de una manera más justificable, es una pieza clave de una desconstrucción (aunque la palabra esté ya gastada por el uso) benéfica del “sistema” tradicional: descentralizaría objetos (autores, obras) y la tradición vigente.

Parece haber, no obstante, un desentendimiento en lo que se refiere a su aceptación. Comenzaré por aquella que conozco, por lo menos un poco, como habla de la tradición literaria del Brasil, y lo que es más que puede establecer, en algunos puntos, la desconfianza con el neobarroco de forma general en la América Latina; en fin, las literaturas no existen aisladas en sistemas.

El Barroco, a mi ver, merece otra especie de análisis de la historiografía crítica. En el Brasil, es necesario siempre recordar que fue olvidado por el importante crítico Antonio Candido, “crítico de formación e inspiración sociológicas” (Perrone, 330), en la concepción de la *Formação da literatura brasileira*, el que fue cuestionado por Haroldo de Campos, en su ensayo “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” y en la obra *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*

## HPR/102

(1988). El Barroco, que se nutrió de la “razón antropofágica, destructora del logocentrismo que heredamos de Occidente” (243); según Haroldo de Campos, es una pieza importante para comprender la poética a-histórica, sin que la crítica literaria analice determinadas obras por un eje fijo en el sentido de que todo lo que surgió en Europa es copiado y no incorporado, con múltiples diferencias, por otra perspectiva. Candido dice en la introducción de su *Formação*: “Se justificaba en el siglo pasado, cuando se trató de reforzar por todos los modos el perfil de la joven patria y, por lo tanto, nos portábamos, en relación con Portugal, como aquellos adolescentes inseguros, que niegan la deuda a los padres y llegan a cambiar de sobrenombre. ‘Nuestra’ literatura sería un ramo de la portuguesa: se puede considerar independiente desde Gregório de Matos o sólo después de Gonçalves Dias y José de Alencar, según la perspectiva adoptada”. (28)

Candido opta por el segundo punto de vista. Considera la literatura nacional representativa a partir del Arcadismo y del Romanticismo, valorando autores como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu y José de Alencar. El Barroco sólo existiría a partir de su redescubrimiento en el Romanticismo; hasta este período no había existido literariamente. (24) O sea, el Barroco, igual que “hombres de porte” del Padre Antônio Vieira y Gregório de Matos, sería más una “manifestación literaria” que una parte del sistema que constituye la literatura brasileña, como se restringió, inicialmente, a la tradición local de Bahía. (24) En el ensayo “Literatura de dois gumes”, Candido escribiría, revelando mejor su posición, que el Barroco habría instalado “en los hábitos mentales del brasileño un amor irracional por la grandilocuencia pura y simple”, que llevaba “el espíritu de engañarse a sí mismo, y la acción de cruzar los brazos o perderse en la utopía estéril”. (180) El caso es que el dominio colonial literario – representado por la llegada del Barroco a las Américas – no representó la simple aceptación de lo que venía de fuera, sino una incorporación de formas que se difundieron, al fin, quiéraselo o no, por la cultura de Occidente. Sérgio Buarque de Holanda, también partiendo del mismo principio de Candido, escribe: “Ramo de la literatura portuguesa, la brasileña de los tiempos coloniales no puede ser caprichosamente

## HPR/103

separada del conjunto a que pertenece. Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo setentista corresponden a formas o, para usar el término consagrado entre modernos historiadores de las artes plásticas, a voluntades de expresiones bien definidas y que se expandirán a través de todo el mundo de la civilización europea”. (“Literatura”, 387) No puede ser caprichosamente separada – y, ciertamente, no debería serlo.

Analicemos un poco el origen del Barroco. Fundado en España e introducido en Portugal durante el reinado filipino, en 1580, el Barroco es un movimiento de “inestable contorno, por corresponder a una profunda transformación cultural, cuyos orígenes constituyen todavía objeto de polémica”. (Moisés, 72) Ya se encuentran en el Renacimiento algunas de sus formas originarias, principalmente al final del siglo XVI, “cuando ya se perciben las palpitations de la discordia interna que iba a transformarse en barroco, envuelta en el llamado Manierismo”. (72) El movimiento procuró mezclar la “visión del mundo medieval” y la “ideología clásica, renacentista, pagana, terrena, antropocéntrica”, empeñándose “en el sentido de conciliar lo claro y lo oscuro, la materia y el espíritu, la luz y la sombra, intentando anular por la unificación la dualidad del ser humano, dividido entre las exigencias del cuerpo y las del alma”. (73) Por la propia dualidad, el Barroco corresponde a dos modos de conocimiento. El primero, dado por la “descripción de los objetos, en un estado de verdadero delirio cromático, en que se procuraba saber el cómo de las cosas”, recibió el nombre de Gongorismo – por ser Góngora su mayor representante. (73) El segundo, que suponía el “análisis de los objetos encaminado a conocerles la esencia, o mejor, saber lo que son, conceptuarlos”, por lo tanto haciendo uso de la “inteligencia y de la Razón, sin prejuicio de los sentidos”, en oposición al “caos plástico” de la “descripción gongorina”, aplicando el “orden racionalista, lógico, discursivo, propio de quien procura establecer silogismos en torno a la vida y a las cosas”, fue llamado Conceptismo, teniendo a Quevedo como representante típico.(73) El Gongorismo se proponía como “espectáculo para el gozo de los sentidos; forma inferior, discutible o refinada, de pragmatismo”, presuponiendo siempre la “existencia de un auditorio (...) al cual sus obras deberían dirigirse”, con la mezcla entre “poesía y

## HPR/104

placer lúdico”, mientras que el Conceptismo pretendía organizar “las ideas con la meta de convencer y enseñar”. (74) El Gongorismo, por lo tanto, estaría bastante ligado a la manera en que Gregório de Matos produjo e hizo que su obra se infiltrase en la corriente popular, a través de lecturas en público (como el Padre Antônio Vieira, un gran orador), lo que no significa que Quevedo no estuviera presente en su formación. Para Francisco Adolfo de Varnhagen, en su “recuperación” del Barroco, Gregório era “esclavo imitador de Quevedo”: “Como de Quevedo, el estilo es cortado y desigual” (242). Matos hacía, entretanto, una “sandez, un disparate, o una indecencia”. La opinión de Varnhagen no es menos desanimadora: “Su imaginación (la de Gregório) era tal vez viva, pero descuidada. Su genio poético chispea, pero no inflama; sorprende, y no conmueve; salta con ímpetu y fuerza, pero no vuela, ni aguanta la subida”. (242) Otro crítico, Joaquim Norberto de Sousa Silva, no pensaba muy diferente: “Fue prodigioso en la sátira, pero al fin nos dejó poco que digno sea de leerse: obscenidades, frases burdelengas andan envueltas con sus versos: todo su estilo es simple y corriente, y exento de esos trocadillos y antítesis, con que los poetas contemporáneos suyos rocían sus obras, desde que no era para afectaciones, sino todo naturaleza, todo satírico, si bien que infelizmente un satírico todo indecencia”. (109) Sérgio Buarque de Holanda escribiría: “Casi se puede decir de Gregório que, donde carga más fuertemente las tintas en la pintura de los coterráneos, y frecuentemente donde muestra mayor dependencia de los modelos ultramarinos. Dependencia que se confunde muchas veces con el plagio más deslavado”. (“Panorama”, 416) Es curioso que, aunque datadas, esas reflexiones carguen un poco de lo que entonces se pensaba sobre el Barroco y sobre el neobarroco, también al inicio del siglo XXI: en vez de hablar en diálogo crítico, se habla en imitación, como si el Barroco se propusiera ser una vanguardia; la parodia (junto con la hipérbole) implicaría la indecencia del lenguaje; la sintaxis extraña es confundida con “frases burdelengas”; y, finalmente, un trabajo especial con el coloquialismo llevado a los límites extremos del lenguaje es tomado por una selección de “trocadillos y antítesis” (lo mismo que se dice de las paranomasias de Roman Jakobson).

## HPR/105

Es importante tener en cuenta el hecho de que el Barroco comenzó en las artes plásticas, como constata Massaud Moisés: “la pintura, la escultura y la arquitectura traducen, la primera más que las otras, la búsqueda de conciliación que está en el interior del Barroco. El bello-bello, la línea torcida, el exceso de detalles, el diseño que fluye de lo ponderado, de lo ‘razonable’, el juego del claro-oscuro en que la sombra ocupa lugar preponderante”. (74) Esa consideración es importante, a partir del supuesto de que, para Ezra Pound, la poesía se inclina más hacia las artes plásticas y hacia la música que hacia la literatura. En su análisis del secuestro del barroco, Haroldo va a relacionar a Gregório a la figura del músico, también bahiano, Caetano Veloso (sin querer comparar las capacidades de Gregório y Caetano). Respondiendo a la posición de Antonio Candido de que la obra de Gregório era inexistente por no haber sido publicada en la época en que fue hecha y apenas representada oralmente al público, Haroldo ve, en ese movimiento, una tradición poético-musical marginal. Compone, de ese modo, un estudio sobre la carnavalización propuesta por el Barroco, lo que Severo Sarduy consideró como un espacio de la superabundancia y del desperdicio, contrariando el “lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad”. (*Escrito*, 77) Curiosamente, Pound niega la presencia del Barroco en su concepción literaria, lo que no implica que sus supuestos no puedan ser utilizados para una investigación de la forma barroca.

Basándose en ideas de González Echevarría, Néstor Perlongher, estudioso del neobarroco, recuerda que el Barroco es “un arte furiosamente antioccidental, pronto a aliarse, a entrar en mezclas ‘bastardas’ con culturas no occidentales”; y, recurriendo a Lezama Lima, “se procesa, en la transposición americana del Barroco Áureo (siglos XVI/XVII), el encuentro e inmiscuación con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, (...) fijos en las dobleces fenomenales de Aleijadinho y del indio Kondori”. (14) Según el mismo Perlongher, siendo “Poética de la desterritorialización, el Barroco siempre choca y traspasa un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacer o el desprendimiento de los

## HPR/106

míticos. No es la poesía del yo, sino la aniquilación del yo. (...) Tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad en el plano de la transcendencia". (14) Todas esas concepciones de Perlongher se aproximan mucho a las observaciones del Barroco original. Y es esta "aniquilación del yo" que provocó a Walter Benjamin en sus textos sobre el Barroco. Al filósofo alemán le interesaba sobre todo el concepto del barroco como alegoría – representada por la imagen baudelaireana de las ruinas – que, vista de cerca, adquiere el sentido de signo aislado, de jeroglífico.

Haroldo de Campos, a quien fue dedicada la primera antología lanzada en el Brasil, *Caribe transplatino*, cuestionaba, en su estudio *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, exactamente la ausencia de esa tradición en el Brasil: de figuras singulares como Gregório de Matos y el Padre Antonio Vieira, por ejemplo (recuérdese también la recuperación de Sousândrade hecha por Haroldo y Augusto de Campos, y de Pedro Kilkerry, por Augusto de Campos). Esos autores estaban relegados al segundo plano en la *Formação da literatura brasileira*, por constituirse sus obras anteriormente a la creación de una literatura concebida a partir de raíces brasileñas, aún también ligadas al Romanticismo. Que la formación de Antonio Candido, quien elevó a los románticos al punto máximo de la tradición, no hubiera admitido a ese autor o el estilo del que él participó es parte de la escuela de él como crítico – esencial para comprender la historia de una parte de la crítica brasileña. Mas, la casi completa ausencia de autores con rasgos de esa forma transhistórica (según Néstor Perlongher), no una escuela, en la relectura de nuestra tradición de lecturas, se hace injusta. Pues el neobarroco no es una vanguardia *stricto sensu* – o sea, no es un movimiento considerado apenas posible en el "primeiro mundo" o un movimiento a ser copiado por autores de una tradición pobre –, a la medida que "no se preocupa de ser novedad": "se apropia de fórmulas anteriores, remodelándolas, como arcilla, para componer su discurso: da un nuevo sentido a estructuras consolidadas, como el soneto, la novela, el romance, perturbándolas". (Daniel, 18) Como avala el crítico francés,

## HPR/107

alumno de Roland Barthes, Antoine Compagnon, la “estética de lo nuevo” propuesta por las vanguardias siempre existía, mas en el “sentido de una estética de la sorpresa y de lo inesperado, como en el barroco”, y no en el de una “estética de la mudanza y de la negación”.(Compagnon, 20) Haroldo ya analizaba qué rasgos barrocos podrían ser encontrados en autores de muchos períodos literarios.<sup>1</sup>

El Barroco y el neobarroco hacen frente a una línea pseudo-romántica, que suele ser una tradición aliada a un exceso verbal sin un trabajo de lenguaje interesante. El apuro verbal, el trabajo que implica la reproducción de lecturas matizadas por una nueva mirada, con los cuales trabajan los poetas neobarrocos, es nítidamente amplio. Si éstos no tienen la preocupación religiosa que tenían los poetas barrocos, ni se dividen en escuelas ligadas a Góngora o a Quevedo, desprendiéndose de una discusión filosófica sobre el cuerpo y el alma, aunque no descuida de las cuestiones que se muestran más allá de la vista, ellos todavía se sitúan entre una claridad y una oscuridad constantes en el tratamiento que dan al texto como encuentro de lenguajes y tradiciones, sumadas en una dicción contemporánea. No se trata de que los neobarrocos tengan una perspectiva exótica de las cosas, como si los objetivistas, por ejemplo, tuvieran una perspectiva cerebral, metalingüística, la mayoría de ellos también están conscientes del lenguaje que utilizan, a través del amarramiento del azar en una

---

<sup>1</sup> En el Brasil, Haroldo inclusive recuerda las obras de Sousândrade, olvidado también por Candido, y las obras de los árcades, como *Cartas chilenas*, que son vistos por Candido como fundadores de una literatura con raíces brasileñas. En el Brasil, el contacto con el barroco es re-establecido, de forma evidente, en el Modernismo, a partir de los intentos de Mário de Andrade en el área musical y de Oswald de Andrade en las artes plásticas, mientras que la poesía de ambos no presenta características específicamente barrocas. Es indispensable recordar otros nombres evocados por Haroldo, como Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Affonso Ávila, Mário Faustino; yo agregaría al Ferreira Gullar de *Crime na flora* y a Hilda Hilst de *Fluxofoema*. Importante, también, es el estudio “A arquitetura do barroco” (En: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 139-150), en que Haroldo, en un enlace de sincronía, ve rasgos barrocos en poemas de José Lezama Lima, Stéphane Mallarmé, Góngora, Sousândrade, Li Shang-Yin, Licofron (poeta del siglo III a. C.) Y Décio Pignatari.

## HPR/108

forma literaria. En ese sentido, no parece real que el poeta neobarroco deja su poema hacerse por su propia cuenta, sin saber dónde amarrarlo, como si fuera fruto del inconsciente; en la “realidad”, es lucha con la “conciencia de lo inconsciente”.<sup>2</sup> Adoptar una proliferación en el lenguaje, en tal caso, no significa ignorar el trabajo con la petrificación del lenguaje, adoptando tanto el desperdicio evocado por Severo Sarduy como el rigor y los límites del acto crítico.

Para comprender mejor esa escena poética, es vital que la antología *Caribe transplatino*, recordada al principio de este ensayo, se considere ahora, a la entrada del nuevo siglo, junto con *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, con organización, selección y notas de Claudio Daniel y traducción de éste, de Luiz Roberto Guedes y Glauco Mattoso. La editorial es la misma de la primera antología publicada en el Brasil: Iluminuras. Y Haroldo pasa de homenajeado a autor del prefacio, titulado “Barroco, neobarroco, transbarroco”.

Severo Sarduy todavía no había usado el término neobarroco (sólo lo hizo en 1972), cuando Haroldo lo utilizó en el texto “A obra de arte aberta”, de 1955, o sea, casi veinte años antes. El autor de *Galáxias*, en ese texto que ayudó a constituir la *Teoria da poesia concreta*, recordaba que Pierre Boulez, en conversación con Décio Pignatari, había manifestado su *desinteresse* por la obra de arte

---

<sup>2</sup> O sea, el poeta barroco no necesariamente trabaja apenas con el ‘carácter lúdico’, con el “divertimiento verbal”, por medio de un “malabarismo de las imágenes”, mostrando un “gusto por la pirotecnia léxica, sintáctica y versificatoria”, como escribe Massaud Moisés (en: *A literatura portuguesa*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, 85). En un sentido parecido, Hugo Friedrich escribe sobre la tradición española, sin mencionar directamente el Barroco, que proviene de Góngora: “Un estilo oscuro, lleno de laconismos y alusiones, con tendencia a abandonar todo a la intuición, a suprimir los lazos objetivos y lógicos” (En: *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, 146). Antonio Candido, en el ensayo “Literatura de dois gumes”, escribe que el Barroco trae “juegos de astucia del espíritu” y que sus representantes en el Brasil “se adaptaron con ventaja a una moda literaria que les permitía emplear osadamente la antítesis, la hipérbole, las distorsiones más violentas de la forma y del concepto”, utilizando el Barroco como “forma providencial” (En: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, 165).

## HPR/109

“perfecta”, “clásica”, y enunció su concepción de la obra de arte abierta como un “barroco moderno”. Para Haroldo, este sería el “neobarroco”, capaz de atemorizar, con la osadía de la juventud que marcaba la teoría de la poesía concreta, los que “aman la fijeza de las soluciones convencionales”. Al hablar de los poemas del hermano, Augusto de Campos hablaba de un “barroco concreto”. Esa relación se hace aceptable en la medida en que el Barroco es un concepto transhistórico, suponiéndose su importancia para la poesía no solamente contemporánea. Cuando Haroldo, en *Galáxias*, compone analogías, remedos de sonidos, trabajando y retrabajando lecturas, con un vocabulario expansivo, probablemente está intentando componer ese barroco concreto, por su representación también del blanco-oscuro de la página en una serie de poemas como “O â mago do ô mega”. Donde ven parnasianismo en su obra, parece mucho más evidente esa línea tenue del neobarroco. Y, por eso, Haroldo complementa el título de su presentación para la antología *Jardim de camaleões* con la palabra “transbarroco”, esto es, más allá del Barroco y del neobarroco.

Claudio, percibiendo la importancia del Barroco, en una línea histórica – pero situada al margen, sincrónico –, se ha dedicado, desde hace algunos años, a componer una obra personal con resonancia de sus lecturas (con libros como *Sutra*, *Yumê* y *A sombra do leopardo*) y a traducir autores como José Kozér, Eduardo Milán etc. Su antología, no obstante, presenta otros nombres, algunos más, otros menos conocidos, además de incluir representantes del Brasil, lo que no había en ninguna antología precursora. Figuran en ella los nombres de Haroldo de Campos (en poemas y fragmentos de *Galáxias*), Horácio Costa, Paulo Leminski (del período del *Catatau*), Josely Vianna Baptista y Wilson Bueno (en poemas y pasajes de *Mar paraguayo*).

Comenzó con uno de los nombres más importantes, en el escenario actual, y eso parece un consenso: el de José Kozér, en plena actividad, autor de un sugestivo texto sobre algunos poetas de *Jardim de camaleões*. Poeta cubano que vive en los Estados Unidos, Kozér tiene poemas – además, hoy en día, una notable cantidad, con cualidad, lo que importa más – al mismo tiempo expansivos y tensos, pero la tensión con la cual produce siempre acaba en implosión. Los

## HPR/110

segmentos de ideas que parecen sueltas a lo largo de cada poema suyo, bajo una mirada más atenta, acaban adquiriendo un sentido más elaborado del que parecía a primera vista. O sea, la mirada que lanza sobre las cosas, al igual que se dispersa a través de una fragmentación nada coloquial, engendra una sintaxis elaborada. Ésta se desautomatiza, tornándose en una especie de cohesión en la cual, ya en el curso de entendimiento del lector, transforma el poema. Por eso, es posible afirmar que Kozer trabaja con imágenes en que hay una experimentación de movimientos, basándose, como si se tratase de una pieza musical, tanto en silencios como en ruidos, piezas, intervalos de tiempo-y-espacio, en una especie de transición del zen oriental al caos de la vida urbana; son claramente rasgos barrocos, contruidos por “perlas irregulares”. La poesía de Kozer es un buen ejemplo de cómo una poesía que lucha más con la implosión sintáctica, coordinándolo por medio de un pensamiento puede ser consciente de su trabajo crítico [Octavio Paz, al analizar Mallarmé, comentaba el dominio del poeta francés sobre el “acaso”, por medio del raciocinio crítico, del poema como pieza de reflexión (332)], pero hecha a través de capas sonoras irregulares, a veces contenidas, otras veces expansivas, respetando la “estética del desperdicio”, que Severo Sarduy entendía tener de especial en el Barroco, pero también criterios de rigor. Es interesante recordar también que Kozer observa, en su ensayo que acompaña el libro *Jardim de camaleões*, que la poesía neobarroca busca la universalidad: “Es cosmopolita de naturaleza y todavía altamente localizada, de manera que un poeta neobarroco está cómodo con una calle de la Habana o con Li Po y sus amigos bebiendo una copa de sake al pie de las Montañas Sagradas de Tai Chan, con la densidad del Amazonas o Mato Grosso, tanto como con la experiencia de superficie visual de las Pampas, o del desierto de Atacama o de la tundra rusa”. (Daniel, 28) Todo eso parece estar de acuerdo con la propia poesía de Kozer, ampliando los lugares que lo motivan, como en “Centro de gravedad”, en el cual escribe: “Mi patria es la irrealidad”, movimiento que acompaña también la poesía de Raúl Zurita, con sus poemas sobre el desierto de Atacama, o de Rodolfo Hinostroza, en su poema plurilingüe “Area verde”. De allí también los otros trabajos de Kozer

## HPR/111

con traducción de Claudio Daniel, en el Brasil, como *Geometria da água, Rupestres e Madame Chu & outros poemas*, merecen una edición conjunta y ampliada.

Pero hay otros nombres a destacar – y con mucho. Como el de Coral Bracho, poeta con un apuro de imágenes ligadas al agua – Josely Vianna Baptista comenta, en el libro *Musa paradisiaca*, que en su obra existe un “rumor constante de río corriente” –, pero también con la osadía de “De seus olhos ornados de areias vítreas”, con cierto contacto corporal (pero sin emoción, contenido):

Dizem do tato,  
de suas centelhas  
dos jogos tranqüilos que deslizam à borda,  
à margem lenta dos ocasos.  
De seus lábios de gelo. (54)<sup>3</sup>

U, obviamente, en “Água de bordas lúbricas”, en que escribe:

Água de medusas,  
água láctea, sinuosa,  
água de bordas lúbricas, espessura vitrificante –  
deliquescência  
entre contornos deleitosos. Água – água suntuosa  
de involução, de languidez.(49)<sup>4</sup>

La profusión de adjetivos, característica del barroco, y el ambiente cenagoso que despierta el poema dan un tono no de ligereza, sino de una especie de violencia, como si el agua estuviera queriendo

---

<sup>3</sup> “De sus ojos ornados arenas vítreas”] Dicen del tacto / de sus destellos, / de los juegos tranqüilos que deslizan al borde, / a la orilla lenta de los ocasos. / De sus labios de hielo.

<sup>4</sup> “Água de bordes lúbricos”] Agua de medusas, / agua láctea, sinuosa, / agua de bordes lúbricos; espesura vidriante - Delicuescencia / entre contornos deleitosos. Agua - agua suntuosa / de involucración, de languidez...

## HPR/112

romper una piedra, mientras prosigue, en tensión, a lo largo de todo el poema.

Coral Bracho es un talento femenino que tiene la compañía de Tamara Kamenszain, cuya selección de poemas trae imágenes raras, como lo siguiente:

Como o bailarino de teatro nô  
que detém cada gesto  
para mostrá-lo na cena quieta  
e detém o desenho de gestos  
para suspendê-lo em uma história  
quieta sem desenlace  
assim a corrente de palavras  
começa a circular detida  
lentamente habita o teatro  
povoa a cena  
com letras  
coloca-se em seu papel.(225)<sup>5</sup>

El bailarín de teatro nô es comparado con una “corrente de palavras” y su danza – la escena vista – pasa en el teatro de la hoja en blanco, siendo comparada con “letras”. Pasos como letras. Jorge Schwartz, en la solapa de la antología *Caribe transplatino*, comentaba que el trabajo de Tamara Kamenszain se distinguía, “en contraposición al exceso de la proliferación barroca”, por la “concisión y por la síntesis”. En su poesía, todavía según Schwartz, había “al ansia de la perfección, en la realizada tentativa de ‘atrapar’ objetos cuyas imágenes labradas recuperan un tiempo objetual”.

Está también la cubana Reina María Rodríguez, que,

---

<sup>5</sup> “Como el bailarín del teatro no:| Como el bailarín de teatro no / que detiene cada gesto / para mostrarlo en la escena quieta / y detiene el dibujo de gestos / para suspenderlo en una historia / quieta sin desenlace / así la corriente de palabras / empieza a circular detenida / lentamente habita el teatro / puebla la escena / con letras / se coloca en su papel

## HPR/113

sobretudo en “Âmbar”, revela un cierto desaliento extraído de lo cotidiano, de allí, a mi ver, también el neobarroco no se aparta tanto así de una perspectiva ligada a una percepción más objetiva, no en el sentido de la transposición obvia de la realidad en el texto, en el sentido de la mimesis tradicional, sino en el sentido de mostrarse consciente de lo que realiza:

Pulseira de pedras quadradas que caem sustidas.  
De cada uma se desprende  
o valor de nossa amizade.  
Quadrada cidade como contas de muitas cores:  
quadrilátero infernal de colina em colina  
desordenado para chegar a ti.  
Como conta estas contas tão dispersas?

O vendedor as pesou na balança, sem paixão,  
mas foi enganado.(175)<sup>6</sup>

Otro poeta que lucha con lo cotidiano de forma singular es Carlos Rodríguez Ortíz, como en el poema “Calçadas sem sapateados”, uniendo la caminata solitaria, entrecortada por barredores de calle, a un diálogo con amigos:

Passo de uma rua a outra e há um vapor de chaminés  
nos edifícios que contemplo.  
Sigo rua adentro e sigo divisando as coisas que me parecem  
familiares (por meu hábito de vê-las).  
Finalmente regresso a minha casa e cumprimento algumas  
pessoas.

---

<sup>6</sup> “Ambar”| Pulso de cuadradas piedras que se caen sostenidas. / Por cada una se desprende / el valor de nuestra amistad. / Cuadrada ciudad como cuentas de muchos colores: / cuadrilátero infernal de cerro en cerro / desordenado para llegar hasta tí. / ¿Cómo cuento estas cuentas tan dispersas? / El vendedor las pesó bien en la pecita, sin pasión, / pero lo engañaron

## HPR/114

Os varredores escondem suas vassouras depois de uniformizados  
e param na calçada e às vezes não cumprimentam.  
Dou a eles a linguagem agradável de meus lábios, a Darío e aos  
outros que bebem o dia em seus copos de cevada. (44)<sup>7</sup>

En todo el trabajo de los neobarrocos, está claro, permite esa ligazón directa con lo cotidiano. Es mucho más común, además, que esa poesía se mantenga en un hilo tenue entre lo claro y lo oscuro, como en el barroco original. En ese sentido, encontramos un buen representante en Ruben Sosa, capaz de mantener un poema largo como “*De Dizer é Abissínia*” sin perder el control del encadenamiento, del ritmo (aunque no sea fácilmente percibido lo musical). León Félix Batista, que Claudio Daniel tradujo con Fabiano Calixto en el libro *Prosa do que está na esfera*, en el sentido también de la experimentación, es uno de los más radicales de la antología: trabaja con imágenes en descomposición (en todos los sentidos), ligadas sobretudo a las sombras, pero con una organización matemática (como en Lautréamont), más carnavalizada, con inserciones de referencias a la cultura *pop*, que da aún más extrañeza a lo que está intentando configurar.

Son especiales los poemas de Mario Eduardo Arteca, sobretudo “LARRY RIVERS por John Ashbery”, en que hay una mezcla de la Language Poetry (imágenes comunes de lo cotidiano bajo un sesgo de lenguaje desautomatizado), en el camino inspirado por Gertrude Stein y John Ashbery, con la profusión de imágenes del Barroco, encadenando un pensamiento a otro, como si el pensamiento más importante fuera el rompe-cabezas irónico que está intentando presentarle al lector, procurando una especie de laberinto entre las

---

<sup>7</sup> “Aceras sin zapateos” | Paso de una calle a otra y hay un vaho de chimeneas / en los edificios que contemplo. / Sigo calle adentro y sigo divisoando las cosas que me resultan / familiares (por mi hábito de verlas). / Finalmente regreso a mi casa y saludo a alguna gente. / Los barrenderos esconden sus escobas después de uniformados / y se paran en la acera y a veces no saludan. / Les doy el lenguaje agradable de mis labios a Darío y a los / otros que beben el día en sus jarras de cebada.

## HPR/115

estrofas:

Larry pinta sua sogra  
porque ficava em casa. Não pretendia  
conferir-lhe algum significado universal,  
nem seu oposto. Atualmente (1962)  
está pintando maços de cigarros  
com a graciosa seriedade de Tiépolo.  
Não pretende dizer-nos que os objetos  
comuns têm seu lugar  
no sistema das coisas.  
Ou que nada seja mais importante  
que nenhuma outra coisa. (133)<sup>8</sup>

En ese sentido, Arteca parece dialogar – no sé, obviamente, si el diálogo es real, o sea, consciente – con algunos trabajos de Aníbal Cristobo (argentino radicado en el Brasil). Debe leerse, por ejemplo, el siguiente fragmento del poema “R. B. KITAJ por R. B. Kitaj”, donde se muestra el lado onírico de un desastre:

Luzes dianteiras de automóveis fazem frente  
às minhas. O que é destroçar e gaguejar  
à maneira de um búfalo branco, *into the dreams*.  
Preparo meu terreno, se chegar até amanhã.  
Se eu me cortar, e com apenas um primeiro contato  
do fluxo deste sangue com os vapores de gasolina,  
voará em pedaços este lindo Oldsmobile 62. (138)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Larry Rivers por John Ashbery” | Larry pinta a su suegra / porque se quedaba en la casa. No pretendía / conferirle algún significado universal, / ni su opuesto. Actualmente (1962) / está pintando paquetes de cigarros / con la graciosa seriedad de Tiépolo. / No intenta decirnos que los objetos / comunes tienen su lugar / en el sistema de las cosas. / O que nada sea más importante / que ninguna otra cosa.

<sup>9</sup> “R. B. KITAJ por R. B. Kitaj” | Luces delanteras de automóviles hacen frente / a las mías. Qué es deshacer y balbucear / al modo de un búfalo blanco, *into the dreams*. /

## HPR/116

De Eduardo Espina, se destaca la precisión formal de “Caravaggio, vigília final”:

A luz ouve o que necessita,  
habitar onde não possui tudo.  
A ameixeira volta-se para vê-la  
tornar-se salutar avalanche. (63)<sup>10</sup>

O el impresionante “Velhice de Wittgenstein” [”Vejez de Wittgenstein”], con su poder de dispersión y de síntesis configurando la soledad de un escenario casero y los mínimos movimientos que lo cercan, tomando como materia la organización de las cosas concentradas en las pequeñas cosas (azaleas, una “débil névoa” [débil niebla], “semente líquida” [simiente líquida]) ante sentimientos como la muerte:

Tudo posa de impossível sentimento  
e um cenário de quase azaléas em casa  
o suave, o casebre, uma débil névoa.  
Pouco seria dele sem conhecê-lo.  
Seriam sombras, incestos, seria um rosto.  
Semente líquida até que culmina  
e um uso para pensar em cada coisa  
quando o sentido é o que ele fez.  
Já nada nem o igual da morte.  
O lar do fado redobra o castigo,  
constelação anterior ao terreno.  
Por dizê-lo, assim, melhor não sabê-lo.

---

Preparo mi terreno, si llego hasta mañana. / De cortarme, y con sólo un primer contacto / del flujo de esta sangre con los vahos / volará en pedazos este lindo Oldsmobile 62.

<sup>10</sup> “Caravaggio, vigília final”] La luz oye lo que / necesita, / habitar donde no tiene todo. / Torna el ciruelo por verla / convertir en alud saludable.

## HPR/117

Melhor deixar em paz as palavras.  
Agora tudo é árduo vaso e jade.  
Outro ouvir no que o mundo cala. (61-62)<sup>11</sup>

Se percibe que, en el movimiento final, Espina lanza una mirada de silencio sobre las palabras. Todo sería “vaso” y “jade”, que sería otra forma de oír el silencio, en este caso, de la abstracción en la materia. Espina trabaja sobretodo con los sentidos. La vista se torna en el tacto [“Dorme a pele apesar do que passa. / Os olhos tomam como verdade as palavras / as coisas buscam um lugar na visão”<sup>12</sup> (60)] o representación de la muerte [“Morreu com os olhos abertos / para que as imagens / seguissem saindo”<sup>13</sup> (64)].

La poética de Eduardo Milán, otro incluido, incorpora (y no diluye) la poesía concreta. Sus imágenes, entrecortadas, con palabras esparcidas por la página, son precisas: “Entre a lâmpada e a / fronte da luz: / ponte / tridente branco / aí se afogam as palavras / gotas / brancas / vermelhas como o poema”, del poema “Estação da fábula” [“Estación de la fábula”]. (69) En él las palabras escurren como gotas de tinta en la pared blanca (como letras en la página en blanco). Y Roberto Picciotto, al juzgar por los poemas “Ancorado na ilha do cotovelo” [“Anclaje en el cayo del codo”] y “Aschenbach chez lui”, es un nombre que sorprende, por la precisión de los versos. En el primer poema citado, Picciotto desenvuelve, en seis cuadras, el *travelling* de una

---

<sup>11</sup> “Vejez de Wittgenstein” Todo posa de imposible sentimiento / y una escena de casi azulejos en casa; / lo blando, el bohío, una niebla débil / Poco sería de aquello sin conocerlo. / Sería sombras, inciertos, cara seria. / Siembra líquida hasta que culmina / y un uso para pensar en cada cosa / cuando el sentido es lo que hizo él. / Ya nada ni lo mismo da la muerte. / El lar del hado redobla el castigo, / constelación anterior a los terreros. / Por decirlo así, mejor no saberlo. / Mejor dejar en paz a las palabras. / Ahora todo y arduo jarrón y jade. / Otro oír en lo que calla el mundo.

<sup>12</sup> Duerme la piel a pesar de lo que pasa. / Los ojos dan por verdad a las palabras / las cosas buscan un lugar en la mirada

<sup>13</sup> Murió con los ojos abiertos / para que las imágenes / siguieran saliendo

## HPR/118

mirada al mar hasta el rostro de un marinero, desplegando una amplitud de imágenes.

Hay la presencia de nombres (sobretudo para un lector que se mantiene un poco alejado de la lectura del neobarroco) más conocidos, como los de Severo Sarduy (uno de los pocos autores en el mundo que supo revitalizar el soneto, no sin valor traducido por otro revitalizador de la forma, en el Brasil, Glauco Mattoso), Néstor Perlongher (uno de los pensadores principales del neobarroco y organizador de la antología *Caribe transplatino*), José Lezama Lima (nombre clásico, autor de obras como *Paradiso* y del esencial estudio *A expressão americana*) y Roberto Echavarrén (responsable del posfacio). De esos nombres, Sarduy llegó a escribir para la clásica revista *Tel Quel*, en la cual se reunían algunos de los pensadores más importantes de Francia (Barthes, Derrida, Kristeva). En relación con una obra suya, Roland Barthes escribió sobre la universalidad de su lenguaje. Su “texto cubano” sería más que la representación de una lengua: sería una “inscripción de culturas y épocas diversas”, dislocando, tan pronto como traducido, el llamado “barroco verbal”, venido de España originalmente, de naturaleza gongorina o quevediana, hacia la lengua francesa. La escritura da la libertad, inclusive al Barroco, negado inicialmente por la cultura francesa, tanto como a la poética de Mallarmé, lo que hizo que el significante no tuviera una proliferación de sentidos. (295) La propuesta de Barthes, por lo tanto, es adecuada: Sarduy es uno de los que reestablecieron la noción del Barroco como universal. Su propio discurso sobre el neobarroco es sintomático de un proceso de lecturas de Roland Barthes y Jacques Derrida: “[...] el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la desarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en cuanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistemológico”. (*Escrito*, 79) Por eso, el neobarroco sería así por su “desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el *logos* no organizó más que una cortina que esconde la carencia”, un “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está dulcemente cerrado sobre sí mismo”. (79) Sus sonetos son la prueba de que esa forma, si bien empleada y aliada a un campo experimental,

## HPR/119

sin rendirse a la tradición, puede dar buenos resultados. Veamos, por ejemplo, el bellissimo poema:

A luz do meio-dia, transparente,  
filtrava pelas paralelas bordas  
da janela, e o confronto em fulgor das  
frutas (ou da tua pele?) ardia quente.

Saudade é o que o torpor do sono sente  
da ilha. Aquele céu (não te recordas?)  
de acaso que no opaco véu põe gordas  
camadas cambiantes de poente,

um outro brilho tinha. Onde eu dormia,  
numa casinha litorânea e pobre,  
no ar a luz das lâmpadas de cobre

traçava lentamente espirais sobre  
alva toalha, sombra em que se urdia  
o teorema doutra geometria. (217)<sup>14</sup>

Es una forma reaprovechada (sin rimas) por Reynaldo Jiménez en “De improviso”, por ejemplo, con sus bellos versos finales:

Aqui, abrem-se mais, os espaços. Acontece  
o que ninguém poderia recordar ou ter  
tramado. O bosque de símbolos, sim,

---

<sup>14</sup> La transparente luz el mediodía / filtraba por los bordes paralelos / de la ventana, y el contorno de los / frutos; o de tu piel - resplandecía. / El sopor de la siesta: lejanía / de la isla. En el cambiante cielo / crepuscular, o en el opaco velo / ante el rojo y naranja aparecía / otro fulgor, otro fulgor. Dormía / en una casa litoral y pobre: / en el aire las lámparas de cobre / trazaban lentas espirales sobre / el blanco mantel, sombra que urdía / el teorema de la otra geometría

## HPR/120

e juntos a pira tântrica e o ascético  
deserto que dá ao rio. Também o pátio  
de mandala, o templo, a rocha, o eco. (187)<sup>15</sup>

Del Brasil, los poetas incluidos por Claudio son importantes. Comienza por Haroldo de Campos, cuyo empeño en revalorizar el barroco y el neobarroco fue intenso. Se destaca, em *Jardim de camaleões*, su poema “Klimt: tentativa de pintura”. Habría otras piezas del mismo nivel en *Crisantempo* y *Xadrez de estrelas*, pues el trabajo de ese poeta es uno de los más ricos en el campo y sería difícil seleccionar apenas algunos, pero este poema, que pertenece al libro *A educação dos cinco sentidos*, es una de sus piezas más interesantes. Léase este fragmento, de su segunda parte:

e sob isto tudo como sob  
uma panóplia (armada) um pavilhão  
de pedraria (um baldaquino) dra  
pejantes panos (um azul turquino)  
(caravelas ao largo) bandeiras de um  
(impossível) impromptu ultra  
(biombo grand’aberto gonfalon panóplia)  
violeta

o corpo (a ci  
catriz li  
lás)  
o branco albino se diria  
um corpo um cor  
po de me  
nina (75)

---

<sup>15</sup> Aquí, ábrense más, los espacios. Sucede / lo que nadie podría recordar o haber / tramado. El bosque de símbolos, sí, / y juntos la pira tântrica y el ascético / desierto que el río da. También el patio / del mandala, el templo, la roca, el eco.

## HPR/121

Se comprende, por la propia forma cómo el poema es presentado, por qué Augusto veía un “barroco concreto” en la obra de Haroldo, haciéndole trabajar con “imágenes y metáforas, que dispone en verdaderos bloques sonoros”. (41) No hay duda de que la sintaxis aquí es más entrecortada, con versos cortos, indicando una síntesis mayor. Como observa Antonio Risério, Haroldo de Campos, desde el inicio de su trayectoria, mostraba vínculos con las estéticas barroca y surrealista, que tuvo que filtrar durante la poesía concreta, sometiendo “su fluencia barroca al mínimo léxico exigido por la ‘matemática de la composición’”. (75) O sea, “en vez de volar en el torbellino de sus signos alados, de alimentar su don para la eximia estructuración de frases altamente complejas o de incrementar su brillante juego de metáforas”, (75) Haroldo, en la fase concreta ortodoxa, descubrió el camino de la síntesis. Entonces, como todavía observa Risério, “Pasado el concretismo, el poeta puede re-encontrar su estro, pero ahora para una producción neobarroca concentrada, depurada por el cuarteto João-cabralino y por la educación ‘ideográfica’”. (75) Esa producción neobarroca concentrada es ejemplarmente demostrada en la sección “Lacunae”, de *Xadrez de estrelas*, en que el poeta presenta poemas como el que sigue:

céu-pavão

turquesa  
rampante

azul  
a pino

centúria  
de olhos-luz  
num caudário  
de estrelas

poeira

## HPR/122

constelário

o mundo  
do seu  
pedúnculo  
(mundúnculo)  
desestrela

trema

e isto  
\*

cisco  
risco  
astro

asterisco (*Xadrez*, 161) <sup>16</sup>

Hay también, en *Jardim de camaleões*, un trozo de *Galáxias*, uno de los libros más importantes de Haroldo de Campos, su *work in progress*, hecho entre 1963 y 1976. En él, vale recordar las palabras de Severo Sarduy, “El barroco frondoso, selvático, furioso, se dejó decantar en una geometría legible, despojada hasta la transparencia del proyecto, como las fachadas mineras de Aleijadinho. Neobarroco, o mejor, otro clasicismo: como si en los moldes métricos o estróficos no implicaran una torsión o un residuo de sentido, no obstante estuvieran a punto de conducirlo en toda su intensidad”. (“Rumo”, 125)

Horácio Costa es uno de los poetas brasileños que se arriesgan en el verso largo, lo que podrá crear un cierto cansancio, en su caso se da por una vía más interesante: por imágenes pensadas con rara

---

<sup>16</sup> El título, *Xadrez de estrelas*, es una expresión extraída de un texto del Padre António Vieira.

## HPR/123

habilidad lingüística. “Os jardins e os poetas” [”Los jardines y los poetas”] sirve de ejemplo en ese sentido, con los versos siguientes:

O número de folhas de suas roseiras seria contado  
O número de pétalas das rosas seria minuciosamente contado  
Como sílabas de poemas estritamente sintáticos  
As rosas amarelas seriam assonâncias  
As rosas vermelhas consonâncias  
O jardim horaciano é um Mondrian *avant-la-lettre*  
Mas Horácio não tece dinheiro para comprar escravos que  
- contassem pétalas e folhas (88)

Se ve que, para quien piensa que el barroco se trata apenas de un delirio visual inconsecuente y sin raciocinio, la matemática con que Horácio Costa construye su pieza, haciendo una analogía entre rosas y sonidos – dando un tratamiento verbal elaborado – y ligando el jardín imaginario al universo de la pintura, situado en un ambiente oriental. Su ligazón con la estética neobarroca también se aclara en el poema “O retrato de Dom Luís de Gôngora” y, sobretudo, en el *fluir verbal* de “Cetraria”, en que vuelve a mencionar a Góngora: “[...] Ave caligráfica, lápis-lazúli, Amém, leia de novo este / soneto de Gôngora, observe a máscara artesanal que esconde / os olhos da Ave”.<sup>17</sup> (86)

La curitibana Josely Vianna Baptista es otra poeta interesante. Apenas conozco sus libros iniciales, *Ar* y *Corpografia*. Los poemas suyos en la antología son de su último libro, *Os poros flóridos* (todavía inédito en el Brasil), con un vocabulario barroco más cargado y de fino trato sonoro: “Nuvens e água, pênseis, a ouro-fio nos olhos. / Inverso de mortalha, os lençóis correm em álveos: / os barcos têm velâmens” [en “Schisma” (119)]<sup>18</sup>, o “Mas teu olhar o mesmo, em íris-dia- /

---

<sup>17</sup> [...] Ave caligráfica, lapislazúli, Amén, leía de nuevo este / soneto de Góngora, observe la máscara artesanal que esconde / los ojos del Ave

<sup>18</sup> Nubes y agua, pendientes, asimismo en los ojos. / Inverso de mortja, los lienzos corren en álveos: / los barcos tienen velámenes

## HPR/124

fragma, / fotogramas a menos na edição do livro, / e o enredo sonho e sol, delírios insula- / res”<sup>19</sup> [en un fragmento del poema “Os poros flóridos”(122)]. Wilson Bueno, más conocido como prosista, mas de experimentación visible, comparece exactamente con trozos – con resonancia poética – de su *Mar paraguayo* y de poemas (no, obviamente, los tankas, que compuso para *Pequeno tratado de brinquedos*). Bueno, que es coterráneo –venido del Paraná – del poeta Paulo Leminski, que aparece en el libro con fragmentos de su antológico *Catatau*, poesía prosaica que fue un soplo de renovación, junto con la obra poética de él, en el escenario brasileño, sobretudo en las décadas de 1970 y 1980.

Los nombres presentados son éstos. Mas, como nos recuerda el antólogo, su libro “no desea delinear o definir un cánon, ni hacer historia literaria o arqueología del presente: su meta es presentar una pequeña muestra de ese fascinante campo de experimentación poética”. (21) O sea, él permite que se piense en otros nombres que existen en el escenario latino-americano y que, de algún modo, hagan un trabajo que puede aproximarse a ese universo experimental, ayudando, como todos esos trabajos, a desvirtuarlo, descomponerlo. Pienso, particularmente, en poemas, por ejemplo, de la fase inicial de Décio Pignatari, considerado por Haroldo de Campos un bello ejemplo de trabajo neobarroco.

Que los trabajos presentados son, de cierto modo, difíciles, no hay duda; sin embargo, sólo el trabajo apurado con el lenguaje, no olvidando la experiencia moderna de disolución del sujeto (y no el Yo, el Eu, el Je), produjo buena poesía en los últimos años. Perlongher decía que el barroco se trataba de una “aniquilación del yo” – difícil de ser aceptada por cualquier tradición que glorifica la hipóstasis del Yo – y un ingreso en el Texto, como quería Roland Barthes, para quien todavía el barroco era visto como “la ubicuidad del significante, presente en todos los niveles del texto, y no, como comunmente se dice,

---

<sup>19</sup> Mas tu mirada misma, en iris-dia- / fragma, / fotogramas al menos en la edición del libro, / y el enredo sueño y sol, delirios insula- / res

## HPR/125

apenas en su superficie” (295), siguiendo el mismo camino de Sarduy, para quien el barroco también “consiste en obliterar el significante de un significado dado, substituyéndolo no por otro, por distante que éste se encuentre, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura – que llamaríamos lectura radial – podemos inferirlo”. (*Escrito*, 62) Como se podría decir de la mejor poesía. En este sentido, este *Jardim de camaleões*, en sí tratando de poesía, y no de la representación de una tradición vista como al margen, existente en medio de sociedades aclamadas como “pobres”, sin importancia en el funcionamiento vital de la literatura, es un jardín de riquezas y una lectura radial.

Traducción: Richard K. Curry

### **Bibliografía**

- Barthes, Roland. “A face barroca” en *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Benjamin, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Compagnon, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.
- Campos, Augusto de. “Poesia concreta” en Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Campos, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” en *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- . *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Candido, Antonio. “Literatura de dois gumes” en *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

## HPR/126

- . “Uma literatura empenhada” em *Formação da Literatura Brasileira*, Vol. 1. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- Daniel, Claudio. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Trad. Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes, Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- Holanda, Sérgio Buarque de. “Literatura colonial” em *O espírito e a letra*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- . “Panorama da literatura colonial” em *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- Kozer, José. “O neobarroco: um convergente na poesia latino americana” em *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Org., sel. e notas de Claudio Daniel. Trad. Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes, Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- Lezama Lima, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Moisés, Massaud. “Barroco” em *A literatura portuguesa*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Perlongher, Néstor. “Caribe transplatino” em *Caribe transplatino: poesianeobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Perrone-Moisés, Leyla. “Antonio Candido: o amor à literatura” em *Inútilpoesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Risério, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Conepe, 1998.
- Sarduy, Severo. “Por uma ética do desperdício,” em *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- . “Rumo à concretude” em Campos, Haroldo de. *Signantia quasi coelum: Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Schwartz, Jorge. “Orelha” em *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HPR/127

- Sousa Silva, Joaquim Norberto de. “Modulações poéticas” en *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- Varnhagen, Francisco Adolfo de. “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil” en *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.