

Czibe transplatino

Poesia neobarroca cubana e rioplatense
Iluminada, 1991, S.P. Brasil.

Luzes Luzes Palmyra

Sentido A. G. G. G. G.

Kuzar A. Cavazza

O. Camborgliari T. B. Milani

T. Camborgliari T. B. Milani
T. Camborgliari

texto: Czibe transplatino

Autores: Néstor Borlougher

Engenheiro: pr. l. g.

Invasão de dobras, orlas iridescentes ou drapeados magníficos, o neobarroco prolifera nas letras latino-americanas; a “lepra criadora” lezamesca mina ou corrói — minoritária mas eficazmente — os estilos oficiais do bem dizer. É precisamente a poesia de José Lezama Lima, que tem seu ápice no romance *Paradiso*, que desencadeia a ressurreição, primeiramente cubana, do barroco nestas praias bárbaras.

Dado como morto e enterrado no século XIX — achatado pela marroquineria neoclássica, que o tomou como um modelo exorcizado de mal dizer —, o barroco começa a reemergir já no final do século XIX, quando surge o termo “neobarroco”¹ entre as fiorituras da *Art-nouveau* que desafiavam em seu redemoinho vegetal o utilitarismo contábil do burguês. Mais tarde, tudo passaria a ser lido a partir do barroco: o surrealismo, Artaud... O cubismo, arrisca-se, seria um barroco.²

Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas transistóricas? A questão obceca os especialistas. Deleuze vê, com propriedade, traços barrocos em Mallarmé: “A dobra é sem dúvida a noção mais importante de Mallarmé, não somente a noção mas, antes, a operação, o ato operatório que faz dele um grande poeta barroco”.³ Estado de sensibilidade, estado de espírito coletivo que marca o clima, “caracteriza” uma época ou um foco,⁴ o barroco consistiria basicamente em certa operação de dobragem da maté-

ria e da forma. Os torvelinhos da força, a dobra — esplendor claro-escuro — da forma.

É no plano da forma que o barroco, e agora o neobarroco, atacam. Mas essas formas em torvelinho, plenas de volutas voluptuosas que preenchem o topázio de um vazio, levemente oriental, convocam e manifestam, em sua obscuridade turbulenta de velado enigma, forças não menos obscuras. O barroco — observa González Echevarría⁵ — é uma arte furiosamente antiocidental, pronta a se aliar, a entrar em misturas “bastardas” com culturas não ocidentais. Assim se processa, na transposição americana do Barroco Áureo (séculos XVI/XVII), o encontro e imisção com elementos (aportes, reapropriações, usos) indígenas e africanos: hispano-incaico e hispano-negróide, sintetiza Lezama, fixo nas obras fenomenais do Aleijadinho e do índio Kondori.⁶

De onde procede esta disposição excêntrica do barroco europeu e, também, hispano-americano? Trata-se de uma verdadeira desterritorialização fabulosa: Lezama Lima dizia que não precisava sair de seu quarto para “reviver a corte de Luís XIV e situar-me ao lado do Rei Sol, ouvir missa de domingo na catedral de Zamora junto a Colombo, ver Catarina, a Grande, passeando pelas margens do Volga congelado ou ir até o Pólo Norte e assistir ao parto de uma esquimó que depois comerá a própria placenta”.⁷

Poética da desterritorialização, o barroco sempre choca e percorre um limite pré-concebido e sujeitante. Ao dessujeitar, dessubjetiva. É o desfazimento ou desprendimento dos místicos. Não é a poesia do eu, mas a aniquilação do eu. Libera o florilégio líquido (sempre fluente) dos versos da sujeição ao império romântico de um eu lírico. Tende à imanência e, curiosamente, essa imanência é divina, alcança, forma e integra (constitui) sua própria divindade ou plano de transcendência. O sistema poético concebido por Lezama — coordenadas transistóricas derivadas do uso radical da poesia como “conheci-

mento absoluto” — pode substituir a religião, é uma religião: um inflacionado, caprichoso e detalhista sincretismo transcultural capaz de alinhar as ruínas e as rutilações dos mais variados monumentos da literatura e da história, alucinando-os. Para Vilena,⁸ Lezama Lima é um xamã da cultura: qualidade iluminada, profética, dir-se-ia, do hermetismo, *trobar clus* místico, misterioso em seus métodos, embora não sempre em seus resultados aparentes.

A do barroco é uma divindade *in extremis*: sob o maníaco rigor do maneirismo,⁹ a solta serpe de uma demência incontida. Mas, se demência, sagrada: pela primeira vez, “a poesia se converte em veículo de conhecimento absoluto, através do qual tenta-se chegar às essências da vida, da cultura e da experiência religiosa, penetrar poeticamente toda a realidade que sejamos capazes de abarcar”.¹⁰ Poética do êxtase: êxtase na festa jubilosa da língua em sua fosforescência incandescente.

Passeio esquizo do senhor barroco, nomadismo na fixidez. São as viagens mais esplêndidas: “as que um homem pode tentar pelos corredores de sua casa, indo do quarto para o banheiro, desfilando entre parques e livrarias. Para que levar em conta os meios de transporte? Penso nos aviões, onde os viajantes caminham só de proa a popa: isso não é viajar. A viagem é apenas um movimento da imaginação. A viagem é reconhecer, reconhecer-se, é a perda da infância e a admissão da maturidade. Goethe e Proust, esses homens de imensa diversidade, quase nunca viajaram. A imago era seu navio. Eu também: quase nunca saí de Havana. Admito duas razões: a cada saída meus brônquios pioravam; além disso, no centro de toda viagem flutuou sempre a lembrança da morte de meu pai. Gide disse que toda travessia é um pregusto da morte, uma antecipação do fim. Eu não viajo: por isso ressuscito”.¹¹

Certa disposição para o disparate, um desejo pelo rebuscado, pelo extravagante, um gosto pelo emaranhamento que soa *kitsch* ou detestável para as passarelas de modas clássicas, não é um erro ou desvio, parecendo antes algo constitutivo, em filigrana, de certa intervenção textual que afeta as texturas latino-americanas: texturas porque o barroco tece, mais que um texto significante, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso.

O barroco do Século de Ouro pratica uma derrisão/derruimento, um simulacro desmesurado e ao mesmo tempo rigoroso, uma decodificação das metáforas clássicas presentes na poética anterior, de inspiração petrarquiana. Metáforas ao quadrado: assim, umas serenas ilhas num rio se transformam em “parênteses frondosos” na corrente das águas. Ao mesmo tempo, todo este trabalho de derruimento e de socavamento da língua — a poesia trabalha no plano da linguagem, no plano da expressão — monta, em sua rigorosidade de mônada áurea, um festival de ritmos e cores. Digamos que o barroco se “monta” sobre os estilos anteriores por uma espécie de “inflação de significantes”: um dispositivo de proliferação. Trata-se — diz Sarduy — de “obliterar o significanté de um sentido dado mas não substituindo-o por outro, e sim por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que acaba por circunscrever o significante ausente, traçando uma órbita ao seu redor...” Saturação, enfim, da linguagem “comunicativa”. A linguagem, poder-se-ia dizer, “abandona” (ou relega) sua função de comunicação, para desdobrar-se como pura superfície, espessa e irisada, que “brilha em si”: “literaturas da linguagem”, que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos — “função poética” que percorre e inquieta, soterrada, subterrânea, molecularmente, o plano das significações instituídas, compondo um artifício de plenitude cegante ou ofuscante,

fincado e inflado em sua própria composição, mas cuja insistência obsessiva no redobro, no drapejamento, na torsão, em presta-lhe, no desperdício das nugas argentinas, uma contorsão pulsional, erótica. *Potlatch sensual do desperdício*, mas urdido, também, de “texturas materiais”, um “teatro das matérias” (Deleuze): endurecida em seu estiramento ou em sua “histérese” (o rigor da histeria), a matéria, elíptica em sua forma, “peut devenir apte à exprimer en sois les plis d’une autre matière”. Matéria pulsional, corporal, à que o barroco alude e convoca em sua corporalidade de corpo pleno, dobrado e saturado de inscrições heterogêneas.

À *sedição pela sedução*. A maquinaria do barroco dissolve a pretensa unidirecionalidade do sentido em uma proliferação de alusões e toques, cujo excesso, tão carregado, impõe seu esplendor altissonante ao encanto rafado do que, nesse meandro concupiscente, se maquilava.

A máquina barroca lança o ataque estridente de suas bijuterias irisadas no plano da significação, minando o nódulo do sentido oficial das coisas. Não procede apenas a uma substituição de um significante por outro, e sim multiplica, como num jogo de duplos espelhos invertidos (o duplo espelho de Osvaldo Lamborghini), os raios múltiplos de uma polifonia polifêmica que um logos anacrônico imaginasse em sua miopia como passíveis de serem reduzidos a um sentido único, desdobrando-os, em sua rede associativa e fônica, de um modo rizomático, aparentemente desordenado, dissimétrico, turbulento. No fim o referente aludido fica como que sepulto sob essa catarata de fulgurações, e já não importa se seu sentido se perde, atua na proliferação como uma potência ativa de esquecimento: esquecimento ou confusão — o *confusional* oposto ao *confessional* — daquilo que nessa elisão se iludia.

Como barroquizar uma igreja?: “enchê-la de anjos em vôo, glórias hipnóticas, redemoinhos de nuvens em extática levitação, falsas colunas ou perspectivas em fuga de São Sebastião atormentado por dores esquisitas...”¹² Tudo entra em suspensão, tudo levanta vôo. A **carnavalização barroca** não é meramente uma acumulação de ornamentos — mesmo quando todo brilho reluz nos véus de purpurina. O peso desses rocós, desses anjos contorcidos e dessas virgens encavaladas em consolos de chumbo derruba — ou o menciona como um elemento a mais, sem hierarquia especial — o edifício do referente convencional. Como no *Theatrum Philosophicum* de Foucault, tudo aquilo que é supostamente profundo sobe à superfície: o efeito de profundidade não passa de uma dobra no drapeado da superfície que se estira. Antes de desvendar as máscaras, a língua parece, em seu borbulhante salivar, recobrir, envolver, empacotar luxuosamente os objetos em circulação.

A catástrofe resultante não implica apenas em certa perda do sentido, do fio do discurso. Nessas contorsões, as palavras se materializam, se tornam objetos, símbolos pesados e não apenas limiares sossegados de uma cerimônia de comunicação. O hermetismo constitutivo do signo poético barroco, ou melhor, neobarroco, torna — escreve Yurkievitch¹³ — **impraticável a exegese**: ocorre “uma incontrolável subversão referencial”, uma inefável irreducibilidade, na absoluta autonomia do poema. No mercado do intercâmbio lingüístico, onde os significados são contabilizados em significantes legitimados e fixos, produz-se uma alteração, uma disputa: como se uma feira gitana irrompesse no alvoroço cinza da Bolsa.

Seria infeliz pensar como informe o resultado desta alteração aliterante. Pelo contrário, a proliferação ocorre também no nível dos códigos, que se sofisticam em rigores cada vez mais microscópicos. Poética dos extremos, ao *summum* de código corresponderá o máximo de energia passional, dilapidada no furor.¹⁴ E essa multiplicidade minuciosa é a que preside e veicula as oscilações do fluxo que, em sua disparada, se desmente, contradiz ou vacila.

A máquina barroca não procede, como Dada, a uma pura destruição. O arrasamento não desterritorializa no sentido de tornar liso o território que invade, mas o baliza de arabescos e bandeirolas fincados nos chifres do touro europeu.

O novo surto do barroco chega a Cuba via Espanha, onde García Lorca e a geração de 27 o reivindicavam, entusiasmados pelos festejos do tricentenário gongorino. A irrupção do vate gigantesco da rua Trocadero não tem relação com o que se vinha escrevendo na ilha e liga-se diretamente às vanguardas espanholas. O encontro dos jovens poetas de *Orígenes* com Juan Ramón Jiménez adquire assim o valor de um acontecimento genealógico. Impulsionado por esses poetas estetizantes, o barroco se enraíza em Cuba. É surpreendente — nota o crítico cubano González Echevarría¹⁵ — que justamente “o único país do hemisfério que experimenta uma revolução política de grande alcance seja o que produz uma literatura que, de qualquer perspectiva comumente aceita, se afasta do que se concebe como literatura revolucionária”.

Esta tensão não deixaria de alimentar severos confrontos (que não podem ser totalmente atribuídos à subversão escritural). Lezama Lima, que escolheu permanecer em sua casa em Havana depois da revolução, logo entraria em surdos conflitos com o regime, que lhe negaria o visto de saída. Como boa parte da literatura cubana contemporânea, também o barroco cubano floresceria no exílio, graças, em boa parte, à grácil prosa de Severo Sarduy. É o mesmo Sarduy que põe em circulação, em um artigo de 1972¹⁶, o termo “neobarroco”: dissipação, superabundância do excesso, “nódulo geológico, construção móvel e lamacenta, de barro...”

NEOBARROCO/NEOBARROSO

Falamos de *neobarroco* e *neobarroso*. Por que *neobarroso*? Essas torsões de jade no ofego soariam rebuscadas e fúteis (brilho oco que apenas embaça a intranscendência superficial) nos salões de letras rioplatenses, desconfiados por princípio de toda tropicalidade e inclinados a dopar com a ilusão de profundidade a melancolia das grandes distâncias do desenraizamento. Borges já desqualificara o barroco com uma ironia célebre: “É barroca a frase final de toda arte, quando ela exhibe e gasta seus recursos (...); quando ela esgota, ou pretende esgotar, suas possibilidades e limita com sua própria caricatura”. (*Historia Universal de la Infamia*)

Isso não significa que o impulso de barroquização não estivesse presente nas escrituras transplatinas — e, de um modo geral, no interior do espanhol. Darío já artificializara tudo, e um certo Lugones o seguiria no paciente engaste de jaspeadas rimas.

Por outro lado, o neobarroco hispano-americano parece resultar — pode-se arriscar — do encontro entre esse fluxo barroco que é, apesar de seus silêncios, uma constante no espanhol, e a explosão do surrealismo. Algum dia seria preciso reconstruir (como faz Lezama em relação ao barroco áureo) os desdobramentos do surrealismo em sua implantação latino-americana, como serviu nestas costas bravias (pelo menos na Argentina e em Cuba) para radicalizar a empresa de desrealização dos estilos oficiais — o realismo e suas derivações, como a “poesia social”. Na Argentina, a potência do surrealismo é determinante, através de vozes como as de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga e, principalmente, Enrique Molina. No próprio Lezama sente-se o impacto do surrealismo; sobre ele se monta ou lavra a construção barroca (isso se percebe em poemas como “Uma ponte, uma grande ponte”).

No entanto, o próprio Lezama se encarrega de diferenciar os procedimentos: o que ele faz “claro que não é surrealismo,

porque há uma metáfora que se desloca, não conseguida diretamente pelo choque fulminante de duas metáforas”.¹⁷ Metáfora translaticia, torna impossível deter o deslocamento incessante do sentido, como um módulo móvel.

Voltando à Argentina, foram várias as estratégias que surgiram para minar o sentido convencional das coisas, refugiado às vezes num lirismo sentimental e expressivo. A operação de estranhamento, com matizes arcaizantes, é sensível em Macedonio Fernández, que cifra em efeitos retóricos o nada. Não há como classificar as permutações significantes que Oliverio Girondo faz com o espanhol em *En la masmédula*, cruzando-se às cegas, como demonstra Jorge Schwartz,¹⁸ com o experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por sua vez, o já citado Enrique Molina ataca as narrativas dominantes e a própria história, alinhavando em micropontos fascinantes a crônica poética da tragédia de Camila O’Gorman.

As poéticas neobarrocas, dando seqüência a uma idéia de Roberto Echavarren,¹⁹ tomam muito das vanguardas, particularmente sua vocação de experimentação, mas não são bem vanguardas. Falta-lhes seu sentido de igualização militante dos estilos e sua destruição da sintaxe (ambos presentes no concretismo): trata-se, antes, de uma *hiper-sintaxe*, próxima às maneiras de Mallarmé. Lança-se ao mesmo tempo a reivindicar e a reapropriar-se do modernismo, recuperando os uruguaios Herrera y Reissig e Delmira Agustini, entre outros.

Mas há uma diferença essencial entre estas escrituras contemporâneas e o barroco do Século de Ouro. Montado na condensação da retórica renascentista, o barroco áureo exige a tradução: resguarda a possibilidade de decodificar a simbologia cifrada e restaurar o texto “normal”, nos moldes do trabalho realizado por Dámaso Alonso sobre os textos de Góngora. Ao contrário, os experimentos neobarrocos não permitem a tradução, sugerem-na — diz Nicolás Rosa²⁰ — mas tramam para perturbá-la e por fim destituí-la.

Assim, à diferença do barroco do Século de Ouro — que descreve audazes piruetas sobre uma base clássica —, o barroco contemporâneo carece de um solo literário homogêneo onde

la maniere poétique de l'écriture sera une grande leçon de réflexion critique. Contraste entre ces deux y en conséquence, no entanto la inclusión de temas tipicamente neobarrocos
o el trabajo sobre los aspectos de expresión.
o el trabajo sobre los aspectos de expresión.
20
mientras la poesía de Lezama y el trabajo de Delmira Agustini y Haroldo de Campos sobre el lenguaje - está muy presente. E - sobre cosas, a través
de la poesía de los neobarrocos se caracteriza el trabajo de los autores por el uso de la metáfora translaticia. (A)

montar o entretecido de suas minas. Produto de certa dilaceração do realismo, paralelo ao desgaste do “realismo mágico” e do “real maravilhoso”, a eclosão de uma variedade de escrituras instrumentais mais ou menos transparentes dispersa no deserto os aduare dos estilos cristalinos.

Esta operação de montagem sobre um estilo anterior torna-se clara em um poeta que não seria prudente classificar, sem mais, como neobarroco: o argentino Leónidas Lamborghini. Ele começa com uma poesia de cunho social, que deve algo ao populismo de Evaristo Carriego e talvez ao *sencilismo* (simplismo) de um Baldomero Fernández Moreno, para ir “barroquizando” esse substrato por saturação metonímica — dispositivo claro sobretudo em um livro de 1980, *Episodios*.

Mais radical é a experiência de seu irmão, Osvaldo Lamborghini, a quem não se vacilaria em outorgar os louros da invenção neobarrosa. Sua obra pode ser considerada o estopim desse fluxo escritural que embarroca ou embarra as letras transplatinas. Provindo, como seu irmão, da militância peronista, Osvaldo Lamborghini entra em conexão com um veio completamente diferente, que é a irrupção do lacanismo. Este reconhece — em que pese sua atual oficialização — uma época heróica, quase pornográfica. Em 1968, Germán García provoca um ressonante escândalo judicial com seu romance *Nanina*, best-seller censurado que revela intimidades populares que a revolução sexual tornou ingênuas. Editado no ano seguinte, *El Fiord* — cuja radicalidade partia da obscenidade de um parto despótico, para desatar uma subversão da língua mais ambiciosa — descreve assim o nascimento de uma escritura:

“E por que, se afinal de contas a criatura acabou sendo tão miserável — no que toca ao tamanho, entendamo-nos — ela proferia semelhantes gritos, arrancando desvairada os cabelos e precipitando ferozmente as nádegas sobre o atigrado colchão?”²¹

Continuando esse rápido esboço, convém mencionar o escritor que mais relação textual tem com Lezama Lima ou Severo Sarduy: Arturo Carrera. O neobarroso transplatino teria,

na verdade, um duplo nascimento. Um, o de *El Fiord*; outro, o de *La partera canta*:

“...A parteira arranhando. Tiritando nos blocos. Ouvindo os aquáticos gracejos do chocalho que se agitavam na pança da sorte. As moedas apagadas é as folhas da escarcha. A umidade gelada que penetra nos sulcos e queima e alimenta. O campo. Para ela, o pensamento lácteo... e um fórceps de gelo. Um puxo inadvertido em outro tédio. Um gritinho sufocado entre trevos e outro olhar curioso e ‘gritado’ sobre a bigorna dinamitada do tinteiro...”²²

Como entender isto que não é uma vanguarda, nem sequer um movimento, mas apenas uma marca deletéria de um fluxo literal que envolve, nas palavras de Libertella,²³ “aquele movimento comum da língua espanhola que tem seus matizes no Caribe (musicalidade, graça, sutileza, artifício, picaresca que convertem o barroco numa proposta — “tudo para convencer”, diz Severo Sarduy) e tem seus diferentes matizes no Rio da Prata (racionalismo, ironia, engenho, nostalgia, ceticismo, psicologismo?)”.

TALHO/TATUAGEM

As condições da relação entre a língua e o corpo, entre a inscrição e a carne, admitem tensores diferentes no neobarroco contemporâneo. No cubano Severo Sarduy, diretamente filiado a Lezama, a inscrição toma a forma de tatuagem: “Com tanto botão em flor, tanta guedelha de ouro e tanta nadegazinha rubensiana ao seu redor, está o cifrador que não sabe mais onde dar a cabeçada; tenta uma pincelada e dá uma beliscada, acaba uma flor entre as bordas mais dignas de acolhê-la e depois a apaga com a língua para pintar outra com mais estames e pistilos e corolas cambiantes”.²⁴ O autor é, para Sarduy, um tatuador; a literatura, a arte da tatuagem.

Já para Osvaldo Lamborghini, mais que de uma tatuagem, trata-se de um talho, que corta a carne, raspa o osso. Veja-se

este fragmento de “El Niño proletario”: “Daí todas as coisas que lhe fiz, na tarde de sol minguante, azul, com a lâmina. Abri-lhe um canal de lábio duplo na perna esquerda até que o osso desprezível e vadio ficou exposto. Era um osso branco como todos os outros, mas seus ossos não eram ossos semelhantes. Talhei-lhe a mão e vi outro osso, crispados os nódulos-falanges, aferrados, cravados no barro, enquanto Esteban agonizava a ponto de gozar”.²⁵

Entre estes dois grandes pólos da tensão talho/tatuagem desenvolvem-se, *grosso modo*, uma multiplicidade de escrituras neobarrocas ou, seria mais generoso dizer, de traços neobarrocos nas poéticas hispano-americanas. Não se trata, em absoluto, de uma escola, mas algumas linhas comuns podem ser reconhecidas. Certa desterritorialização dos *argots* (em *Maitreya*, de Sarduy, um *chongo** rioplatense emerge das águas do Caribe) que se corresponde, em parte, com a dispersão dos autores: Sarduy em Paris, Echavarren e Kozer em Nova York, Eduardo Milán no México, etc.

O cubano Severo Sarduy, cuja contribuição mais importante para as letras são seus romances, escreveu pouca poesia. Em seu livro *Un Testigo Fugaz y Disfrazado* recupera as formas clássicas de versificação esvaziando-as (ou preenchendo-as?) de uma sensualidade às vezes travessa. Seu compatriota José Kozer pratica uma espécie de suspensão narrativa que parece dever muito aos climas proustianos. O outro extremo da articulação neobarroca seria dado por escrituras vizinhas ao que se costuma chamar de “poesia pura”, como é o caso de Eduardo Milán, que à proliferação dos outros opõe a concisão. Nisso se parece um pouco — nem que seja pela brevidade — às dobras amorosamente lavradas de Tamara Kamenszain. O outro uruguaio da seleção, Roberto Echavarren, se caracteriza por poe-

* Gíria do ambiente *gay* rioplatense, que designa aquele que faz o papel de macho numa relação homossexual. (N. T.)

mas de longo fôlego, onde certa erudição se encontra com o coloquialismo de uma narrativa em ruínas, que parece, em sua aparente perda, recuperar a ganância de outras ondas.

Mais que uma compilação extensiva, preferiu-se esboçar uma cartografia intensiva, que desse conta desse arco neobarroco, cujos limites tão difusos é muito arriscado tentar traçar. Sem pretensão de exaustividade, há, claro, outros poetas neobarrocos ou assimiláveis a esta ressurreição do barroquismo nos demais países hispano-americanos. Pode-se citar Coral Bracho no México, Mirko Lauer no Peru, Gonzalo Muñoz e Diego Maquieira no Chile, onde também se destaca, dentro desta corrente, a romancista Diamela Eltit. No próprio Brasil, a evolução de Haroldo de Campos em *Galáxias* se orienta no sentido de um crescente barroquismo, onde caberia situar também o experimentalismo de Paulo Leminski em *Catatau*. Outros bardos brilham nos lindes das landas barrocas: no Uruguai a fascinante cintilação arrasadora de Eduardo Espina (seu poemário *Valores Personales* é de 1983) e o encanto preciosista de Marosa di Giorgio. Nesses confins se situa também o jovem peruano residente em Buenos Aires Reynaldo Jiménez, cuja obra, mesmo breve, permite prever uma fulguração funambulésca nas redes suspensas da língua.

Se o barroco do Século de Ouro, como dissemos, monta-se sobre um solo clássico, o neobarroco carece — diante da dispersão dos estilos contemporâneos — de um plano fixo onde implantar suas garras. Monta-se, pois, em qualquer estilo: a perversão — dir-se-ia — pode florescer em qualquer canto da letra. Em sua expressão rioplatense, a poética neobarroca enfrenta uma tradição literária hostil, ancorada na pretensão de um realismo de profundidade, que costuma acabar chapinhando nas águas lodosas do rio. Daí o apelativo paródico de “neobarroso” para denominar esta nova emergência.

Barroco = pérola irregular, nódulo de barro.

NOTAS AO PREFÁCIO

1. HOCHE, Gustavo R. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986. Ver também GUÉRIN, J. Y., "Errances dans un archipel introuvable", em BENOIST, J. M. *Figures du Baroque*. Paris, PUF, 1983.
2. SCHÉRER, R. e HOCQUENGHEM, G. *El alma atómica*. Barcelona, Gedisa, 1987.
3. DELEUZE, G. *Le pli*. Paris, Minuit, 1988.
4. Omar Calabrese, em *A idade neobarroca* (São Paulo, Martins Fontes, 1987) trata o neobarroco como um ar do tempo, um gosto de época, e lista suas características: perda de integridade, de globalidade, de sistematicidade, busca de instabilidade, polidimensionalidade, flutuação, turbulência.
5. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*. Caracas, Monte Ávila, 1976.
6. LEZAMA LIMA, J. *La expresión americana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
7. Idem.
8. VILLENA, L. A. "Lezama Lima: Fragmentos a su imán o el final del festín". *Voces*, nº 3, Barcelona.
9. NAVRATIL, Leo. *Schizophrenie et Art*. Bruxelles, Complexe, 1978.
10. VITIER, C. "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular". *Voces*, nº 3, Barcelona.
11. Entrevista a Lezama Lima, em GONZÁLEZ, R. *Lezama Lima, el ingenuo culpable*. La Habana, Letras Cubanas, 1988.
12. SCHÉRER, R. e HOCQUENGHEM, G. ob. cit.
13. YURKIEVITCH, Samuel. "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes". *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima. Poesía*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.
14. BUCI GLUCKSMAN, C. *La folie du voir*. Paris, Galilée, 1986.
15. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA. Ob. cit.
16. SARDUY, S. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México, S. XXI, 1976.
17. LEZAMA LIMA, J. Entrevista por T. E. Martínez, reproduzida no livro de Reynaldo González, já citado.

18. SCHWARTZ, J. *Vanguardia e Cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
19. Roberto Echavarren, entrevistado por Arturo Carrera: "Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado". *La Razón Cultural*. Buenos Aires, 7/9/86.
20. ROSA, N. Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, de Héctor Piccoli. Rosario, La Cachimba, 1983.
21. LAMBORGHINI, O. *El Fiord*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
22. CARRERA, A. *La partera canta*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
23. LIBERTELLA, H. *Nueva escritura en hispanoamérica*. Caracas, Monte Ávila, 1975.
24. SARDUY, S. *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
25. LAMBORGHINI, O. *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires, Noé, 1973.