

REMATE DE MALES

Campinas-SP, (36.1): pp. 85-103, jan./jun. 2016

“PARTENOGÊNESE SEM OVO ONTOLÓGICO”. A FUNÇÃO CATALISADORA DA DISCUSSÃO SOBRE O (NEO)BARROCO NOS INTERCÂMBIOS INTERAMERICANOS

Jasmin Wrobel

jwrobel@zedat.fu-berlin.de

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS RELAÇÕES CULTURAIS ENTRE O BRASIL E A AMÉRICA HISPÂNICA

No prefácio de Emir Rodríguez Monegal, que acompanha o projeto transcriativo *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz* (1986), do amigo Haroldo de Campos, o escritor-crítico uruguaio lamenta a escassez de aproximações entre os intelectuais brasileiros e hispano-americanos:

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso [refere-se a *Transblanco*], esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1994, p. 14).

O texto, composto pouco antes da morte de Rodríguez Monegal em novembro de 1985, reflete uma das principais preocupações da obra crítica do uruguaio: os contatos culturais entre as duas Américas. Rodríguez Monegal, que viveu durante alguns anos de sua juventude no Brasil e

conheceu, portanto, os dois lados, ocupou a cátedra de Literatura Latino-Americana Contemporânea na Universidade de Yale desde 1969, e foi por sua iniciativa que os estudos portugueses foram incorporados no curso universitário.

“Abaixo Tordesilhas!”, exige também o brasileiro Jorge Schwartz, professor titular de Literatura Hispano-Americana da Universidade de São Paulo, em seu programático ensaio com o mesmo título, de 1993. Nesse texto, o autor critica a falta de vontade por parte dos hispano-americanos de prestar a mesma atenção às produções culturais brasileiras, como sucede vice-versa, e cita o já mencionado Emir Rodríguez Monegal:

Atento a esse problema, Emir Rodríguez Monegal, que sempre navegou em ambas águas, afirmou: “os brasileiros cultos frequentam mais assiduamente e com maior proveito a literatura hispano-americana que seus colegas hispânicos a brasileira, devido à preguiça (ou incapacidade) de verificar se realmente o português é tão difícil de se ler” (SCHWARTZ, 1993, p. 186).

Schwartz apresenta, em seu texto, as figuras e projetos-chave no diálogo cultural entre a América Hispânica e a América de língua portuguesa, pondo em destaque o papel pioneiro e excepcional dos uruguaios Rodríguez Monegal e Ángel Rama por parte dos hispano-americanos estudiosos da literatura brasileira, apesar das diferenças entre ambos os críticos. Do lado brasileiro, a lista é mais longa: além de José Veríssimo, Mário de Andrade, Brito Broca, Manuel Bandeira, Bella Jozef, Raúl Antelo e Davi Arrigucci Jr., Schwartz menciona Antonio Candido e Haroldo de Campos como “as duas grandes matrizes do discurso integrador de culturas” (SCHWARTZ, 1993, p. 195).

Outra pesquisadora igualmente conceituada e atenta às relações culturais e literárias entre as diferentes Américas na atualidade é a chilena Ana Pizarro. No capítulo “Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos”, de seu livro *El Sur y los Trópicos* (2004), Pizarro identifica uma razão para a falta de aproximação entre o Brasil e a Hispano-América já nas divergências e rivalidades nas metrópoles de origem (PIZARRO, 2004, p. 196), mas evidencia também convergências e paralelos entre as duas áreas que resultam do passado colonial:

De este modo, espacio alternativo emergente, construcción estética de la homogeneidad, tensión regional-cosmopolita, constituyen núcleos de productividad simbólica que articulan la producción en ambos bloques, incorporando tensiones propias de nuestra cultura en su condicionamiento periférico. Su funcionamiento organiza sus mecanismos y sus operaciones

generan espacios de especificidad estética. Es lo que otorga un sentido de “unidad” a la relación entre los espacios culturales hispano y lusitano, unidad que es en realidad articulación, paralelismo, convergencia (PIZARRO, 2004, p. 204-205).

Em um desses “núcleos de produtividade”, transforma-se, a nosso ver, também a redescoberta do barroco no século XX. O “(neo)barroco”, mais que outros termos discursivos como “realismo mágico”, “real maravilhoso” ou “realismo fantástico”, é usado para denominar certas tendências estilísticas tanto na literatura hispano-americana como na literatura brasileira. Trata-se, além disso, de um termo que foi teorizado e debatido dentro das Américas – enquanto o “realismo mágico” sempre evoca um “olhar de fora” –, principalmente pelos cubanos Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy e o brasileiro Haroldo de Campos.

Este último, figura-chave tanto na discussão sobre o barroco como no projeto da “eliminação da linha de Tordesilhas” (SCHWARTZ, 1993, p. 195), será o eixo central de nossa análise. Investido de sua tríplice função de poeta-tradutor-crítico, o autor contribuiu de maneira decisiva nos intercâmbios intelectuais e culturais no continente e se esforçou, sempre com um olhar sincrônico, para detectar e destacar analogias estilísticas nas poéticas dos poetas e escritores latino-americanos. A seguir, mais do que discutir o conceito de América Latina, pretendemos mostrar onde se produziram frutíferos diálogos criativos e em que medida a discussão sobre o (neo) barroco na América Latina teria uma função catalisadora para os contatos interamericanos, sempre tendo Haroldo de Campos como ponto de partida de nossas considerações. Começaremos com algumas reflexões sobre as relações do poeta com as literaturas em língua castelhana.

AS LITERATURAS HISPÂNICAS NO COSMOS HAROLDIANO¹

Sendo um grande conhecedor das literaturas hispânicas desde sua origem até a atualidade, o poeta brasileiro estabeleceu contatos com mais de

¹ Note-se aqui que uma pesquisa detalhada das relações de Haroldo de Campos com os autores hispano-americanos foi realizada, entre os anos 2006 e 2009, por Gênese Andrade, no projeto de pós-doutorado “Haroldo de Campos e os hispano-americanos”. Consultamos, para o presente estudo, os artigos “Afinidades eletivas: Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos” (2006) e ““Escrituras que brilham em plena noite”: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana” (2010).

vinte autores contemporâneos, entre eles Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra e Julio Cortázar (ANDRADE, G., 2010, p. 151). Além de numerosas transcrições de autores e principalmente de poetas hispano-americanos, é especialmente em sua obra crítica que inclui continuamente reflexões sobre as literaturas hispânicas e seus autores. No ensaio “Portugués y español: dialogismo necesario”, publicado em 1997 na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Campos destaca as relações literárias entre as duas línguas, focando, sobretudo, nos lusófonos, cuja obra interage com obras de língua espanhola. Começando por Afonso X, o Sábio, e as *Cantigas de Santa Maria*, passa pelos autores barrocos (Gregório de Matos, Botelho de Oliveira), do romantismo (Sousândrade), do simbolismo (Fontoura Xavier) e do modernismo (Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto), até chegar a seus próprios contatos e diálogos com a literatura em língua castelhana, tanto hispano-americana como espanhola. Realça, nesse contexto, a prematura familiarização com as literaturas hispânicas:

Desde mis tiempos de estudiante en la secundaria, me familiaricé con la lengua y la literatura españolas, cuyo estudio, en mi época, era obligatorio (disciplina curricular, con un año – dos semestres – de duración). A través del *Manual de Espanhol (Gramática, Historia, Antología)*, de Idel Becker, publicado en 1945 por la Editora Nacional, São Paulo, estudié castellano y pude tomar contacto con la literatura española, desde las primeras manifestaciones (mester de juglaría y clerecía) hasta la generación del 98 (inclusive) y con la hispanoamericana, de la colonia hasta los contemporáneos. En la *Antología* estaban representados desde el *Mío Cid*, pasando por renacentistas, barrocos y románticos, hasta contemporáneos como Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca; de Garcilaso, el Inca, y Sor Juana, hasta José Martí, Darío, Lugones, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. Así que cuando comencé mis actividades literarias [...], poetas como Góngora y Quevedo, Darío, Lugones, Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, o bien Lorca, Machado, Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Alberti, Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, fueron leídos por mí con la misma avidez con que leí a los poetas portugueses y brasileños del pasado y del presente (CAMPOS, 1997, p. 9-10).

Depois de destacar seus muitos contatos e diálogos criativos procurados por ele tanto na América Hispânica como na Espanha, ele lamenta, de acordo com os já citados Emir Rodríguez Monegal e Jorge Schwartz, no final do artigo, a escassa atenção que o mundo hispânico atribuiu e atribui às literaturas escritas em língua portuguesa:

Concluyo diciendo que, en mi experiencia de escritor brasileño profundamente interesado, desde mis años de formación, por la literatura de lengua española, lo que más lamento es la falta de penetración del portugués y de la literatura brasileña en los países de habla hispánica. Ni en Madrid ni en Buenos Aires, ni en Ciudad de México, por ejemplo, hay librerías que mantengan un sector dedicado a los libros en portugués. En Brasil, sobre todo en São Paulo [sic], pero también en Río y en otras capitales, desde que inicié mi carrera literaria en la década de los 50, el acceso a publicaciones en español siempre fue muy fácil, incluso en librerías no especializadas [...]. Por otro lado, la lectura de obras en español, incluso después de la abolición de la obligatoriedad del estudio de ese idioma en el currículo secundario, fue y continúa siendo un hecho rutinario en lo que atañe a profesores, escritores y estudiantes universitarios brasileños. Actualmente está siendo restaurada la inclusión del castellano en la enseñanza de segundo grado. Son numerosos los departamentos de universidades que se dedican a la lengua y literaturas hispánicas. [...] Que algún día se pueda decir algo semejante en relación al mundo de habla española, es algo que auguro para el próximo milenio, que se aproxima bajo el signo, cada vez más incisivo, del diálogo planetario y transcultural. Un diálogo que – espero – no excluya sino que incluya la diferencia en la combinatoria de la pluralidad (CAMPOS, 1997, p. 13-14).

Com sua obra tradutória e crítica, o próprio Haroldo de Campos contribuiu de forma decisiva para a circulação das obras poéticas e críticas de autores hispano-americanos no Brasil, e inspirou, da mesma forma, vários diálogos criativos. Igualmente, preocupou-se com a condição periférica das literaturas do continente, como veremos a seguir.

“LITERATURAS MENORES”: A CONDIÇÃO PERIFÉRICA DAS LITERATURAS LATINO-AMERICANAS

Partindo da ideia da destruição, isto é “desconstrução” (Campos, 1999, p. 107) da Torre de Babel, Haroldo de Campos formula o seguinte, no ensaio “A literatura brasileira: uma literatura menor?”, em relação à multiplicidade de nações e línguas:

Uma segunda – e mais específica – conjunção dilemática se põe quando se consideram, na perspectiva da *Weltliteratur* vista como programa da Literatura Comparada, o caso das literaturas ditas “menores”, “dependentes” ou “periféricas”: as dos pequenos países de línguas sem trânsito universal (como a tcheca ou a húngara, por exemplo); a dos países “subdesenvolvidos” ou “periféricos”, em especial a daqueles cuja expressão linguística procede da língua das metrópoles coloniais (o português e o espanhol na Ibero-América, por exemplo) (CAMPOS, 1999, p. 108).

Nesse contexto, o autor critica, como se sabe, a obra fundamental da história da literatura brasileira, a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, de 1959. A crítica de Haroldo baseia-se sobretudo em dois fatores: primeiro, que Candido veja o “marco inicial” da formação da literatura brasileira no arcadismo pré-romântico de meados de 1750 e que entenda seu momento de apogeu no “classicismo nacional” de Machado de Assis, seguindo uma visão linear-evolutiva em sua historiografia literária do Brasil (CAMPOS, 1999, p. 108). A segunda crítica relaciona-se à conhecida declaração de Candido: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (CANDIDO 2013, p. 11). Através das palavras do poeta e professor baiano João Carlos Teixeira Gomes, Haroldo refuta a tese de que a literatura brasileira “proceda de uma ‘árvore menor’, a portuguesa”:

“até porque, em seu melhor momento do período colonial (...), a real vinculação de nossos escritores era com a Espanha barroca e não com Portugal”, ou seja, “com a exuberante literatura do segundo ‘Siglo de Oro’ castelhano”, em especial com Gôngora e Quevedo, mestres comuns de nosso singularíssimo Gregório de Mattos e Guerra, o *Boca do Inferno*, e do mordente satírico peruano Juan del Valle y Caviedes, *El Diente del Parnaso*, embora o primeiro escrevesse em português (mosqueado, por vezes, de voluntários castelhanismos) e o segundo no espanhol da metrópole (CAMPOS, 1999, p. 110).

Aqui já alude a uma primeira constelação interamericana, pondo em destaque a grande relevância dos autores do barroco espanhol para o barroco americano. Concentraremos-nos nesses primeiros diálogos barrocos mais adiante.

No mesmo contexto, o autor critica a ideia de que um país subdesenvolvido economicamente também o seja em relação à sua cultura, e retoma em seu ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1981, as reflexões críticas do poeta mexicano Octavio Paz (“Invención, subdesarrollo, modernidad”, em *Corriente alterna*, 1967):

Pero la palabra “subdesarrollo” pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción “subdesarrollo” es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar “subdesarrollados” a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por “desarrollarse”, por

lo demás, me hace pensar en una desenfadada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno (apud CAMPOS, 2010a, p. 234).

Octavio Paz e Haroldo de Campos, amigos e interlocutores desde 1968, compartilharam muitos interesses, como a pergunta pela concepção da poesia moderna, a tradução, a questão do universal e do particular nas culturas latino-americanas e, relacionada a isso, a preocupação com o barroco como referência da modernidade estética latino-americana (MACIEL, 1998, p. 225). Apresentaremos, a seguir, os traços mais importantes das reflexões haroldianas sobre o barroco.

A DIFERENÇA COMO ORIGEM: O BARROCO COMO PONTO DE PARTIDA PARA PENSAR A LITERATURA LATINO-AMERICANA

A literatura brasileira, assim define Haroldo em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, nasceu sob o signo do barroco. Aqui se deve entender metaforicamente a ideia de nascimento, pois o conceito de origem não se relaciona com uma noção de gênese ou um processo de geração caracterizado por um começo, um meio e um fim:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira (e isso poderá ser válido para outras literaturas latino-americanas, à parte o problema, a ser considerado sob luz especial, das grandes culturas pré-colombianas) esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (infans: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco [...]. Articular-se como diferença em relação a esta panóplia de universalia, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...) (CAMPOS, 2010, p. 239-240).

Evidentemente, o barroco é, para ele, o ponto de partida para repensar a história literária do Brasil, e não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina. A literatura latino-americana “nasce” na articulação como diferença em relação ao barroco ibérico.

A figura-chave das considerações teóricas do autor sobre as supostas “origens” da literatura brasileira é, sem dúvida, o poeta baiano Gregório de Matos (1636-1696), visto por Augusto de Campos como o primeiro

antropófago – opinião que os irmãos compartilham (CAMPOS, 2010, p. 241). Haroldo problematiza, portanto, a dicotomia entre o universal e o particular através do conceito da Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade e, conseqüentemente, entende a leitura como um processo de

devoração crítica, do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. [...] Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais (CAMPOS, 2010, p. 234-235).

Os autores “devorados” por poetas americanos, como o baiano Gregório de Matos, o peruano Juan del Valle y Caviedes (1652-1697) ou a freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), são os autores do barroco espanhol, particularmente o cordovês Luis de Góngora y Argote (1561-1627) e o madrilenho Francisco de Quevedo (1580-1645). Mas não se trata, em nenhum dos casos, de uma simples repetição do que se produzia na península Ibérica. Pelo contrário, como formula Haroldo:

Falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia, significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo. Na medida em que o estilo alegórico do Barroco era um dizer alternativo – um estilo em que, no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer outra [...] – a “corrente alterna” do Barroco Basílico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada (CAMPOS, 2010, p. 240-241).

Entre Gregório de Matos, o “Bocado Inferno” e Juan del Valley Caviedes, o “Diente del Parnaso”, existem vários paralelos:² ambos escreveram poesias religiosas, líricas e satíricas na segunda metade do século XVIII, tratando temas da realidade americana contemporânea, “registrando em suas sátiras as contradições da época, o ressentimento contra o sistema social e a reação popular frente ao estilo barroco amaneirado e culto” (COSTIGAN, 1991, p. 14). Ademais, ambos foram ignorados pela crítica literária por quase dois séculos e “o resgate de suas obras coincide, tanto no Peru quanto no Brasil, com a crise da classe oligárquica rural,

² Veja-se, nesse contexto, o estudo comparativo de Lúcia Helena Costigan (1991), em que interpreta a sátira de ambos os poetas como dessacralização do discurso metropolitano.

desencadeada pela expansão do capitalismo e pelo surgimento de uma classe burguesa” (COSTIGAN, 1991, p. 14). “O caso Gregório de Mattos”, defendido pelo poeta-jurista Haroldo de Campos em seu estudo polêmico *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira* (1989), é comparado por ele, nesse contexto, com o Ulisses do poema pessoano: “parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobre-existido esteticamente à força de não ser historicamente” (CAMPOS, 2011, p. 21).

Outra figura do barroco americano que participava do “discurso articulador” gongorino (PIZARRO, 2006, p. 208) – e que, evidentemente, despertou o interesse de Haroldo de Campos – é a já mencionada Sor Juana Inés de la Cruz.³ A leitura de sua obra pelo poeta paulistano é marcada pelo estudo esplêndido do amigo e interlocutor Octavio Paz, intitulado *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). Campos transcreveu quatro sonetos da freira mexicana, publicados com o título “Sor Juana de la Cruz, a Fênix Mexicana”, na *Folha de S. Paulo*, em 1989. Nos breves, mas lúcidos comentários sobre os poemas escolhidos que acompanham as transcrições, Haroldo não só destaca os rastos gongorinos nos textos de Sor Juana, como demonstra de que modo “[n]osso Gregório também participou do jogo intertextual” (CAMPOS, 2010, p. 46), revelando, assim, uma das primeiras constelações ibero-americanas, um diálogo implícito entre o poeta da metrópole (“o mais moderno, talvez, de todos os poetas de língua espanhola”, Campos, 2013a, p. 153), a “Décima Musa mexicana” e o “Boca do Inferno”. Também no caso de Sor Juana, Haroldo de Campos mantém seu ponto de vista sincrônico, destacando que

³ No livro *O segundo arco-íris branco*, publicado postumamente (2010) e organizado por sua esposa Carmen de Arruda Campos e Thelma Médiçi Nóbrega, foram reunidos no capítulo “Domínio hispano-americano e espanhol” os principais ensaios críticos sobre os autores de língua castelhana. Esses textos serão a base principal de nossas considerações acerca dos diálogos (neo)barrocos do poeta brasileiro, além do estudo conceituado “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. Este último publicou-se originalmente, em castelhano, em *América Latina en su literatura* (org.: César Fernández Moreno). Cidade do México: Unesco, 1972. Jorge Schwartz comenta em “Abaixo Tordesilhas!” sobre o projeto precursor:

“Pela primeira vez, um projeto trouxe proposta coerente para a queda do muro de Tordesilhas [...]. Como resultado dessa proposta unificadora e interativa, os quatro brasileiros [Antonio Houaiss, Haroldo de Campos, Antonio Candido, José Guilherme Merquior] lançaram olhar abrangente sobre as literaturas e linguagens americanas. Salvo algumas exceções, o mesmo não se pode dizer de seus colegas hispano-americanos com relação às brasileiras” (SCHWARTZ, 1993, p. 197).

no seu auge, em “Primero Sueño”, não é Góngora que ela replica, mas, antes, ao Romantismo alemão e ao onirismo surrealista que ela se antecipa, num só lance, a partir do confinamento conventual que lhe servia de território livre para os voos da imaginação criadora no espaço colonial, repressivo enquanto desterro dos centros de maior cultura e enquanto marco masculino de isolamento para uma poeta mulher e douta (CAMPOS, 2010, p. 241-242).

Outro diálogo barroco interamericano, mais explícito, surge entre Sor Juana e o padre António Vieira. No caso da *Crisis sobre un sermón*, publicada em forma de panfleto com o título *Carta atenagórica* (ou seja, “digna da sabedoria de Atena”), trata-se de uma crítica do “Sermão do Mandato” do jesuíta, em que Vieira discute o amor e as finezas de Cristo. Estranhamente, a crítica se refere a um sermão pregado por ele quarenta anos antes; Vieira nunca soube da existência da carta de Sor Juana (Paz, 1991, p. 569). Era um segredo aberto que a carta se dirigia, na verdade, ao bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, escondido sob o pseudônimo de Sor Philothea de la Cruz (Paz, 1991, p. 580), sendo o “verdadeiro alvo da crítica de Sor Juana” o arcebispo do México, o jesuíta Aguiar y Seijas (CAMPOS, 2010, p. 45). Por sua vez, o padre Vieira era, como se sabe, uma das figuras centrais da poética barroca do próprio Haroldo; emprestou, entre outras coisas, o termo “Xadrez de estrelas”, do “Sermão da Sexagésima” do jesuíta, para seu livro de poemas de 1976.

JOSÉ LEZAMA LIMA E A ARTE DA “CONTRACONQUISTA”

Olhemos agora para os diálogos barrocos no século XX. Um dos escritores-críticos que teorizou e discutiu a condição barroca do latino-americano e uma das figuras mais admiradas por Haroldo de Campos era, indubitavelmente, o cubano José Lezama Lima. Em seu ensaio programático “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, Campos identifica os “clímax” da literatura (neo)barroca nas obras *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, do lado brasileiro, e *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, do lado hispano-americano:⁴

⁴ O outro grande romance hispano-americano que certamente despertou o interesse de Haroldo de Campos foi *Rayuela*, de Julio Cortázar. Publicado no mesmo ano em que o poeta brasileiro começa o trabalho em seus “fragmentos galácticos”, Cortázar lança, com sua obra, um exemplo particular do que Campos chamou de “obra de arte aberta” no ensaio do mesmo título, de 1955, em que antecipa algumas das ideias que Umberto Eco formulará em sua famosa obra *Opera aperta*, escrita dez anos mais tarde. Também em relação ao argentino

O de Rosa, por suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores; pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavras); pelo confronto oximóresco de barbárie e refinamento (o Sertão metafísico, palco das andanças ontológicas do Jagunço-Fausto, debatendo-se entre Deus e o Demo); pelo *topos* do “amor proibido”, “perverso” (Diadorim, a mulher travestida de homem, que desperta no protagonista, Riobaldo, uma paixão que este não pode confessar). O de Lezama, pela metaforização gongorina do cotidiano; pelo prodígio de uma linguagem que é um escândalo romanesco, na medida em que substitui, às convenções de “tipo” do romance realista, com seus requisitos de verossimilhança, a unidade plurifacetada do discurso poético do autor [...]; enfim, pelo misticismo sincrético; pela fusão também de sofisticação e *naïveté* (a um ponto que, por vezes, roça o *Kitsch*) e, ainda, por um tema amoroso que se inscreve igualmente no *topos* do Eros interdito (a paixão infeliz de Foción por Fronesis, que culmina na loucura do primeiro) (CAMPOS, 2013, p. 184).

Haroldo de Campos recebe, com muito entusiasmo, a publicação da versão brasileira de *La expresión americana*, organizada por Irlemar Chiampi (1988), que contém as conferências proferidas pelo cubano no Instituto Nacional de Cultura de Havana, em 1957. É o motivo de seu ensaio “Lezama e a plenitude pelo excesso”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 1988, em que discute o barroquismo crioulo do cubano (LEZAMA LIMA, 2010c). Lezama Lima vê no barroco colonial o começo do desenvolvimento de uma nova espécie de homem, um “americano

Julio Cortázar, encontra-se pessoalmente com ele pela primeira vez também em Paris, no ano de 1969 (ANDRADE, G., 2010, p. 155), Haroldo de Campos desempenhou um papel pioneiro, pois escreveu no Brasil o primeiro ensaio crítico sobre *Rayuela* (1963), intitulado “O jogo da amarelinha”, que publica em 1967 (*Correio da Manhã*). Campos manda este ensaio para Cortázar junto com alguns exemplares da sua revista *Invenção* e começa, assim, um diálogo frutífero que durará até a morte do escritor argentino, em 1984. Comenta em um ensaio sobre a obra de Cortázar: “Não creio que seja indiferente o fato de um escritor brasileiro ter sido convidado para enunciar estas palavras liminares num volume dedicado a *Rayuela* de Julio Cortázar. Nossos países, Argentina e Brasil, tão próximos geograficamente, têm sido parques em relacionamentos literários. [...] Meu encontro com Julio Cortázar não se deveu a um acaso de percurso, nem a uma dispersa curiosidade intelectual. Foi a consequência natural, objetiva, da ótica reguladora de meu modo de pensar a literatura ibero-americana e sua inserção no mundo. [...] os anos 1960 foram para mim especialmente significativos em termos de literatura de língua espanhola: revelaram-me, sucessivamente, *Rayuela* (1963), de Cortázar, e *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, dois momentos de culminação, não apenas no âmbito da literatura da América Latina, mas no que se refere à própria inscrição das letras de Nossa América – daquela *prosa do Novo Mundo*, de que Hegel não cogitou –, no plano ecumênico da *Weltliteratur* (um conceito tão caro a Goethe como ao Marx do *Manifest der Kommunistischen Partei...*). No caso de *Rayuela*, o engenho construtivista/desconstrutivista (de raiz borgeana) armando, na circunstância do exílio, um jogo metafísico-irônico dos encontros e desencontros da condição humana; [...]” (CAMPOS, 2010b, p. 119-120).

señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro” (LEZAMA LIMA, 1997, p. 91). Realça, em “La curiosidad barroca”, a força recombinação do barroco americano e o interpreta, retomando o crítico de arte alemão Werner Weisbach, como “arte de la contraconquista”:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándolo a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte (LEZAMA LIMA, 1997, p. 90).

O “fogo originário”, que quebra os fragmentos para reunificá-los de uma nova forma, pode ser interpretado como uma “apropriação antropofágica” ou, nas palavras de Haroldo, como a “diferença como origem”. Ademais, relaciona o barroco americano ao Iluminismo, especialmente em relação ao grande conhecimento científico que está presente em grande parte da obra de Sor Juana e culmina no “Primero Sueño” (LEZAMA LIMA, 1997, p. 94).

A nova síntese das diferentes culturas no barroco americano se mostra da melhor forma, segundo Lezama, nas obras dos escultores Kondori e Aleijadinho:

El arte del indio Kondori representaba en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de la gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico. [...] El arte de Aleijadinho representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas. [...] Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide (LEZAMA LIMA, 1997, p. 119).

Especialmente o mineiro Aleijadinho, com sua “gran lepra creadora” parece ser a figura paradigmática para a poética do cubano (LEZAMA LIMA, 1997, p. 120). Muito contente pelo lugar proeminente que o grande

artista barroco ocupa nas considerações teóricas de Lezama, a única crítica de Haroldo de Campos refere-se à

falta [d]a diferença baiana de nosso Gregório de Matos, como também [...] do peruano Caviedes, o “Dente do Parnaso”, correlato do “Boca do Inferno” do Recôncavo e, como ele, vivo e ativo na oralidade popular e na mala direta dos “códices de mão”, embora só tardiamente recolhido em letra de forma (CAMPOS, 2010c, p. 60).

Segundo Gênese Andrade, Lezama Lima é o primeiro escritor latino-americano “transcriado” por Haroldo de Campos (ANDRADE, G., 2006, p. 43). Em 1971, o poeta publica, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, sua tradução do poema lezamesco “La prueba del jade”, depois recolhida no texto “Uma arquitetura do Barroco” (*A operação do texto*, 1976), ao lado de poemas de Lícofron, Li-Shang-Yin, Góngora, Mallarmé, Sousândrade e Décio Pignatari. Haroldo de Campos comenta sobre o romance monumental de Lezama Lima:

Paradiso é um dos momentos mais altos da prosa latino-americana atual, cuja linha de frente de invenção está ainda por ser descoberta entre nós (e só o será depois que baixar a poeira dos Gabriel García Márquez de consumo) (CAMPOS, 2013a, p. 154).

Tudo indica, assim formula Andrade em seu estudo, que não houve correspondências entre os dois (ANDRADE, G., 2006, p. 45), porém houve um contato abundante com o “discípulo” de Lezama Lima, o cubano Severo Sarduy.

SEVERO SARDUY E A CONCEPÇÃO DO “NEOBARROCO”

Haroldo de Campos conhece Severo Sarduy, “monge da religião chamada Lezama” (CAMPOS, 2010d, p. 57), em uma reunião do *Pen Club* realizada em 1966 em Nova York, onde participou da mesa redonda “Papel del escritor en América Latina” (ANDRADE, G., 2006, p. 46-47). Foi uma das ocasiões em que o poeta brasileiro lamentou o recíproco desconhecimento entre os intelectuais brasileiros e hispano-americanos:

Por razones que ahora no puedo precisar, las comunicaciones entre el Brasil y los otros países latino-americanos no son buenas. Nuestras respectivas literaturas se ignoran. Sólo algunos intelectuales brasileños conocen, por ejemplo, la

obra de un escritor tan importante como Borges; un grupo aún menos extenso conoce a Julio Cortázar, y para hablar de un autor de gran trascendencia en las primeras décadas de este siglo, prácticamente sólo algunos poetas brasileños de vanguardia conocen la existencia de Vicente Huidobro. Lo mismo pasa en el resto de América Latina con las letras brasileñas (apud ANDRADE, G., 2010, p. 151-152).

No caso de Severo Sarduy, Campos levou, definitivamente, a uma maior divulgação da obra do cubano no Brasil. Discutiu sua obra, em especial o romance *De donde son los cantantes* (1967), nos ensaios “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana” e em “Três (re) inscrições para Severo Sarduy”,⁵ no qual se refere a Sarduy “como um dos mais significativos representantes do ‘neobarroquismo’” (CAMPOS, 2010d, p. 63). Ressalta-se que foi o poeta brasileiro, e não Sarduy, quem usou o termo “neobarroco” pela primeira vez. Em seu ensaio “A obra de arte aberta”, de 1955, Haroldo de Campos afirma:⁶

Pierre 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”. Talvez esse neobarroco, 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 (CAMPOS, 2006, p. 53).

Sarduy, por outro lado, comenta a poesia concreta, *Galáxias* (1963-1976/1984) e o barroco haroldiano no ensaio “Rumo à concretude”

⁵ Publicado originalmente, com o mesmo título, como volume da Coleção Memo, São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.

⁶ Valentín Díaz, nas “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, de 2011, aponta: “Ahora bien, el ciclo del Neobarroco –en el que ‘*El barroco y el neobarroco*’ ocupa un lugar central– se abre (en 1955) y se cierra (en 2002) [sic] con otro autor: Haroldo de Campos. Si bien la noción comienza a aparecer de un modo disperso desde fines del siglo XIX, 1955 puede considerarse un momento inaugural, con la publicación de un texto breve, ‘A obra de arte aberta’, en el que el autor brasileño, de un modo más bien indirecto, le otorga nueva validez [...]. De todos modos, no debe perderse de vista que esta historia es la de un ‘secuestro’. Es también Haroldo de Campos quien plantea esta idea (en relación con la confirmación de la literatura brasileña), que sintetiza el modo en que el Barroco fue sancionado, borrado de la historia del arte y el pensamiento, desde su surgimiento y también a lo largo del siglo XX. Es este secuestro el que hace que toda historia del Barroco sea la historia de una recuperación. En el marco de esa historia del Barroco, en 1972, Sarduy lanza el Neobarroco (sin saber, aparentemente, que estaba retomando a Haroldo de Campos) y ‘El barroco y el neobarroco’ adquiere así un carácter de manifiesto definitivo” (DÍAZ, 2011, p. 50-51).

(incluído em *Signantia: quase coelum/ Signância: quase céu*, 1979), contrapondo-o ao barroco lezamesco:

Esta longa digressão foi-me necessária para criar uma oposição: se a tríade *imagem/fixidez/hipérbole* sustenta o barroco lezamesco, o reverso e o complemento desse zênite encontra-se na concreção de Haroldo de Campos: não a *imagem*, porém a *metáfora*, a densidade metafórica como substância do poema; não a *fixidez*, porém a *mobilidade*, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a *hipérbole*, porém a *parábola*, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas (SARDUY, 1979, p. 120).

Especialmente a obra poliglota *Galáxias* desperta o interesse do escritor cubano, que relaciona os cinquenta fragmentos com sua própria poética do neobarroco:

La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo bigbang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto [...] es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un bigbang inicial, [...] sino de un universo en estabilidad en creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición (CAMPOS, 2004).⁷

A base da obra crítica de Sarduy sobre o neobarroco é a suposição de uma solidariedade epistemológica entre a figura geométrica e a figura retórica, aplicada à cosmologia e à arte. O descobrimento do astrônomo Johannes Kepler de que os planetas não se movem em círculos, mas em elipses ao redor de dois centros, o sol e seu próprio foco, reflete-se, segundo Sarduy, na visão de mundo dos séculos XVII e XVIII (SARDUY, 2011, p. 6-7). A descentralização ou duplicação significa uma perda da ordem, mas ainda não uma dissolução completa da harmonia. Essa dissolução se reflete, mais de dois séculos depois, no neobarroco, caracterizado por uma ruptura da homogeneidade e pela perda do *logos* como ponto de referência. Nesse contexto, Sarduy se refere à teoria do *Big Bang*, fundada por George Lemaître em 1927, como ilustração: o modelo cosmológico predominante explica a gênese do universo como consequência da expansão de um átomo primitivo. A expansão das galáxias, em continuação, a fragmentação de

⁷ Excerto da correspondência entre Haroldo de Campos e Severo Sarduy, publicado na capa da segunda edição de *Galáxias* (São Paulo: Editora 34, 2004).

uma unidade já não existente e a ausência do centro refletem-se, segundo Sarduy, na literatura e na arte neobarrocas. Além da teoria do *Big Bang*, o autor se refere ainda à teoria *Steady State*, que parte da ideia de que a matéria é criada constantemente, sem começo nem fim. É essa teoria que Sarduy vê refletida nos fragmentos poéticos de Haroldo de Campos: *Galáxias* parece ser uma obra paradigmática, considerando as reflexões teóricas e as características que Sarduy atribui ao barroco moderno. E se bem é verdade que tem como ponto de referência sobretudo a obra de seu mestre Lezama Lima, é interessante considerar que Sarduy começa escrever sobre o neobarroco no começo dos anos 1970, quando já conhecia os fragmentos galácticos de Haroldo de Campos. De fato, o autor menciona as *Galáxias* em seu primeiro estudo sobre o barroco e o neobarroco, *El barroco y el neobarroco*, de 1972, em relação à intratextualidade como elemento da paródia:

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, han servido de base para los mosaicos fonéticos del *Livro de ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a sí mismas, tan endeble es la “vértebra semántica” que las une [...] (SARDUY, 2011, p. 27).

Haroldo de Campos, como se sabe, considerava a tradução uma das formas privilegiadas da leitura crítica, tendo-a utilizado também como um método de aproximação à obra de Sarduy. O poeta paulistano começou a transcriar, com Jorge Schwartz, a novela *De donde son los cantantes* (sob o título *Cantando seus males espantam*), mas o projeto ficou inacabado. Ao mesmo tempo, foi iniciativa de Haroldo publicar os ensaios de Sarduy em português, reunidos sob o título *Escrito sobre um corpo* de 1979 – que continua sendo a única tradução da obra ensaística de Sarduy no Brasil (ANDRADE, G., 2010, p. 163). Despede-se do amigo cubano no “poema-tombeau” (ANDRADE, A., 2011, p. 288), “para um tombeau de severo sarduy” (publicado na antologia *Crisantempo*, de 1998), evocando temas e aspectos como os romances de Sarduy, seu exílio na França, a homossexualidade, o travestismo e o barroco, o budismo e, evidentemente, a morte do “colibri dançarino” (CAMPOS, 2004a, 114).

CONCLUSÃO

A preocupação com as questões da origem e do particular e universal na cultura latino-americana se transforma, no século XX, em um “núcleo

de productividad” (PIZARRO, 2004, p. 204) em ambos os lados. Com a redescoberta do barroco, se iniciam, de forma sincrônica, vários diálogos frutíferos interamericanos. Demonstram e realçam, por um lado, a fusão das três culturas principais da América Latina: a indígena, a africana e a ibérica. Por outro lado, ilustram os processos de apropriação criativa, o plutonismo – que causa uma reorganização dos fragmentos pluriculturais – e a necessidade de pensar a diferença como origem. Realizamos nossas observações através do “eixo central” Haroldo de Campos, figura-chave nos intercâmbios interamericanos com seu ponto de vista sincrônico. Oferecemos apenas uma pequena seleção do “domínio hispano-americano” de Haroldo de Campos, enfatizando seus diálogos barrocos. Devido ao espaço limitado, alguns outros diálogos interamericanos do poeta paulistano motivados pelo barroco – como, por exemplo, Guillermo Cabrera Infante ou o argentino Néstor Perlongher – tiveram que ficar fora de nossas considerações.

O poeta brasileiro foi, sem dúvida, uma das figuras que mais inspiraram e movimentaram a discussão sobre o barroco americano. Não só por isso, o autor pode ser considerado um dos transculturadores mais importantes do século XX. Durante toda a sua vida, criou uma rede imensamente densa de contatos com escritores e artistas de todo o mundo e contribuiu de forma decisiva em importantes aproximações entre diferentes mundos. Cabe destacar aqui que foi ele quem procurou o contato com os intelectuais contemporâneos e também quem cultivou, com muito entusiasmo, esses contatos em sua tríplice função de poeta, crítico e tradutor. Nesse contexto, a literatura hispano-americana recebeu certamente um olhar especial do poeta que combateu, tanto em sua obra crítica como em sua obra criativa, a situação periférica das literaturas latino-americanas e o desconhecimento recíproco entre a América Hispânica e o Brasil. A imagem descrita pelo amigo Emir Rodríguez Monegal, citada no começo do artigo, de “americanos espanhóis e americanos brasileiros [...] de costas uns para os outros”, não pode, portanto, ser aplicada ao poeta brasileiro, construtor de pontes culturais entre as duas Américas e completamente empenhado no projeto da “eliminação da linha de Tordesilhas” (SCHWARTZ, 1993, p. 195).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Antonio. Diálogos e *Tombeaux*: H. de Campos, N. Perlongher e S. Sarduy. *Gragoatá*, Niterói: UFF, n. 31, p. 287-297, 2. sem. 2011.

- ANDRADE, Gênese. Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos. *Caracol*, São Paulo: DLM, FFLCH-USP, n. 1, p. 36-63, 2006.
- ANDRADE, Gênese. “Escrituras que brilham em plena noite”: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana. In: *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (org.: André Dick). São Paulo: Risco Ed., 2010, p. 148-173.
- CAMPOS, Haroldo de. Português y español: dialogismo necesario. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 570, Madrid, 1997, 7-14.
- CAMPOS, Haroldo de. A literatura brasileira: uma literatura menor? *Actas do Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do português no ensino superior*. Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste, p. 107-115, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 49-53.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 231-255.
- CAMPOS, Haroldo de. *Quatuor* para Sor Juana. In: _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010a, p. 45-55.
- CAMPOS, Haroldo de. Julio Cortázar. In: _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010b, p. 119-133.
- CAMPOS, Haroldo de. Lezama: o barroco da contraconquista. In: _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010c, p. 57-62.
- CAMPOS, Haroldo de. Três (re)inscrições para Severo Sarduy. In: _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010c, p. 63-74.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: _____. *A ReOperação do texto*. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161-198.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma arquitetura do barroco. In: _____. *A ReOperação do texto*. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2013a, p. 149-160.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- COSTIGAN, Lúcia Helena. *A sátira e o intelectual crioulo na colônia*: Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes. Lima; Pittsburgh: Latinoamericana Ed., 1991.
- DÍAS, Valentín. Apostillas a *El barroco y el neobarroco*. In: SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011, p. 37-73.
- LEZAMA LIMA, José. La curiosidad barroca. In: *Ensayos latinoamericanos*. Ed. rev. e ampl. México, D.F.: Ed. Diana, 1997, p. 89-120.
- MACIEL, María Esther. América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: IILLI, vol. LXIV, n. 182-183, p. 219-228, 1998.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz oder die Fallstricke des Glaubens*. Aus dem Spanischen von Maria Bamberg. Versübertragungen von Fritz Vogelsang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- PIZARRO, Ana. Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos. In: _____. *El Sur y los Trópicos*: ensayos de cultura latinoamericana. Alicante: Universidad de Alicante, 2004, p. 193-213.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Blanco/Branco: Transblanco. In: PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*: em torno a Blanco de Octavio Paz. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 13-19.
- SARDUY, Severo. Rumo à concretude. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: quase coelum/ Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 117-125.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Días. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- SCHWARTZ, Jorge. Abaixo Tordesilhas! *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 7.17, p. 185-200, abr. 1993.