



Literatura cubana no exílio: a narrativa neobarroca em *Cobra* (1972), de Severo Sarduy.

Pedro Henrique Leite
Doutorando em História
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF
pedrohenriqueleite@mail.com

Resumo: Dentre os escritores cubanos que reciclaram o barroco como chave identitária latino-americana durante o século XX, Severo Sarduy tornou-se particularmente conhecido por suas contribuições a partir do exílio, formulando a noção de um “neobarroco”, caracterizado pela desarmonia, pelo desequilíbrio, pela proliferação e pelo artifício, que aparece na literatura como representação de uma realidade social plural, dinâmica e abundante. *Cobra*, novela publicada em 1972, apresenta-se como um importante exemplo nesse sentido, tornando-se um rico espaço de análise. Deste modo, o objetivo deste artigo é tentar perceber como o neobarroco de Sarduy apresenta-se como identidade estética no romance, vinculando-se em última instância à sua condição de exilado.

Palavras-chave: Severo Sarduy; *Cobra*; neobarroco; identidade; Cuba.

Abstract: Among the Cuban writers who recycled the Baroque as a key for the Latin American identity during the twentieth century, Severo Sarduy became particularly known for his contributions from exile, formulating the notion of a “Neo-Baroque”, characterized by disharmony, imbalance, proliferation and artifice, that appears in the literature as a representation of a plural social reality, dynamic and abundant. *Cobra*, published in 1972, presents itself as an important example in this direction, becoming a rich object of analysis. Thus, the purpose of this article is try to understand how the “Neo-baroque” thought by Sarduy presents itself in the novel as an aesthetic identity and, linking up ultimately to his exiled condition.

Keywords: Severo Sarduy, *Cobra*; Neo-Baroque; identity; Cuba.

Introdução.

A partir dos desdobramentos político-culturais subseqüentes à Revolução em 1959, a produção literária cubana seguiu, grosso modo, por um duplo caminho que lhe possibilitou alcançar maior reconhecimento e interesse mundial: de um lado, estabeleceu-se uma produção literária alinhada com os ideais revolucionários, comprometida politicamente e difundida pelos canais da oficialidade; e de outro, deu-se a conhecer uma literatura produzida no exílio, imbuída de um caráter livre e ao mesmo tempo crítico, dotada de um espírito: “lírico e irônico, corrosivo e empenhado, fantástico e realista”, como aponta Marshall Berman (BERMAN, 2007, p.152). Um aspecto em comum entre esses dois tipos de produção foi a inclinação para refletir sobre a questão identitária não só em Cuba, mas na América Latina como um todo, resultando numa preocupação em relação à narrativa – seja através da incorporação de uma linguagem que expressasse a singularidade e a diversidade latino-americana, ou pela escolha de temas e tipos ligados à realidade efervescente do continente. Concomitantemente, a busca por conceitos e ideias que dialogassem com essa realidade levou, entre as décadas de 1950 e 1980¹, a uma reapropriação do barroco como chave interpretativa da cultura e da sociedade latino-americana e a uma incorporação de traços, formas e modelos barrocos na literatura, através de escritores como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy. Cada um desses autores contribuiu de forma distinta, mas complementar, para que o barroco ressurgisse em meio ao século XX como um aspecto importante de nossa identidade, expressando toda a simbiose, pluralidade e as tensões características de nosso continente.

Tendo isso em mente, as páginas que se seguem têm como proposta apresentar algumas das contribuições de Severo Sarduy (1937-1993) para o movimento de reciclagem do barroco nesse período, sublinhando alguns pontos que creio serem fundamentais em sua teoria, para, em seguida, verificar como essas considerações estiveram refletidas em sua produção literária. Destaco desde já, que o exercício que aqui proponho não tem a pretensão de oferecer uma apresentação integral da teoria sarduyana sobre o *neobarroco* (empreendimento de maior fôlego e, portanto, incompatível com o limite de páginas deste artigo), mas sim o de destacar alguns traços de sua teoria que dialoguem diretamente com sua criação literária. Como modelo de análise explorarei a novela *Cobra* (1972), publicada no contexto de exílio

¹ Estabeleço como balizas temporais para a reciclagem do barroco em Cuba a publicação dos ensaios: *La Expresión Americana* (1957), de José Lezama Lima, e *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), de Severo Sarduy. O período de trinta anos que compreende a publicação dessas duas obras esteve marcado pela produção de outros ensaios e tentativas de definições sobre o barroco latino-americano. Para ficar com alguns exemplos cito: *Escrito sobre um Corpo* (1969) e *Barroco* (1974), ambos de Severo Sarduy; *La cantidad hechizada* (1970), de José Lezama Lima; *O Barroco e o Real Maravilhoso* (1975), de Alejo Carpentier.

vivido pelo escritor, considerada uma de suas obras mais importantes e depositária do *neobarroco* sarduyano.

Artifício, Linguagem e Travesti: o Neobarroco de Sarduy.

Na obra *Barroco e Modernidade* (1998), Irlemar Chiampi realiza um importante estudo sobre os principais movimentos de reapropriação do barroco ocorridos na América Latina ao longo do século XX, centrando sua análise especialmente em dois momentos cruciais identificados como: o ocaso da Modernidade e a gênese do mundo Pós-moderno. No primeiro momento, que coincidiu com o auge do *boom* literário dos anos 1960, o barroco foi reciclado como um aspecto de identidade cultural: “dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação” (CHIAMPI, 1998, p. XVI). Foi o momento, segundo ela, em que pela primeira vez as formas barrocas se associaram com a atribuição de um conteúdo americano. Como exemplo, Irlemar destaca as experiências de José Lezama Lima nos anos 1950 e Alejo Carpentier, na década seguinte, que foram fundamentais para o resgate e expansão do termo e, principalmente, para a reivindicação do barroco como coisa americana.

A segunda etapa, subsequente à apresentada acima, colocava em xeque os Grandes Relatos “(do Progresso, do Humanismo, da Ciência, da Arte, do Sujeito)”, e adotava o neobarroco “como um instrumento privilegiado de crítica (latino-americana) do projeto (eurocêntrico) do Iluminismo.” (CHIAMPI, 1998, p. XVI). Constituído através da dupla oposição entre “luto/melancolia” e “luxo/prazer”, o neobarroco surgiria para “atestar a crise/fim da modernidade” expondo “a condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo.” (CHIAMPI, 1998, p.3). Como representantes desse ciclo, Chiampi destaca as contribuições significativas de Haroldo de Campos, Luis Rafael Sánchez, Octavio Paz e Severo Sarduy; escritores que seriam, em certa medida, herdeiros do movimento prévio encabeçado por Carpentier e Lezama Lima, mas agora preocupados com as novas questões que se impunham ante a crise do mundo moderno.

Desse modo, é nesse momento de transição – entre o fim da Modernidade e início das discussões sobre o Pós-modernismo, nos termos de Chiampi – que as teorias de Severo Sarduy acerca do barroco tomam forma. Politicamente, foi o período que coincidiu com a ascensão do autoritarismo na América Latina, fruto de um racionalismo excessivo que começava a mostrar suas garras em Cuba e nos demais países latino-americanos. No plano global, o mundo se dividia em razão das grandes tensões decorrentes da polarização da Guerra-Fria. Sarduy sentira na pele os efeitos desse universo tensionado: de simpatizante e defensor da Revolução Cubana, logo tornara-se mais um dentre os muitos perseguidos

políticos pelo regime castrista. Homossexual, em um país que desde o início da Revolução se posicionou claramente contra “atividades ou relações não heterossexuais” (CHOMSKY, 2015, p.183) e, ao mesmo tempo, dotado de um espírito que se desejava livre, o autor não encontrou outra alternativa senão o exílio na França, onde permaneceu até o fim da vida. Se o barroco, encarnado como expressão artística, refletiu em certo sentido o drama do homem em constante tensão, Sarduy parece ter encontrado nele o *leitmotiv* de sua vida e obra.

Com a publicação do ensaio *Escrito sobre um corpo*, em 1969, o escritor inaugura aquela que se tornará a base de sua teoria sobre o barroco, reiterada e, de certa forma, complementada nos ensaios posteriores. Manifestam-se em suas páginas a busca por definir uma estética do barroco de seu tempo, o *neobarroco*, que seria herdeiro de certos modos, traços e formas do barroco histórico (europeu, contra reformista), mas que, ao mesmo tempo, se apresentaria como modelo estético de crítica do mundo moderno:

[...], o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. O olhar já não é somente infinito como pudemos ver, enquanto objeto parcial se converteu em objeto perdido. [...]. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “docemente” fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão. (SARDUY, 1979, P.79)

O *neobarroco* de Sarduy surge como proposta de expressão de um mundo fragmentado, marcado pela linguagem rápida da publicidade, dos *mass-media*, pela profusão de imagens caóticas e desacertadas do espaço urbano – com seus cartazes, luzes, placas de sinalização, etc. –, pela heterogeneidade, pelo desejo e pelo fetiche que se impõem frente às tentativas de racionalização e homogeneização do mundo moderno. É a estética do desequilíbrio, da dessacralização através da sexualidade. É a fuga do modelo estético da modernidade, uma vez que, através da recorrência ao artifício e à paródia, ele expõe: “os códigos do moderno, para esvaziá-los e revela-los como artefatos que aspiram a produzir o Sentido.” (CHIAMPI, 1998, p.29). Sua intenção é revelar como essa produção de “sentido” é na verdade um constructo. Uma vez desnudado esse processo, a realidade se dissolve, tornando-se fragmentária, e tudo passa a ser visto como representação.

A linguagem, expressão desse real pulverizado, também sofre mutações. Como salienta Roberto González Echevarría:

el lenguaje es como las cosas en el mundo moderno, que fueron alguna vez significativas, pero habitan hoy una especie de rastro de la comunicación, desde donde proyectan a veces destellos accidentales; reflejos de un sol unánime, imparcial, sin tiempo, que indiferente las ilumina en un mediodía cósmico. (ECHEVARRÍA, 1982, p.87)

É através da linguagem neobarroca para Sarduy que o mundo fragmentado, dinâmico e tensionado toma forma, expondo suas marcas, seus índices, seus modos de orientação. No ensaio de 1969, as noções de “horror ao vazio”, de “desperdício”, de “paródia” e, sobretudo, de “artifício”, são trabalhadas para que ofereçam modos de desnudar esse mundo transformado.

Ao colocar ênfase sobre a artificialidade do barroco (e por consequência, também do neobarroco), Sarduy desejava desvincular-se da noção prévia, sustentada por Eugenio d’Ors, que considerava o barroco enquanto expressão da “natureza”, uma “natureza de preferência desordenada” (SARDUY, 1979, p.59). Para Sarduy, o barroco “com sua repetição de volutas, de arabescos e máscaras, de chapéus confeitados e reluzentes sedas” representava o completo oposto ao natural: era “a apoteose do artifício, a ironia e irrisão da natureza” (SARDUY, 1979, p.59). Para ilustrar sua perspectiva o autor lançava mão das metáforas poéticas de Góngora, onde a natureza camuflada era descrita através da emergência do artifício:

Chamar aos falcões: *raudos torbellinos de Noruega*, às ilhas de um rio: *parêntesis frondosos/alperíodo (son) de su corriente*, ao Estreito de Magalhães de: *fugitiva plata/la bisagra, aunque estrecha, abrasadora/de um Océano y otro*, é assinalar a artificialização, e este processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de irrisão, é tão radical, que foi necessária, para ‘desmontá-lo’, uma operação análoga à que Chomsky denomina meta-metalíngua. (SARDUY, 1979, p.60)

Em suma, a artificialidade da linguagem barroca seria expressa por uma codificação (“mascaramento”, “envolvimento progressivo”) do referente, que ocultaria ao leitor seu sentido original. Em meio a esse processo surgiriam outros referentes, criando uma linguagem viva e descentrada, capaz de dar conta dessa realidade fragmentária e artificial do mundo – uma “meta-metalíngua”, como destaca o autor. Para a consumação desse processo de artificialização, Sarduy destaca a existência de três mecanismos que funcionam como alicerces da linguagem barroca; são eles: a *substituição*; a *proliferação*; e a *condensação*.

Em linhas gerais, no primeiro caso, a *substituição* teria a função de cambiar um determinado significante por outro, completamente distanciado semanticamente. Surgem aqui os exemplos de substituições implementadas por seu mestre, Lezama Lima, para ilustrar essa operação:

Quando no *Paradiso* José Lezama Lima chama a um membro viril de ‘o agulhão do leptossomático macrogenitoma’, o artifício barroco se manifesta por meio de uma substituição que poderíamos descrever no nível do signo: o significante que corresponde ao significado ‘virilidade’ foi escamoteado e substituído por outro, totalmente distanciado semanticamente dele e que só no contexto erótico do relato funciona, isto é, *corresponde* ao primeiro no processo de significação. (SARDUY, 1979, pp.60-61)

A *proliferação*, por sua vez, produziria uma rede de significantes em progressão metonímica que circunscreveria o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele. Em outros termos, consistiria em operar um tipo de abundância verbal em que o excesso de termos descritos evocaria o objeto ausente. Como exemplo, Sarduy destaca o exercício descritivo realizado por Alejo Carpentier em *O Século das Luzes* (1962), onde o autor sugere a noção de “desordem” (significante ausente) através de “uma enumeração de instrumentos astronômicos usados arresadadamente e de cuja leitura inferimos o caos reinante ” (SARDUY, 1979, p.63).

O terceiro e último mecanismo abordado por Sarduy, a *condensação*, possibilitaria a fusão de dois termos de uma cadeia significante para produzir um terceiro que os resumiria. Condensações como “*amosclavo*” ou “*maquinoscrito*”, presentes na literatura de Guillermo Cabrera Infante, teriam por função limitar e dar suporte à “produção desbordante de palavras – para a inserção, prolongável ao infinito, de uma subordinada em outra”, fazendo com que o sentido apareça onde “tudo convoca ao jogo puro, ao acaso fonético, isto é, ao sem-sentido” (SARDUY, 1979, p.66).

Um dos efeitos diretos da utilização de tais mecanismos dentro da linguagem neobarroca está expresso na eliminação do significante original do referente: “Os objetos, o mundo, o universo referencial torna-se espectralizado pela figuração barroca” (CHIAMPI, 1998, p. 31). Isso produz um tipo de percepção ambivalente do mundo em que o referente *está* e, ao mesmo tempo, *não está* descrito. E é dessa tensão entre o *estar* ou o *não-estar*, entre o *ser* (em função do artifício) ou o *não-ser*, que a linguagem neobarroca de Sarduy se constrói.

Uma das figuras que melhor incorpora toda essa tensão presente no neobarroco, e que funciona para Sarduy como metáfora dessa linguagem literária artificial, é o travesti. Para o escritor cubano haveria uma relação análoga entre os planos de intersexualidade, inerentes ao travesti, e os planos

de intertextualidade que constituem o objeto literário: “Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura.” (SARDUY, 1979, p.50). Desse modo, seria correto dizer que assim como a linguagem barroca mascara, através de seus mecanismos, o significante inicial de um objeto, espectralizando-o; o travesti, a partir da transformação de sua aparência, espectraliza o ser final que ele simula: a mulher. Em *La Simulación* (1982), Severo Sarduy explica:

El travestí no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe -y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo-, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. [...] El travestí no copia; simula, pues no hay norma que invite-y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (SARDUY, 1982, p.13)

Tanto o neobarroco, quanto o travesti, surgem para expor o jogo de máscaras da linguagem e do social. Enquanto o primeiro propõe desnudar a artificialidade das relações entre a “realidade exterior ao texto” e o texto propriamente dito (pré-conceito defendido pelo realismo); o segundo escancara a máscara cosmética que o caracteriza para revelar “*o próprio fato do travestimento*”: toda a tensão, repulsa e antagonismo presentes num único corpo, em que coexistem os significantes masculinos e femininos (SARDUY, 1979, pp.48-49).

É dessa relação entre o neobarroco e o travesti que Sarduy acredita surgir um novo tipo de literatura, em que a linguagem emerge como um espaço da “*ação de cifrar*”, uma “superfície de transformações ilimitadas”. Nela há lugar para as transformações sucessivas de personagens, para o travestimento, para a mistura de línguas, para a referência a outras culturas, para a exaltação do corpo através da dança e dos gestos, para a emergência do carnaval e do teatro erótico. Essa nova literatura surge “para além das censuras e do pensamento comum”, dialogando com textos anteriores e contemporâneos, explorando o corpo, o gesto, o erotismo e a morte (SARDUY, 1979, p.54).

O Neobarroco em *Cobra* (1972)

Como exemplo dessa nova literatura neobarroca pensada por Sarduy, *Cobra*, novela publicada em 1972, parece incorporar, senão todos, a maior parte dos elementos descritos previamente. Dotada de uma linguagem que abusa da metáfora, da intertextualidade e da paródia para criar uma espécie de hipertexto polissêmico, a novela adquire vida própria ante o leitor que explora suas páginas.

Dividido em duas partes, o enredo inicialmente aborda as desventuras do travesti parisiense, Cobra, do Teatro Lírico de Bonecas, acompanhando todo o processo de metamorfose sofrido por ele em meio a sua obstinação rumo à perfeição física, em busca do modelo ideal feminino. Esse desejo pela transformação do corpo, expresso desde as primeiras páginas, traz em seu âmago as tensões do neobarroco sarduyano: o falso e o artificial, representado pela figura do travesti Cobra e suas ablações corporais, provocam no leitor, ao mesmo tempo, a piedade e o riso, o respeito e a derrisão:

Desde o amanhecer, metidos em formas, aplicava-lhes compressas de pedra-ume, castigava-os com banhos sucessivos de água fria e quente. Apertou com mordanças, submeteu-os a mecânicas grosseiras. Fabricou, para encerrá-los, armações de arame, cujos fios encurtava, retorcendo com alicates; depois de lambuzados com goma-arábica, cercou-os com ataduras: eram múmias, bebês de medalhões florentinos. [...] Deus meu [...] De que me serve ser rainha do Teatro Lírico de Bonecas, e ter a melhor coleção de brinquedos mecânicos, se à vista de meus pés fogem os homens e se espantam os gatos? (SARDUY, 1975, p.7)

No decorrer da narrativa, vemos Cobra transitando entre a Europa e a Ásia em busca de sua transformação completa, desembarcando por fim na Índia, onde se inicia a segunda parte da história. Como assinala Alejandro Varderi, Sarduy estabelece uma espécie de “rede intertextual, ligando Oriente e Ocidente, masculino e feminino, unindo elementos – sejam arquitetônicos, musicais ou imagéticos – do Caribe, da África, da Ásia e da Europa.” (VARDERI, 2011, p.4). Num processo de universalização da linguagem barroca que reforçava a ascensão das chamadas culturas periféricas em detrimento dos centros hegemônicos.

A segunda parte, intitulada “Diário Índio”, foi escrita por Sarduy em uma de suas experiências em um mosteiro budista no Nepal. Aqui, o diálogo entre Oriente e Ocidente se intensifica através da descrição de imagens de templos e estátuas orientais e da utilização de trechos de textos clássicos da tradição ocidental, como os diários de Colombo, por exemplo. O itinerário dos personagens, diferente da primeira parte, não é fluido e seus elementos significantes se camuflam entre arcaísmos, gírias afro-cubanas, alegorias e metáforas, características do neobarroco sarduyano, com sua profusão de imagens e de hipertextos. O próprio nome da personagem principal (que também é o nome da obra) reflete a máscara textual neobarroca criada por Sarduy: *Cobra*, é a junção das siglas “Copenhague, Bruxelas, e Amsterdã”, cidades em que a personagem transita. Ao mesmo tempo, faz referência ao movimento artístico de vanguarda europeia de mesmo nome, surgido em 1948 nessas mesmas cidades. As conexões se desdobram em outras, podendo também fazer referência à sacralidade da serpente comum

tanto nas culturas dos povos originais da América quanto nas de matriz africana ou orientais, a uma seita, e assim por diante.

As imagens se multiplicam, e as referências textuais (às vezes utilizadas de modo literal) surgem como uma colagem, um quebra cabeça de múltiplos trechos e textos. Como demarca Roberto González Echevarría:

[...] en este sentido, la obra de Severo Sarduy es más 'realista' que el realismo que cierta crítica anacrónica exige todavía a la literatura latinoamericana. Quien conozca las capitales e lo que hoy se llama Tercer Mundo verá que en el neobarroco de Sarduy hay un elemento de realismo casi documental (a veces estrictamente documental, ya que el texto de la obra incorpora literalmente los recursos de los textos que se ven como grafitos o anuncios publicitarios.). (ECHEVARRÍA, 1982, p.86)

Ao destacar esse aspecto realista do texto de Sarduy, Echevarría enaltece as qualidades e o caráter documental de sua incursão neobarroca, ao mesmo tempo que deixa implícita a crítica ao modelo esgotado de realismo praticado então (especialmente o socialista, defendido pelo regime cubano). Partindo dessa perspectiva o neobarroco sarduyano, livre e desvinculado de qualquer política, conseguiria dizer mais, e melhor, sobre a sociedade, lidando com a fragmentação de um mundo plural e dinâmico. As descrições tornam-se assim mais críveis e as conexões entre universos distintos mostram-se possíveis:

La lectura que hace Sarduy de la India o de Marruecos [...] es una especie de reflejo de las ciudades hispanoamericanas, a contrapelo de la lectura más convencional que hace, por ejemplo, un Octavio Paz o un Cortázar. En Paz y en el Cortázar de *Prosa del observatorio*, la India es un lugar de origen: fuente de la cultura, origen vivo de la tradición, inicio recuperable del inicio. En Sarduy, por el contrario, esa India es la del American Express, cachivaches fabricados para turistas, chucherías en tableros de vendedores ambulantes; es decir, el mundo de los residuos de la cultura india, fragmentadas, dispersa y de escombros del mundo postindustrial con sus propios residuos. (ECHEVARRÍA, 1982, pp.86-87)

Tal profusão de fragmentos na obra de Sarduy, reconhecíveis a qualquer um, em qualquer parte do mundo, expõe o caráter multi-reflexivo e interconectado da própria obra, revelando as múltiplas viagens de autoconhecimento possíveis a partir dela: a viagem literária de Cobra em busca da perfeição física e espiritual, que foi fruto da viagem pessoal de Sarduy quando da criação da novela, serve agora como pano de fundo para que o leitor reflita sobre sua condição no mundo e realize sua própria viagem. Fora de qualquer linearidade de enredo (com início, meio e fim), o que importa não é a solução de uma

jornada, de um problema proposto no início, ou da própria trama, mas o caminho múltiplo e sinuoso pelos quais passam leitor e personagem, com suas redes de significado e referências explícitas e implícitas.

O neobarroco, chave interpretativa que cresce em espiral para dar conta de um mundo fragmentado, imita pelo artifício a circularidade da Cobra, que transita pelo Oriente e Ocidente numa viagem de autoconhecimento que tende ao infinito.

Bibliografia:

BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: *a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. Barroco e modernidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

CHOMSKY, Aviva. História da Revolução Cubana. São Paulo: Veneta, 2015.

ECHEVARRÍA, Roberto Gonzalez. El Primer Relato de Severo Sarduy. *Revista Iberoamericana*. v. XLVIII, n. 118-119, p.73-90, jan./jun. 1982.

SARDUY, Severo. *Cobra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1975.

_____. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *La Simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

VARDERI, Alejandro. Severo Sarduy: La Metrópolis Neobarroca. *CiberLetras*, Nova York. n. 27, p. 135-144, mai. 2012.