

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

GABRIELA BEATRIZ MOURA FERRO

**A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher- uma leitura de
*Hule***

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher- uma leitura de
*Hule***

Gabriela Beatriz Moura Ferro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

São Paulo
2010

RESUMO

Neste trabalho nos concentramos na análise das relações entre desejo e linguagem presentes, sobretudo, na obra poética **Hule** (1989) do argentino Néstor Perlongher. Tendo como eixo o conceito de desterritorialização, procuramos observar tais relações por meio do desdobramento de três temas que permeiam toda a obra do autor: a territorialidade, a identidade e o desejo. Observamos, principalmente, o entrecruzamento desta temática e de alguns procedimentos de experimentação poética, provenientes da estética neobarroca, utilizados pelo autor; dentre eles, citamos a utilização nos poemas de um vocabulário híbrido, em que se mesclam desde vocábulos arcaizantes e rebuscados até termos provenientes de um léxico vulgar, como gírias e jargões diversos. Formam parte destes procedimentos também as mesclas entre idiomas como o uso de termos da interlíngua que se forma do contato entre falantes das línguas portuguesa e espanhola, conhecido como ‘portunhol’.

Palavras-chave: desterritorialização; desejo; identidade; portunhol, neobarroco.

ABSTRACT

This research concentrates on the analysis of the relation between desire and language presented in the book of poems **Hule** (1989) by the Argentinean Néstor Perlongher. Based on the concept of deterritorialization, we aimed at observing such relations by the study of three themes in the work of this writer: territoriality, identity and desire. In particular, we studied the intercession of this subject and of some procedures of poetic experimentation from Neobarroque esthetics, used by the writer; among them, we mention the use of poems with hybrid vocabulary, in which we can find not only a mixture of archaic but also highly refined words from a vulgar lexicon, such as slang and varied jargon. The mixture of languages are also part of these procedure, there is the use of interlanguage which is created by the contact of speakers of Portuguese and Spanish, known as “portunhol”.

Key words: deterritorialization; desire; identity; portunhol; neobarroque

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a meus pais por sempre pela educação que com todas as dificuldades me proporcionaram para que eu pudesse prosseguir meus estudos com responsabilidade e autonomia;

Agradeço aos colegas das Oficinas Pedagógicas de Sorocaba e Votorantim por me apoiarem nos momentos difíceis deste trabalho;

Agradeço também aos meus alunos da ETEC Fernando Prestes pelo entusiasmo e energia que me dedicaram ao longo deste meu trajeto;

Não posso esquecer da equipe do Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp por me abrirem às portas para a entrada no mundo particular de Néstor Perlongher;

Devo um agradecimento especial às amigas Ligia Paula Couto e Bianca Nóbrega por me ajudarem com suas leituras cuidadosas, suas observações tão inteligentes e delicadas e, principalmente, por me darem suporte psicológico com suas experiências prévias;

Agradeço muito à minha orientadora Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, em primeiro lugar, pela oportunidade que me proporcionou, em segundo, por aceitar me guiar por este caminho tortuoso, porém encantador, da pesquisa acadêmica e, por fim, por me presentear com suas leituras generosas e experientes.

Devo um agradecimento muito especial a meu marido, Diogo Bandeira de Souza, por todo o apoio que me deu neste período de estudos: tornando nossa convivência leve, mesmo diante de meus momentos de maior dificuldade; sendo meu interlocutor mais próximo e mais crítico (desde o dia em que nos conhecemos); mostrando-se um leitor atento e pontual;

Agradeço, por fim, a Deus, pela família, amigos, mestres que tornam a cada dia meu trajeto desafiante e confortável; agradeço, sobretudo, por ter encontrado o amor e a compreensão do homem com quem me casei e por me oferecer agora a oportunidade de trilhar um novo caminho: a maternidade.

SUMÁRIO

Introdução, 6

Capítulo 1 – Capítulo 1- De *Austria-Hungria* a *Hule* – das flutuações identitárias à deriva desejante, 17

1.1 Desterritorialização no lugar de descentramento – uma ponte entre o neobarroco e a teoria do rizoma, 19 * 1.2 A teoria do rizoma: um elo entre o antropólogo e o poeta, 22 * 1.3 Desterritorialização e seus desdobramentos perlonghereanos, 33

Capítulo 2 – Capítulo 2 – As relações entre desejo e linguagem na obra poética de NP, 47

2.1 Perlongher antropólogo, Perlongher poeta: interseccções, 47 * 2.2 As ‘personagens’ da deriva, 59 * 2.3 A deriva desejante e a potência nômade na obra poética perlonghereana- uma leitura de “El bretel” - a deriva e a linguagem barroca, 61 * 2.4 O ritmo da deriva: nomadismo e devir, 68 * 2.4.1 O devir-mulher, 68 * 2.4.2 O ritmo da deriva: “Trottoir” e “Caza”, 73

Capítulo 3- O autoexílio e a desterritorialização linguística: a busca de uma língua poética, 80

3.1 NP: Diálogos brasileiros, 94 * 3.1.1 Néstor Perlongher e Haroldo de Campos: um diálogo antropofágico, 97 * 3.1.2 NP e HC: só a antropofagia os une?, 103 * 3.2 O ‘portuñol’ na poesia de NP, 111

Considerações finais, 118

Bibliografia, 121

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.”
(Walter Benjamim)

INTRODUÇÃO

Se há uma atitude que caracteriza Néstor Perlongher (NP) como escritor neobarroco é a de ter-se mantido sempre aberto ao próximo movimento, de metamorfosear-se de acordo com as contingências que acompanhavam situações novas; assim foi em sua mudança de postura diante da AIDS, na relação que estabeleceu com a língua portuguesa ao autoexilar-se no Brasil, na conexão que construiu entre as pesquisas relativas a seus estudos acadêmicos e os reflexos da mesma em sua produção poética.

Em entrevista concedida, em 1988, NP expressa o que pensa sobre o lugar daquele que escreve poesia: *“Por que el lugar del poeta está difuminado, es más flou... porque el poeta en realidad es y no es, tiene que estar para salir de todos los lados”* A proposição de NP encontra uma voz concordante na fala do poeta cubano José Kozer. Observemos como o autor cubano qualifica a atitude comum aos poetas que se ligam ao neobarroco: “Um poeta neobarroco (..) tende a não permanecer numa moldura definida, mas de preferência, eu diria, está em todo lugar.” (KOZER, apud DANIEL, 2004, p. 26).

A proposição convergente de Kozer e NP sobre o lugar do poeta, poderia ser utilizada para caracterizar a postura intelectual de NP em todas as áreas em que ele atuou. O escritor argentino desdobrou-se intelectualmente e foi capaz de concertar diálogos entre todas as suas faces intelectuais (poeta, prosista, ensaísta, crítico literário, antropólogo social). Ele mostrou, por exemplo, que sua aproximação com a literatura foi além da produção de uma obra poética consistente e de uma pequena (porém polêmica) obra em prosa. NP revelou-se um hábil pesquisador e um respeitado pensador de literatura.

O poeta e o pensador compartilharam uma característica marcante: a postura inquieta e questionadora. Cangi (2000), com razão, atribui-lhe o epíteto de “insumiso”. A poesia, a obra ensaística e a prosa de ficção de NP têm também características semelhantes. Dentre elas, a ironia e a posição questionadora. Ambas surgiram emaranhadas em textos em que todas as questões pertinentes ao poeta e ao antropólogo são contestadas: identidade, gênero e expressão da sexualidade, a função do ‘eu lírico’, as fronteiras da poesia como gênero etc.

Ao poeta não lhe bastava, porém, o trabalho da escritura. Era-lhe necessário ainda o pensar sobre a escrita poética, estabelecer diálogos concordantes e discordantes com seus pares. Seja esse diálogo exposto publicamente em uma polêmica¹ publicada em revistas; seja o diálogo tecido silenciosamente com grandes nomes da literatura Argentina².

Adepto das formas rigorosas ditadas pela ressurgente estética barroca no continente americano ao longo do século XX, o poeta pensava a poesia como uma arte eminentemente dionisiaca, a que somente o trabalho formal seria capaz de distanciá-la de uma produção caótica, como a dadaísta³, por exemplo.

¹ Cf. polêmica entre NP e Jonio González, no ano de 1981. Os artigos que registram a discussão entre os dois autores são: GONZÁLEZ, Jonio; “Poesía Argentina: algo huele mal”, in: **La danza del ratón**. núm. 1. abril 1981, Bs. As. e PERLONGHER, Néstor. “Acerca de lo hediondo”, in: **Sitio**. núm.1, novembro 1981, Bs As. Ambos textos podem ser encontrados em: PERLONGHER, Néstor. **Papeles insumisos**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

² Como as variadas referências que o poeta faz às afirmações de Jorge Luis Borges sobre a estética barroca em ensaios e também em entrevistas. NP sempre se contrapõe às opiniões do mais famoso escritor argentino. Como exemplo, citamos o ensaio que abre a antologia **Caribe Transplatino – poesia neobarroca cubana e ripoplatense** (SP:Iluminuras, 1991) e a entrevista que o autor concede a Ademir Assunção publicada em **Nicolau**, Curitiba, abril de 1993 (embora haja informação de que a entrevista tenha sido realizada em 1990).

³ Citamos a fala de NP sobre a questão do rigor da forma na estética barroca como modo de impedir o caos na escritura que poeta exemplifica ao citar o Dadaísmo: “Si todavía se insiste en lo barroco es porque, de alguna manera, para poder deambular por esos flujos de intensidad hace falta alguna forma rigurosa. Y el barroco tiene la virtud de dejar pasar lo dionisiaco sin permitir llegar al delirio absoluto: la destrucción de toda forma, donde ya no queda nada. Cuanto mayor la fuerza invocada, más rigor en el trabajo de la forma. Porque de otra manera recaeríamos en un dadaísmo.” (PERLONGHER, 2004, p. 318)

Discípulo das proposições filosóficas resultantes da parceria entre Gilles Deleuze e Félix Guattari, NP sempre esteve a caminho de algo, deixando-se levar pelos mais diversos fluxos, perpassando os mais diversos devires. Desta forma o poeta realizou uma trajetória **trans**, usando aqui seu prefixo preferido, sem demarcar seu ponto de partida ou preocupar-se com um ponto de chegada. No trajeto. NP experimentou os mais diversos papéis, sabendo sempre a hora de escapar deles por meio de uma nova linha de fuga.

Assim, se por um lado protagonizou uma obra poética das mais provocativas, por outro, foi capaz de instrumentalizar-se para defendê-la ao lançar um olhar abrangente e lúcido à trajetória das letras argentinas e de seu diálogo com as tradições literárias, tanto europeias, como as de seus vizinhos do Cone Sul.

Longe de limitar-se a uma prática neobarroca aos moldes de Cuba, de onde partem suas duas maiores influências no tocante a essa ressurgente estética, Lezama Lima e Severo Sarduy, NP se dispôs a mediar um diálogo entre o neobarroco cubano e as possibilidades do desenrolar desses fluxos barrocos frente a uma literatura de tradição realista arraigada nos países do Cone Sul, sobretudo, na região do Rio da Prata. Tradição esta que, já na década de 70, mostra sinais de rotura com o surgimento do grupo de jovens escritores que funda a revista *Literal* e cujo membro de maior destaque, Osvaldo Lamborghini, se revelará a maior influência literária local de NP.

O resultado desse longo diálogo não se encerra na formulação de uma teoria reflexiva e acadêmica sobre o barroco nas letras rioplatenses. O mais interessante desse diálogo não é o seu desdobramento em direção a uma argumentação que se encerra em uma proposta de teoria literária. O interessante desse diálogo é o processo de sua construção que se realiza num entrelaçamento entre a prática poética e sua teorização.

É no estabelecimento dessa conexão que o poeta insere, nesse entrecruzamento entre a teoria e a prática literárias, mais um elemento que termina por compor o emaranhado textual perlonghereano: os conceitos com os quais trabalha em sua pesquisa e em sua produção acadêmicas perpassam e direcionam os conceitos e as ideias de sua produção literária. Graduado em Ciências Sociais pela UBA⁴, Néstor Perlongher dá continuidade a seus estudos acadêmicos após mudar-se para o Brasil. Como resultado de sua pesquisa de mestrado em Antropologia Social pela Unicamp⁵, apresenta um trabalho sobre a prostituição masculina na região central de São Paulo, posteriormente publicado no Brasil e na Argentina⁶. Os reflexos dessa pesquisa acadêmica na obra poética de NP se desdobram em dois sentidos:

a) sua pesquisa de campo fornece-lhe os materiais que o poeta utiliza para retratar os climas e os devires que surgem da deriva noturna de uma grande cidade. A temática pela qual circulam michês e travestis perpassa grande parte da obra poética de NP, concentrando-se, sobretudo, em **Alambres** (1987), mas fazendo-se notar também em **Hule** (1989) e **Parque Lezama** (1990);

b) das leituras que compõem o embasamento teórico de sua pesquisa, NP desenvolve reflexões sobre as quais propõe uma ampla gama de discussões em sua obra ensaística e sobre a qual, inclusive, oferece um curso de pós-graduação em Antropologia Urbana na Unicamp.

Outro elemento que se torna um elo entre o antropólogo e o poeta é a questão da AIDS. NP passa a pesquisar a incidência da doença e seus reflexos sociais logo no

⁴ Universidad de Buenos Aires.

⁵ NP obtém o título de Mestre em Antropologia Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), da Universidade de Campinas (UNICAMP), em 1986.

⁶ No Brasil, sua pesquisa foi publicada em 1987 pela editora Brasiliense sob o título de **O negócio do michê - a prostituição viril** e na Argentina pela editora La Urraca, em 1993, intitulado **La prostitución masculina**.

momento de seu aparecimento no Brasil. Deste estudo o poeta publica **O que é Aids?**⁷. Nesta obra, ademais de dar a conhecer as características do vírus recém-descoberto, as hipóteses formuladas a respeito do contexto de seu surgimento, as infecções oportunistas decorrentes da debilitação do sistema imunológico e os sintomas mais comuns provocados pelas mesmas, o autor mostra-se bastante crítico com relação aos reflexos sociais da doença.

Em seu livro sobre a AIDS, NP também coloca em discussão o que ele denomina como um movimento repressor por parte da sociedade, encabeçado pelos médicos com o intuito de reprimir as liberdades sexuais recém conquistadas a partir da instituição do pânico criado ao redor da doença.

Ao longo da década de 80, porém, a postura de NP diante da doença muda radicalmente. A causa desta mudança é sua contaminação pelo vírus e o rápido desenvolvimento da doença, que o leva inclusive a repensar sua postura diante do sexo e das drogas e sua tentativa de espiritualizar-se por meio da integração à seita Santo Daime.

Os reflexos desta nova postura diante da AIDS, que a partir de sua infecção passa a ter o significado de uma sentença de morte, podem ser percebidos em sua poesia, sobretudo, no momento de transição que marcará o novo posicionamento do escritor diante de sua produção poética existente entre as obras **Hule** e **Aguares aéreas**.

Por todas as razões apontadas, o estudo da obra poética de NP implica que se desenvolvam reflexões que não se limitam a questões literárias. Pela obra poética de NP se entrecruzam suas reflexões acadêmicas, sua produção ensaística, sua prosa. Se NP privilegia o trabalho com a linguagem em sua produção poética, não deixa também de

⁷ Publicado pela editora Brasiliense como título da Coleção Primeiros Passos, em 1987. Este livro é publicado na Argentina no ano seguinte, 1988, pela Editorial Puntosur, sob o título de **El fantasma del SIDA**.

aliar aos seus poemas assuntos que o insiram no contexto de sua época, como os desdobramentos filosóficos e sociais dos movimentos contraculturais da segunda metade do século XX; assuntos que o liguem às discussões nacionais argentinas, como as polêmicas em torno da figura de Eva Perón ou com relação às consequências do fim da ditadura argentina, em 1983, que trouxe à tona os milhares de mortos vitimados pelas ações violentas empreendidas por esse governo.

Perpassam ainda pela obra poética de NP questões com as quais o escritor entra em contato ao longo de sua vivência de quase onze anos no Brasil (final de 1981 a 1992). Nascido em Avellaneda, região da Grande Buenos Aires em 1949, NP passa a viver na capital de seu país a partir de 1968, ano em que inicia seus estudos universitários na Universidad de Buenos Aires (UBA). NP fica na capital argentina até 1981, ano em que por causa da forte repressão empreendida pelo governo ditatorial instalado no país desde 1976, opta por mudar-se para o Brasil, mais precisamente a São Paulo, onde fica até o ano de sua morte em 1992, em decorrência de complicações provocadas pela AIDS.

Com exceção de **Austria- Hungría**, todas as obras são produzidas ao longo de sua estância no Brasil, ainda que sempre sejam publicadas em países de língua espanhola⁸: **Alambres** (Ed. Último Reino, 1989), **Hule** (Ed. Último Reino, 1989), **Parque Lezama** (Ed. Sudamericana, 1990), **Aguas aéreas** (Ed. Último Reino, 1991), todas em Buenos Aires e **El chorreo de las iluminaciones** (Ed. Pequena Venecia, 1992) em Caracas, Venezuela. Apenas **Austria- Hungría** (1980) foi redigida quando o poeta ainda vivia na Argentina.

⁸ Em uma entrevista concedida a Eduardo Milán, em 1986, NP procura explicar o fato de que suas obras poéticas sejam sempre publicadas fora do Brasil: “*Lo que se conoce de mí en Brasil no es mi producción literaria. Son más bien las cosas que yo hago en las llamadas Ciencias Sociales, una escritura ensayística. Son muy difíciles de traducir las cosas que yo hago.*” (Op. Cit, p. 284)

O fato de que grande parte da produção poética perlonghereana foi escrita no Brasil será bastante destacado em nosso estudo. Isso acontece por pensarmos que a permanência de NP no país não é incólume na formação de seu pensamento e isso muito provavelmente reflete em sua produção literária. Vale destacar que a escolha do poeta por viver no Brasil toma contornos diversos ao longo de tal período. São Paulo, por exemplo, torna-se não somente o local onde escolhe viver, como também objeto de seus estudos acadêmicos. NP tem como tema de seu mestrado a observação e análise da prostituição viril nas regiões centrais da cidade, que ele denomina de “zonas libidinais”. A partir de **Alambres**, personagens da noite de São Paulo passam a circular nos poemas cujos cenários retratados são as grandes avenidas, os parques, as saunas e os cinemas de “pegação” (PERLONGHER, 1987, p.168).

Outro ponto que chama a atenção de NP é a marcante presença da influência africana na cultura brasileira, diferentemente do que ocorre na Argentina. Em uma entrevista concedida a Carlos Ulanovsky em 1990⁹, NP destaca essa diferença entre os dois países: *“Otra enorme diferencia entre ambos países es que en el Brasil existe África y en la Argentina no. Su espiritualidad, su mezcla racial, la negritud, las religiones.”*

Nos últimos anos de sua vida, NP se aproxima do culto do Santo Daime, seita de origem amazônica que baseia seu ritual na ingestão da bebida conhecida como yagé ou ayahuasca. De efeito alucinógeno, a bebida integra os ritos da seita e seus seguidores acreditam que, por meio de sua ingestão, podem ascender ao êxtase ou, como prefere NP, “salir de si” como modo de iluminação e de elevação da consciência. Sobre a experiência da ingestão do yagé, NP afirma:

“no es una experiencia frívola, sino que arrastra el sujeto hasta las más recónditas profundidades del ser y lo hace sentir en presencia de una fuerza superior y cósmica, cuya acción experimenta corporal y mentalmente, en un estado

⁹ Entrevista publicada no jornal argentino **Página 12**, no dia 19 de setembro de 1990.

de trance que conlleva el pasaje a otro nivel de conciencia, segundo, superior o alterado.” (PERLONGHER, 2008, p.167)

Se inicialmente a aproximação do escritor ao rito é gerada pela curiosidade do antropólogo pesquisador, em um segundo momento a curiosidade acadêmica cede lugar ao homem que, na busca por um novo rumo, adere à seita, tornando-se um adepto dela. Esse dado vivencial do escritor influenciará sua atividade literária.

Posteriormente a sua adesão à seita, NP escreve desde ensaios de cunho antropológico, que retratam os ritos, como o texto “La religión de la ayahuasca” (1990), ou o ensaio “Poesía y éxtasis”(1991), no qual apresenta o novo direcionamento de sua produção poética no qual atrela o êxtase ao fazer poético: “*Pensar la expresión poética como forma del éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como fuerza extática*” (PERLONGHER, 2008, p. 152).

São produtos desse novo direcionamento em sua produção literária suas duas últimas obras de poesia, a saber: **Aguas aéreas** (1991) e **El chorreo de las iluminaciones** (1992).

Questão norteadora do poeta, nossa questão norteadora

Se há algo constante na fala de NP sobre suas intenções poéticas é a afirmação de que em seu trabalho procura responder à seguinte pergunta: “*(...)¿ qué hace que una escritura pueda ser llamada sensual?*” (PERLONGHER, 2004, p. 290). A busca da resposta a essa questão parece ser o grande *leitmotiv* da poesia de NP e podemos dizer que o teor dessa pergunta está no cerne da questão que norteará nosso trabalho: que procedimentos poéticos atrelados a quais opções temáticas são utilizados por NP em sua busca da expressão do sensual na poesia?

Como já explicitado acima, percorremos em nosso estudo dois caminhos paralelos que, a nosso ver, só podem ser trilhados juntos no estudo da obra do poeta, uma vez que em seu trabalho, temas e procedimentos se mesclam na trama dos poemas.

É nosso objetivo investigar, portanto, as relações entre desejo e linguagem do modo como estas se constroem na obra poética de NP.

Para tanto, nos propomos neste estudo a investigar os caminhos trilhados pelo poeta na busca da resposta à pergunta acima exposta. Nesse sentido, elegemos obra **Hule** (1989) como nosso *corpus* principal de trabalho e, além disso, selecionamos alguns poemas de obras anteriores, no intento de observar o trajeto percorrido pelo poeta em seu processo criativo do poeta até o momento de sua culminância que, em nosso entendimento, se apresenta na já mencionada obra.

Ao estudar a obra poética de NP, observamos três linhas temáticas que o poeta constroi na trajetória de sua escritura: a identidade, a territorialidade e o desejo. É preciso dizer que não encontramos em sua produção poética cada uma dessas linhas desdobradas isoladamente. Pelo contrário, elas sempre surgem emaranhadas umas às outras, embora seja possível dizer que em determinados poemas há a predominância de uma ou outra. O fato é que desde sua primeira obra publicada, **Austria-Hungria**, observamos que é muito forte em seus poemas, por exemplo, o questionamento das identidades, sobretudo no que se refere à divisão binária dos gêneros sexuais.

Embora em seus poemas o poeta trate de temas que podemos denominar polêmicos, não podemos chamar a poética de NP de “engajada”. Isto é, não se pode dizer que o *leitmotiv* de sua poesia é a projeção de determinada postura política (ou micropolítica, já que se refere a uma temática que aponta para a discussão sobre minorias discriminadas socialmente; seja por sua orientação sexual, seja pela opção de vida marginalizada, como é o caso dos que se prostituem). Na verdade, a escolha dos temas na obra poética de NP é um dos elementos de sua poética, que podemos dizer não ser o mais polêmico. O que há de realmente polêmico, e portanto, instigante em sua poesia, é o trabalho com a linguagem proposto pelo poeta.

NP funde à temática de seus poemas procedimentos poéticos típicos do barroco. Tais procedimentos refletem em seus textos um nível de contorção da linguagem em que se torna, muitas vezes, difícil a identificação do próprio tema.

O que nos propomos a investigar neste estudo é a hipótese de que NP, na obra **Hule**, leva a exploração da temática citada (o questionamentos identitário, a deriva noturna e o desejo) e dos procedimentos da estética barroca a um segundo nível ao explicitar nessa obra sua proposta paródica do neobarroso.

Com relação à divisão de nossa dissertação, ela terá três capítulos. Nos dois primeiros procuramos explorar a temática de NP. No primeiro capítulo discutiremos a questão identidade versus territorialidade. Neste capítulo, trabalharemos com dois poemas presentes na primeira obra poética de NP, **Austria-Hungria**, que são “El polvo” e “La raya”. Será importante também a exploração do conceito de ‘rizoma’, criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Será nosso principal interesse aliar nestes dois primeiros capítulos a observação do desdobramento temático do poeta sem, no entanto, deixar de nos atentar ao trabalho lingüístico que realiza em seus poemas, sobretudo, no que se refere à estética barroca.

No segundo capítulo centramos nossa análise em poemas pertencentes às três obras poéticas que NP redige ao longo da década de 80, quando passa a viver no Brasil, isto é, **Alambres**, **Hule** e **Parque Lezama**. Destas obras nos interessará observar o redirecionamento temático que o poeta empreenderá. A partir de **Alambres**, NP passa a integrar elementos de sua observação acadêmica a sua obra poética. Nesse sentido, o ritmo da deriva, circulação noturna em busca de aventuras sexuais, traz para dentro da poesia perlonghereana personagens das zonas morais paulistana, o michê, o travesti, os clientes. Trabalharemos neste capítulo com os poemas “El bretel”, “Devenir Marta” e “Trottoir”, de **Hule** e “Caza”, de **Parque Lezama**.

No terceiro capítulo, partiremos para uma reflexão mais centrada no trabalho linguístico de NP. Desse modo, nos interessará discutir as questões como a seleção vocabular e o trabalho de construção poética do escritor argentino. Neste capítulo, destacaremos a utilização que NP faz da interlíngua que se forma entre as línguas portuguesa e espanhola no contato entre os falantes desses dois idiomas. Procuramos explorar a questão de que, para NP, o ‘portunhol’ será considerado como mais uma possibilidade de experimentação poética. Trabalharemos com dois poemas de **Hule**, “Salmonella” e “Latex” e também como um poema que não integrou nenhuma de suas obras poéticas, mas que forma parte de uma coletânea de ensaios¹⁰ publicada com textos de NP; o poema se chama “Acreditando en Tancredo”.

¹⁰ Trata-se de PERLONGHER, Néstor. **Prosas plebeyas – ensayos 1980 – 1992**. Buenos Aires: Colihue, 2008. p. 215-218.

Capítulo 1- De *Austria-Hungria* a *Hule* – das flutuações identitárias à deriva desejante

Austria-Hungria é a primeira obra poética de NP. Contendo poemas escritos ao longo da década de 70, o livro foi publicado pelo Editorial Terras Baldias, de Buenos Aires. A escrita dessa obra coincide com o período em que NP vive na capital argentina em decorrência de seus estudos no ensino superior. Trata-se também do tempo de maior militância política do escritor. No ano em que inicia seus estudos universitários, 1968, NP se interessa pelo movimento trotskista argentino e se aproxima do grupo que, posteriormente, se tornaria o Partido Obrero argentino (PO).

Seu ingresso no grupo militante pelos direitos homossexuais argentinos, Frente de Liberación Homossexual (FLH), em 1971¹¹, o afasta, no entanto, daquele partido. O motivo é a falta de apoio dos componentes do partido à causa homossexual. NP tentaria ainda mais uma inserção na militância partidária ao frequentar algumas reuniões do Partido dos Trabalhadores (PT) quando já instalado no Brasil. No entanto, logo desiste desse tipo de militância optando por atuar em questões relacionadas a minorias, seguindo o conceito de “micropolítica”¹², extraído do pensamento da dupla de Deleuze e Guattari.

¹¹ Informações extraídas do ensaio “Historia del Frente de Liberación Homossexual de la Argentina”, de NP. Publicado inicialmente em 1985, como parte do livro **Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos**, de Zelma Acevedo (Ediciones del Ser, Buenos Aires), este ensaio pode ser encontrado também em: PERLONGHER, Néstor. **Prosas profanas – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008.

¹² A idéia de “micropolítica”, dentro do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, apresentado nas obras *O Anti-Édipo* e *Mil platôs* (escritas em parceria pelos dois filósofos) foi criada em oposição ao conceito de “macropolítica”. Sueli Rolnik, no ensaio “Guerra dos gêneros & guerra aos gêneros” (disponível no endereço eletrônico: < <http://caosmose.net/suelirolnik/pdf/genero.pdf> >, último acesso em 15/01/2010), assim define os dois conceitos: “A macropolítica concerne a realidade individual e coletiva enquanto representação, cujas figuras definem identidades e suas classificações dualistas – por exemplo, a classificação em gêneros. A micropolítica concerne a mesma realidade, mas enquanto multiplicidade de fluxos, cujas composições engendram as transformações de suas figuras e, portanto, de identidades e gêneros”. O conceito de macropolítica abrangeria também a tradicional militância política partidária, em que ao aderir às idéias de um partido, o militante deixaria de lado ao menos parte de sua individualidade em benefício do grupo. O desacordo de NP com relação à militância partidária de esquerda, à qual havia aderido, vem da impossibilidade de conciliação, por parte dos colegas do Partido Obrero, das idéias de socialismo e de homossexualidade.

Nesse primeiro livro de poemas, NP já adota os procedimentos da tendência barroca estudados por Sarduy no ensaio “El barroco y el neobarroco”¹³. Dentre outros, a serem apontados oportunamente em nosso estudo, o conceito de descentramento, que está no cerne do barroco, segundo Sarduy, será especialmente importante no desenvolvimento de nossas hipóteses de trabalho. Ao relacionar este conceito ao modo como o empregou NP em sua obra, preferimos denominá-lo “desterritorialização”. As razões de nossa opção, apontamo-nas no próximo tópico deste capítulo. No momento, torna-se importante esclarecer que o conceito de “desterritorialização” será o *leitmotiv* deste estudo e, por conseguinte, será desdobrado ao longo dos capítulos desta dissertação.

Ademais dos procedimentos do barroco, tratamos também neste primeiro capítulo do desdobramento de um dos temas largamente desenvolvidos por NP, tanto em sua obra poética, centro de nosso interesse, como em sua obra em prosa (a qual utilizaremos como aporte para o estudo da poesia do autor). Trata-se do tema da identidade, presente de **Austria-Hungría** a **El chorreo de las iluminaciones**. Em nosso estudo, no entanto, limitaremos o apontamento de seu início, em sua primeira obra, de 1980, até sua presença em **Hule**, objeto central de nosso estudo.

Como afirmam Christian Ferrer (CF) e Osvaldo Baigorria (OB) no “Prefacio” do livro que reúne ensaios de NP, **Prosas profanas – ensayos 1980-1992**¹⁴, em verdade o enfoque que dá NP ao tema em seus estudos acadêmicos e em sua obra literária seria melhor definido como uma “*cruzada contra lo identitario*” (PERLONGHER, 2008, p.

¹³ Publicado pela primeira vez em FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1976. Usaremos nesta dissertação, a edição do ensaio presente na obra completa do autor, a saber: SARDUY, SEVERO. “El barroco y el neobarroco”, in: **Otros ensayos**, in: **Obra completa – tomo II**. Madri: Barcelona: Lisboa: Paris: México: Buenos Aires: São Paulo: Lima: Guatemala: San José: ALLCA XX, 1999. p. 1385-1404.

¹⁴ A primeira edição desse livro é de 1997 pela Ediciones Colihue, de Buenos Aires.

9). E mais adiante, afirmam: “*Lo cierto es que la identidad fue una cuestión de peso a lo largo de la vida de Perlongher.*” (Idem).

Centrado no estudo da filosofia da dupla Deleuze e Guattari, a que NP se dedica desde 1975¹⁵, o poeta critica a questão da determinação de uma identidade fixa, baseada, sobretudo em divisões binárias (como a dos gêneros sexuais, por exemplo). O autor argentino prefere enfocar os processos de formação identitária de uma perspectiva mais flexível, baseada no conceito de subjetividades cambiantes, atravessadas por fluxos que se formam e se transformam a partir do contato entre os mais variados tipos humanos e cujo *leitmotiv* é o desejo.

Como bem explicam CF e OB no ensaio já citado:

“(Sobre NP) *Partió de la premisa de que el deseo no asumía una figura sólida, homo u heterosexual, sino que se impulsava como fuerza que hace estallar las clasificaciones con las cuales la normatividad imperante, familiarista y capitalista, basaba su estrategia de control social: el deseo era para Perlongher un cruzado que vulnera las fronteras de la forma, la conyugalidad, el sedentarismo, la consanguineidad.* (PERLONGHER, 2008. p. 9)

Como podemos observar no trecho acima citado, para NP a questão identitária surge em seu pensamento como um tópico de contestação e será minada em toda sua produção literária com um especial toque de ironia e humor.

1.1 Desterritorialização no lugar de descentramento – uma ponte entre o neobarroco e a teoria do rizoma

As relações entre desejo e linguagem na obra de NP, aparecem mais fortemente marcadas nas quatro primeiras obras do autor. Desse modo, não faremos referência

¹⁵ Informação obtida no já citado prefácio do livro *Prosas profanas...*, ali, CF e OB afirmam que NP entra em contato com a obra **O Anti-Édipo** ao participar de um grupo de estudo em 1975 que tinha como um de seus objetos a leitura e discussão dessa obra francesa contemporânea. Ver em: PERLONGHER, Néstor. **Prosas profanas – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008.

neste estudo aos poemas das obras **Aguas aéreas** e **El chorreo de las iluminaciones** posteriores à **Hule**.

Na obra poética de NP as relações entre desejo e linguagem aparecem de duas maneiras:

1. Em sua temática, mais precisamente com relação aos assuntos já expostos no tópico anterior: as identidades (sexuais) em trânsito e a circulação desejante, que viabilizam os agenciamentos coletivos, a que chamamos, utilizando um termo presente em vários ensaios de NP, ‘deriva’.

2. Em seu trabalho com a linguagem, que é, certamente, o que mais chama a atenção na obra do autor. Em algumas de suas entrevistas¹⁶, NP declara haver uma questão que norteia grande parte de sua produção poética. Citamos uma dessas falas do autor: “(...) *yo escribo preguntándome ¿qué hace que una escritura pueda ser llamada sensual? No es solamente cierta acumulación de palabras, sentidos y significantes sino, más bien, cierta acumulación de sonidos que pueden producir la sensación de ciertos flujos.*” (PERLONGHER, 2004, p. 290).

Observamos que no trecho citado há dois movimentos: primeiro o autor se faz uma pergunta, que na verdade é retórica, pois ele mesmo, em seguida, responde a questão. Na formulação desta pergunta cremos haver um dos elementos norteadores do trabalho poético de NP: a busca, na poesia, de uma expressão da sensualidade. Em seguida, nos damos conta que o poeta sabe o que quer expressar “*producir la sensación de ciertos flujos*” e como fazê-lo, ou seja, por meio do trabalho de torção da linguagem: pelo uso de procedimentos que caracterizam a estética barroca, segundo o esquema operatório apresentado por Sarduy no texto “El barroco y el neobarroco”.

¹⁶ Citamos aqui a entrevista que NP concede a Pablo Dreizik, inicialmente publicada no diário **Tiempo argentino**, em 03 de agosto de 1986.

Em sua poesia, podemos dizer que NP procura conciliar seus temas e suas construções formais com o intuito de trabalhar as relações entre desejo e linguagem. Na busca da resposta à pergunta sobre como o poeta operaria para fazerem confluir esses dois eixos em sua poesia, consideramos uma hipótese.

É inegável que a questão da divisão binária dos sexos e os deslocamentos nômades noturnos em busca de aventuras sexuais são dois temas de interesse pessoais de NP, a ponto de se tornarem os temas centrais de suas pesquisas acadêmicas. Comprovamos este fato não somente em sua dissertação de mestrado, **O negócio do michê – a prostituição viril**, texto em que claramente a questão das sexualidades em trânsito se casa perfeitamente com a análise das circulações e deslocamentos realizados nas regiões que são os focos da prostituição na cidade de São Paulo, ao longo da década de 80.

Verificamos também esse fato em outro texto do autor. Trata-se do texto que NP escreve para uma comunicação intitulada “Antropologia das sociedades complexas – identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead”¹⁷, apresentada pelo autor em uma semana temática dedicada às Ciências Sociais, no IFCH¹⁸ da Unicamp, no ano de 1984. Nesse texto, encontramos expostas por NP as questões que ele identificava como seus três eixos de interesse nos estudos sobre antropologia social. Tais eixos temáticos seriam: a identidade, a territorialidade e o desejo.

Ao declarar, em uma entrevista concedida em 1992 a Horácio González y Christian Ferrer, o que havia incorporado das teorias contemporâneas a sua prática como antropólogo, NP diz: “*Yo lo que traté de incorporar un poco fue algún instrumental más deleuziano*” (PERLONGHER, 2004, p.375). E em seguida, a pedido do

¹⁷ Disponível pelo endereço eletrônico:

< http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_22/rbcs22_08.htm >

¹⁸ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

entrevistador explica que conceitos fariam parte deste ‘instrumental’: *“La noción de desterritorialización, la idea de líneas de fuga...”*(Idem).

1.2 A teoria do rizoma: um elo entre o antropólogo e o poeta

A concepção do rizoma se afastaria da ideia de estrutura centralizada, hierarquizada, na qual a metáfora mais comumente utilizada é a de uma grande raiz, da qual se originariam ramos e destes as demais ramificações que se espalhariam, embora sempre ligadas por uma relação de interdependência com aquela matriz. No rizoma não haveria um ponto central, sendo que qualquer ponto poderia incidir ou afetar um outro ponto:

“Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (...) É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (Idem, p.15) / “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (DELEUZE et. GUATTARI, 1995a, p.17)

Ao afastar-se do modelo de raiz e de ramificações e propor o princípio de linhas não centralizadas ou não submetidas a um modelo hierárquico, os autores propõem uma identidade múltipla, pois esta estará em constante mudança, de acordo com os pontos de contato que estabeleça.

O movimento completo seria o de desterritorializações e reterritorializações constantes evitando-se que houvesse, em qualquer ponto, cristalizações desse processo. Essa ideia se refere ao princípio de ruptura a-significante. De acordo com este princípio, um rizoma pode ser rompido em qualquer ponto, mas também pode ser retomado em outro ponto qualquer: “Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.” (Idem, p.18)

O modelo rizomático seria, desse modo, formado por linhas que se combinam e se estratificam e se territorializam. No entanto, é também composto por uma linha de fuga que dele se afasta sem deixar de integrá-lo, podendo em um momento seguinte se reterritorializar em outro ponto. É justamente por essa conexão entre as linhas que se estratificam e a linha que se afasta, que nesse modelo epistemológico não há espaço para nenhum tipo de segmentação binária, como uma divisão entre bem e mal, por exemplo.

Pensamos ser nesse ponto que NP se baseia para operar os movimentos que regem sua produção poética. À divisão binária dos sexos, NP contrapõe o conceito de multiplicidade presente na proposta rizomática. Assim, entende a idéia de subjetividade “*no como una mónada individual, egocéntrica, autocentrada, sino como “intersubjetividad” relacional.*”¹⁹. De acordo com a teoria do rizoma, se quebrariam as segmentações binárias, como “*serás A o B, hombre o mujer*”²⁰, possibilitando a existência de “*mil pequeños sexos moleculares*” (PERLONGHER, 2008, p.68).

Observemos agora como NP redireciona o conceito do rizoma ao seu trabalho poético e, desse modo, passa a utilizar o conceito de desterritorialização no lugar da expressão descentramento, proposta por Sarduy. O poeta cubano José Kozer faz a seguinte afirmação sobre o trabalho poético de NP:

“De propósito, por vontade própria, Néstor Perlongher confunde as chamadas ideas claras, movendo-as para as margens na esperança de injetá-las com uma claridade nova, mais atual. Sua poesia questiona a identidade sexual, gênero literário, respondendo se algo é prosa ou poesia, ou se alguém é homem ou mulher, com ironia, irritação, riso, e é claro, ambiguidade. A ambiguidade da poesia moderna, a qual ao questionar a si mesma, termina lidando com o conhecimento, ambigualmente.” (KOZER, apud DANIEL, 2004, p. 36)

¹⁹ Trecho retirado de um texto inédito de NP denominado “Revoluciones moleculares: mutaciones e la subjetividad”, disponível para consulta no “Fundo Nestor Perlongher”, CEDOC “Alexandre Eulálio”, documento np0826.

²⁰ Citamos mais um trecho do documento np0826.

A atitude de NP que Kozer descreve como o deslocamento das “ideias claras” para as margens, ou seja, o descentramento de conceitos instituídos socialmente (identidade sexual, gênero literário), chamamos aqui de prática desterritorializante. A opção pelo conceito de ‘desterritorialização’ em nossa análise, em detrimento do conceito de ‘descentramento’²¹, mais comum no que se refere às leituras direcionadas a obras que se caracterizam como barrocas ou neobarrocas, se justifica por esta também ter sido a opção do poeta ao refletir sobre a estética barroca.

Ao escrever o ensaio que serviria como prefácio da antologia de poesia neobarroca, que ele organiza para a Editora Iluminuras, em 1991, intitulada **Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense**, NP caracteriza a estética barroca como uma “poética da desterritorialização” (PERLONGHER, 1991, p. 14).

No “prefácio” de **Caribe transplatino...** a que nos referimos, NP usa o termo acima mencionado para fazer as seguintes afirmações:

- ao se referir à transposição do barroco europeu para o continente americano (sécs. XVI e XVII), em decorrência do processo de colonização deste continente. O autor aponta a mistura de etnias dos artesãos e artistas que participaram das construções barrocas na América como o fator determinante para a mescla de referências e apropriações pertencentes a tendências artísticas

²¹ Este é um conceito utilizado, por exemplo, pelo escritor e também teórico do neobarroco Severo Sarduy. Em suas reflexões, Sarduy atribui ao pensamento de Kepler a mudança na cultura européia que dá abertura para que a estética barroca surja, no século XVI, sucedendo a renascentista. Kepler teria comprovado que o movimento dos planetas ao redor do Sol delinearía a forma de uma elipse e não de um círculo como se pensava anteriormente. O movimento elíptico implicaria um movimento descentrado, como se a volta dos planetas ao redor do Sol supusesse a existência de um segundo astro, obliterado, escuro. A mesma lógica se aplicaria ao desenvolvimento da estética barroca, que tem como exemplo, na pintura, a obra de Caravaggio, em que o olhar do observador é direcionado pelo jogo de luz e de sombra, e os elementos destacados nem sempre ocupam o centro da cena. Na literatura Sarduy aponta o trabalho que faz o poeta espanhol Luis de Góngora em cima dos poemas renascentistas, de inclinação clássica, que Saduy chama de metáfora ao quadrado. Tendo como base a criação poética de inspiração petrarquiana, Góngora elabora um novo procedimento de metaforização, o que sinalizaria uma metáfora dupla, tal como o movimento elíptico ao redor do Sol desenharia a presença de um segundo astro.

de origens e épocas diversas presentes na arte do período. O barroco americano já teria nascido como uma arte desterritorializada;

- ao afirmar que na poesia barroca o ‘eu lírico’ teria seu lugar central no poema deslocado ou, muitas vezes, elidido: “ Não é a poesia do eu, mas a aniquilação do eu. Libera o florilégio líquido dos versos da sujeição ao império romântico de um eu lírico” (PERLONGHER, 1991, p. 14). Este conceito será extremamente importante na leitura que faremos da poesia de NP ao trabalharmos o posicionamento do ‘eu lírico’ em seus poemas;
- ao referir-se ao “nomadismo na fixidez” (IDEM, p. 15) para descrever a opção do escritor cubano Lezama Lima por ‘viajar’ nos corredores de sua casa em vez de deslocar-se fisicamente pelos territórios terrestres;
- ao citar a ‘ desterritorialização dos argots’ , ou seja, os deslocamentos linguísticos empregados pelos escritores neobarrocos. Tais deslocamentos podem se referir, por exemplo, ao uso de termos específicos de determinadas regiões em contextos diversos de sua utilização comum. Isto ocorreria com relação às flutuações possíveis dentro de um mesmo idioma. Esse tipo de ‘desterritorialização’ pode ocorrer também nos deslocamentos linguísticos de um idioma a outro. É o tipo empregado por NP e sobre o qual, trabalharemos um capítulo de nosso estudo;
- NP sinaliza ainda a diversidade de estilos que integram as escrituras de traços neobarrocos e a justifica ao apontar a dispersão territorial dos escritores que seguem a linha neobarroca no século XX;
- Por último, NP sinaliza a principal característica que difere o barroco áureo (séculos XVI/XVII) do neobarroco (Século XX): diferente do primeiro que utiliza uma base clássica para criar suas construções, o último não teria um solo

fixo sobre o qual trabalhar, podendo, desse modo, utilizar como base qualquer tendência estética pré-existente.

Como se pode observar, o conceito de ‘desterritorialização’ utilizado por NP com relação à estética barroca é amplo. Retomando, pode referir-se a deslocamentos territoriais reais ou virtuais; pode referir-se também aos deslocamentos de termos próprios de determinados lugares geográficos a outros ou entre dois ou mais idiomas²²; e também à dispersão territorial dos escritores que compartilham a estética neobarroca no século XX. A diferenciação das obras desses escritores neobarrocos se justificaria, principalmente, por um dado cultural: eles estariam distantes uns dos outros geograficamente e, no caso da maioria deles, distantes de seus países de origem²³.

Pensamos que NP dá preferência ao uso do adjetivo “desterritorializante” por dois motivos. O primeiro, por se tratar de um conceito de seu tempo, que o autor transporta da filosofia para a literatura e que, em sua abrangência, parece dar conta não somente das características internas da estética barroca como também ao contexto em que vivem os que dela fazem uso no século XX.

O segundo motivo, a nosso ver, diz respeito à utilização desse conceito em sua própria produção poética. Trabalhamos neste estudo com a hipótese de que NP faz uma

²² Como exemplo de uma obra literária na qual se mesclam idiomas, podemos citar o romance **Mar Paraguayo**, de Wilson Bueno. Neste texto, o autor dá voz a uma narradora que, ao contar sua história, mescla três idiomas: espanhol, guarani (as duas línguas faladas no Paraguai, país de origem da personagem) e o português, uma vez que a personagem vive no Brasil e ali constrói sua enunciação. NP assina o prefácio do livro, sob o título de “Sopa paraguaia”. Cf. BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo, Iluminuras, 1992.

²³ Kozér, em um ensaio que se insere em um contexto posterior ao retratado por NP (Kozér escreve seu texto já no século XXI), também reitera este fato como uma característica singular do neobarroco: “É ao mesmo tempo uma poesia dispersa e ainda altamente coerente, e um grupo resiliente. Dispersa, porque esses poetas vivem em países diferentes, longe uns dos outros, mas relacionados, já que seus pontos de contato estético são variados, e já que a comunicação é agora instantaneamente possível entre eles através da magia escrava da Internet. Cf. KOZER, José. “O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana”, in: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim dos camaleões – a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp. 23-40.

conexão entre as teorias filosóficas nas quais se baseia e suas ideias sobre literatura, que tendem para o neobarroco.

Desse modo, NP liga, em sua produção poética, a teoria do rizoma aos pressupostos barrocos. É nesse sentido que Kozier afirma que NP, propositalmente, “confunde as ideias claras” com o intuito de “injetá-las com uma claridade nova, mais atual.” NP coloca em questão tanto pressupostos sociais como os que reverberam no fazer literário e o faz tendo como pano de fundo suas influências filosóficas.

O conceito de “desterritorialização” será útil em sua produção poética para justificar os deslocamentos que o poeta propõe com relação às segmentações binárias instituídas, tanto as que compõem sua temática (identidades sexuais em trânsito e o nomadismo da deriva) como no que se refere aos deslocamentos linguísticos, essenciais para que o poeta empreenda seu objetivo de expressar o sensual na escrita poética.

Rosa (2002), ao dissertar sobre a atitude de NP em sua poesia, afirma:

“La política de Perlongher, por lo menos dentro del campo poético, es una maquinaria de la destrucción de la Ley, de la gramática, del derecho, de la lógica dual e intenta desolidarizar la estrategia en provecho de una táctica ocasional, vagabunda, callejera.” (p.25)

Assim, entendemos que NP, em sua obra, opera por deslocamentos. Tanto em seus temas como em suas construções formais, opta sempre por escapar ao lugar comum por meio de uma linha de fuga.

Em **Austria-Hungria**, NP desloca para o contexto do Império austro-húngaro o ambiente de sua obra. Ao fazê-lo, entretanto, não trata exatamente deste contexto histórico. NP em verdade cria um não-lugar, ou como bem analisa Roberto Echavarren (RE), no ensaio “Um fervor neobarroco”, que abre a antologia bilíngüe **Lamê** –

matéria de poesia²⁴, “o primeiro título de Perlongher, **Áustria-Hungria**, atesta um percurso transnacional, não-identificatório” (PERLONGHER, 1994, p. 7).

Nesse deslocamento para um lugar não-identificado, NP liga o contexto de violência e opressão presente na realidade argentina desde a instalação da ditadura no país, iniciada em 1976, ao contexto de conflitos bélicos ocorridos na Europa ao longo da primeira metade do século XX²⁵.

Em outro ensaio sobre a obra literária do poeta argentino²⁶, RE retoma e amplia o comentário sobre a obra de estreia de NP como poeta:

“**Áustria-Hungria** impressionou-me porque sintetizava um imaginário ao mesmo tempo rioplatense e transcontinental. Por exemplo, a “Canción de los nazis en Baviera”, podia ser lida ao mesmo tempo em relação ao presente argentino de então e um passado recente europeu.” (PERLONGHER, 2001, p. 109).

Assim, podemos dizer que nessa obra o poeta opera por deslocamentos que se realizam tanto com relação às fronteiras geográficas, como no que tange à sequência cronológica dos fatos históricos. Desse modo, podemos dizer que NP cria em sua obra uma ponte que liga duas realidades distintas que têm entre si pontos de identificação. Isto é, ao não se referir a nenhuma das realidades apontadas (o contexto do Império austro-húngaro europeu e a Argentina contemporânea de NP), o poeta cita e relaciona as duas.

Esse movimento de desterritorialização ao mesmo tempo histórica e geográfica realizado pelo poeta confere ao contexto da obra a ambiguidade assinalada por Sarduy (1999) como o principal signo da linguagem barroca. Assim inicia o autor cubano seu

²⁴ Citamos a seguir, a referência completa da obra em que este ensaio é primeiramente publicado: ECHAVARREN, ROBERTO. “Um fervor neobarroco”, in: PERLONGHER, Néstor. **Lamê – matéria de poesia**/ Néstor Perlongher; tradução Josely Vianna Baptista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. Este texto pode ser encontrado também em sua versão original, em língua espanhola, como “Prólogo” do volume que reúne os poemas completos de Néstor Perlongher. Verificar em PERLONGHER, Néstor. **Poemas completos**. Buenos Aires: Companhia Editora Espasa- Calpe Argentina/ Seix Barral, 1997.

²⁵ Referimo-nos às duas Grandes Guerras Mundiais: 1ª. GM (1914-1918 – quando se dissolve o Império Austro-Húngaro) e 2ª. GM (1939 – 1945 – à qual podemos relacionar, por exemplo, o poema “ Canción de los nazis en Baviera”)

²⁶ Ver: ECHAVARREN, Roberto. “A ousadia dos fluxos”, in: PERLONGHER, Néstor. **Evita vive e outras prosas**/ Néstor Perlongher; tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 2001.p. 109-114.

ensaio mais famoso, “El barroco y el neobarroco”: “ *Lo barroco estaba destinado desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica*” (p. 1385). E mais adiante ao discutir a origem da palavra “barroco”, ela mesma ambígua, acrescenta:

“Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa de barro, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes y también de esa diestra conducción del pensamiento, necesitaba para contrarrestar los argumentos reformistas, el Concilio de Trento.” (idem)

Assim como a controversa origem da palavra “barroco” amplia e enriquece o significado da mesma e, por conseguinte, da estética que ela nomeia, a manobra perlonghereana, presente na relação do título e do conteúdo poético de sua primeira obra, lhe confere também esse caráter de duplicidade e de ampliação de seus sentidos. Se no contexto do barroco seiscentista a ambiguidade da linguagem serve como base da contraposição às proposições reformistas, em sua primeira obra, NP, de modo concomitante, amplia os significados desta e desvia o foco de sua crítica ao contexto autoritário argentino.

Nesse movimento, NP se utiliza da criação do artifício, conceito apontado por Sarduy em seu ensaio “El barroco y el neobarroco” como um dos procedimentos que compõem o esquema operatório da estética citada. Composto de três elementos – a saber, a substituição, a proliferação e a condensação – o artifício, junto com a paródia e os elementos que a compõem, faz parte da linguagem barroca e colabora para a prevalência da ambiguidade e, por conseguinte, do descentramento do texto que se origina dessa estética.

No título de **Austria-Hungría**, NP se utiliza do artifício ao criar um não-lugar que ao mesmo tempo distancia e aproxima realidades tão diversas como a Europa da primeira metade do século XX e a Argentina da segunda metade deste mesmo século. Em seu movimento, o poeta usa a substituição ao deslocar o título do contexto argentino. Movimento que também realiza nos poemas da obra. Entretanto, ao escolher

um título cujo contexto se insere em uma realidade que reflete também a situação de violência e opressão argentina, ainda que em espaço e tempo diferentes, o autor condensa as duas realidades e ao fazê-lo amplia seu alcance semântico e desloca a unidirecionalidade de sentido.

No contexto de **Austria-Hungria**, entretanto, além da referência ao pesado ambiente de violência e opressão, a contestação identitária surge na obra de modo marcante. Em mais de um poema, a atitude de deslocamento e de contestação identitária vai além da crítica à divisão binária dos gêneros sexuais e à proposição da subjetivação cambiante provocada por agenciamentos coletivos de fluxos diversos.

A atitude de contestação toma também a estrutura poética de seu texto (gênero literário, estrutura do verso e da estrofe) e ao uso que o poeta faz da linguagem, afastando-a de sua função comunicativa, tal como propõe Sarduy, ao refletir sobre o significado da prática contemporânea do barroco:

(...) ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje unicamente en función del placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’ – como en el círculo de Galileo – en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. (SARDUY, 1999, p.1250)

NP funde na escrita do início de sua carreira a contestação identitária- é homem ou mulher? -sua temática mais comum nesse momento, à contestação linguística – há limite para a torção da linguagem? – e à contestação a respeito da estrutura do texto poético – é prosa ou é poesia? Como afirma Rosa (2002) o trabalho poético de NP promove antes o derruimento de regras, sejam as que controlam e propõem um uso uniforme e comunicativo da língua, sejam as referentes ao trabalho poético. Com isso, queremos afirmar que na poesia de NP não encontraremos respostas às questões feitas

acima ou mesmo não verificaremos nenhum tipo de engajamento claramente expresso em defesa desta ou daquela política minoritária.

A atitude contestatória presente na obra literária de NP não objetiva uma finalidade política ou de incitar um debate de fundo social, mas sim integra o processo de seu trabalho, ou seja, por meio dos procedimentos de experimentação poética e de seu posicionamento micropolítico, revelado na temática presente em sua produção poética, o poeta empreende sua busca da expressão do sensual na poesia. Isto ocorre tanto no tocante ao enunciado, mas, sobretudo, no que se refere à enunciação.

O poeta argentino evita, ao longo de sua carreira, a aproximação de sua poesia com qualquer tipo de rótulo, sobretudo no que se refere à tendência que ele denomina como ‘poesia social’. Prevalente na Argentina ao longo dos anos 70, essa poesia tem como seu maior expoente, segundo o próprio NP, a obra do poeta Juan Gelman. Ao debater sobre o lugar de “Cadáveres”, poema mais famoso de NP dentro da literatura argentina, o poeta faz a seguinte afirmação:

“Ahora bien, ‘Cadáveres’ podría incluirse en un grupo de textos que dijeran algo sobre la guerra sucia, pero no creo que estuviera muy cómodo entre esos textos. Yo no voy a asumir esa postura del poeta social. Hay siempre que irse para el otro lado, tender líneas de fuga. La propia cosa del decir convencional te hace decir determinada cosa y hay que torcerse, desviarse.” (PI-312)

Não podemos afirmar, portanto, que há na poesia de NP a busca de outra resposta que não seja para a questão já expressa anteriormente neste capítulo, sobre como expressar o sensual na poesia. Se NP funde em sua obra poética os procedimentos da estética barroca às ideias presentes na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como já afirmamos, não o faria com o objetivo simples do engajamento político (ou micropolítico, como ele preferia).

Pensamos haver nessa opção do poeta pela fusão da forma barroca com o pensamento filosófico dos autores franceses citados um único motivo: ambos viabilizam

a liberdade que NP precisava para escrever e prosseguir sua busca pela expressão do sensual na linguagem poética. Ao falar sobre a relação existente entre essa liberdade de criação poética e o posicionamento político, o poeta afirma:

*“Me parece un paso difícil de resolver entre lo que sería el campo de la experimentación poética o literaria, el campo de experimentación con las trastiendas del lenguaje y lo que podría ser cualquier tipo de posición política o política sexual. No hay pasaje directo entre ambos niveles.”*²⁷ (PERLONGHER, 2004, p. 291)

Se há uma afirmação que se repete e se reafirma na fala (quase sempre camaleônica) de NP sobre o trabalho literário é essa procura por uma expressão do sensual na poesia. Com o decorrer de sua produção poética, NP passa a dar mais pistas do que é composta esta busca. Em uma entrevista concedida a Luis Chitarroni em 1988, o autor declara:

*“(...) si alguien tiene que escribir un poema, tiene que hacerlo de la manera más linda, ¿no? Es una cuestión del suburbio: ¿cómo se van a escribir poemas para decir lo que dice todo el mundo? ¿Qué gracia tiene? La palabra imperativo es ridícula, pero si hubiera algún cope, algún mambo, sería ése: convertirlo todo en joya. Que todo resplandezca, brille”*²⁸. (PERLONGHER, 2004, p.310)

Nesse pequeno trecho encontramos duas afirmações bastante esclarecedoras a respeito do pensamento do escritor argentino sobre o trabalho poético. A primeira, apresentada sob a forma de uma questão, expõe a que se opõe o autor no trabalho com poesia: *“¿cómo se van a escribir poemas para decir lo que dice todo el mundo?”* O labor do poeta exige esforço, que no entendimento de NP se realiza com a prática da extrema torção da linguagem, que envolveria, por exemplo, a preocupação com a combinação sonora, a seleção lexical, a mescla de palavras pertencentes a outros idiomas, a condensação de termos, a substituição de um termo por outro com o qual

²⁷ Trecho de uma entrevista concedida a Pablo Dreizik, publicada no diário **Tiempo Argentino**, em 3 de agosto de 1986.

²⁸ Grifos nosso.

mantém uma relação semântica distante, a intertextualidade, a intratextualidade, o rompimento da estrutura do verso, etc.

É nesse sentido que entendemos a metáfora criada por Rosa (2000) sobre a poética de NP: “maquinaria de destrucción”. Para NP a busca da expressão do sensual na poesia implicaria no necessário afastamento da linguagem comum, comunicativa e funcional e, por conseguinte, o afastamento dos valores que ela representa. Desse modo, a relativização dos valores da sociedade ocidental proposta pelo pensamento da dupla Deleuze e Guattari, por exemplo, cai muito bem ao espírito acrático de NP e passa a integrar, desse modo, seu processo de criação poética.

No segundo trecho destacado, o poeta afirma a intenção de expressar a beleza, procura a transformação do poema em joia. A beleza desta joia, entretanto, não será destacada de seu valor como objeto raro e único. Pelo contrário, sua beleza se constituirá do baixo, do grotesco, do vulgar. O poema-joia²⁹ de NP se constitui da violenta diarreia descrita em detalhes em ‘Salmonella’, se constitui do jorro do sêmen contido pelo preservativo, acessório obrigatório após o surgimento da AIDS.

1.3 Desterritorialização e seus desdobramentos perlonghereanos

Si es que no hay yo, el poeta es yoyó
Néstor Perlongher

A temática da flutuação identitária presente na poética de NP desde **Austria-Hungría**, surge de modo diferente a partir de **Alambres**, seu segundo livro. Nesse momento, NP já se encontra no Brasil e sua poesia ganha aos poucos os contornos do movimento da deriva. O período coincide com o momento em que o poeta realiza a pesquisa de campo para sua dissertação de Mestrado. Para realizar o estudo sobre a

²⁹ A aproximação do conceito perlonghereano de ‘poema-joia’ à proposição semelhante feita por alguns poetas brasileiros do Parnasianismo (Olavo Bilac é o exemplo mais clássico) merece ser explorada e fará parte dos estudos que pretendemos realizar no Doutorado.

prostituição viril nas regiões centrais de São Paulo, NP vai a campo e se mistura entre os grupos que compõem as chamadas “regiões morais” da maior cidade do Brasil: michês, clientes, travestis, prostitutas etc.

A partir desse momento, a obra poética de NP ganha a dinâmica das ruas, das saunas, dos cinemas gays, da circulação dos parques e das personagens que dão vida a essa dinâmica. Em **Alambres** e **Parque Lezama**, é a deriva a temática predominante. **Alambres** é a obra em que mais fortemente o devir-mulher é retratado. Citamos alguns poemas cujo título já nos serve como exemplo: “La Delfina”, “Ethel”, “Amélia”, “Daisy, Mme.S”. Nesta obra, a deriva toma formas diversas como em “Vapores”, poema onde as saunas surgem como espaço para as relações sexuais; “El palacio de cine”, em que os cinemas que projetam os filmes pornográficos tornam-se o cenário de relações homossexuais.

Em **Parque Lezama** temos os poemas “Caza” e “Al miché”, em que as personagens da noite delineadas são homens que se prostituem tanto com mulheres como com outros homens e que em sua apresentação buscam sinalizar o máximo de virilidade, tanto em suas vestimentas como em sua postura.

Em **Hule** (1989), embora ainda a temática da deriva esteja presente em poemas como “El bretel” e “Trottoir” e do devir-mulher em “Devenir Marta”, um novo direcionamento temático é dado à questão da deriva. Em “Látex” e “El anular de látex”, o preservativo surge como um elemento novo nas relações sexuais em tempos de AIDS. Neste sentido um novo dado vivencial do poeta deve ser levado em conta, a contaminação de NP pelo vírus HIV, o rápido avanço da doença em seu organismo, além do significado que, na década de 80, a contaminação pela AIDS trazia, ou seja, envolta pela ignorância geral sobre a doença, ela inicialmente ganha o epíteto de ‘câncer gay’.

Traçamos a seguir um panorama da temática das flutuações identitárias e sua evolução para a dinâmica da deriva nas primeiras obras de NP, ou seja, de **Austria-Hungría a Parque Lezama**. Para exemplificar, citamos o poema “El polvo”³⁰ (**Austria- Hungría**) :

³⁰ Palavra que na linguagem pejorativa da Argentina significa ‘coito’, cf.: AGUIRRE, Javier (et.al). **Puto el que lee: diccionario argentino de insultos, injurias e improperios**. Buenos Aires: Gente grossa, 1ª. Edição 6ª. Reimpressão, 2009, p.163.

Ella depositaba junto al pubis cofres de oro amarillo, joyas de los piratas
fruto de sus deposiciones y repuestos
y él era su manera de uncirse los zafiros y calzarse los aros en su verga
aquella corva y justa, espantosa, cuya prestancia enrula las praderas de piel,
el infinito poro
oh erupciones de un huracán canalizado, como rayos miméticos o eructos de
una empolvada saciedad

Su maquillaje
eran los bultos que en los días de feria exhiben los gitanos
halándolos desde las carpas de las tribus;
su sombra de los párpados
eran esas ojeras tormentosas de las noches de fiesta tropicales
y cuando, tras sus fornicaciones simultáneas, sus rítmicos
jaleos y sus exhalaciones de almidón y sus pedos,
sus dulcísimos pedos
desleída la aurora en la polvera, nada
ni nadie pasa

(PERLONGHER, 1997, p. 31)

Nesse poema predomina toda uma ambientação *kitsch*³¹ construída por um eu-lírico que permanece fora da cena descrita. Tendo como suporte o trabalho de seleção léxica, adornada pelo abuso do recurso da adjetivação: feminina, melosa, excessiva, típica da linguagem dos romances cujo discurso pende entre a pieguice e o erotismo destinados ao público feminino, em geral, fútil e sonhador. Como exemplos, podemos citar: “encantadora soledad” (1º. Verso) e “vaposora mansedumbre” (5º. Verso); versos inteiros, como “Su maquillaje eran los bultos que en los días de feria exhiben los gitanos” (26º. e 27º. versos) o “su sombra de los párpados eran esas ojeras tormentosas de las noches de fiesta tropicales” (29º. e 30º. Versos).

O ponto mais alto das construções *kitsch* do poema, entretanto, são as de teor erótico. Expressões como “concha³² multicolor” (25º. Verso) para referir-se ao órgão que na relação é passível de penetração ou na construção: “espeso como masacre de

³¹ Utilizamos neste estudo o conceito de kitsch apresentado por Moles (2007): “O *Kitsch* aparece aqui como um movimento permanente no interior da arte, na relação entre original e banal. O *kitsch* é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com um ‘mau gosto’ repousante e moderado. (...) O *kitsch* é uma injúria artística (...)” (p.28)

³² ‘Concha’ é o nome vulgar com que na Argentina se nomeia a vulva (cf. Puto el que lee, p. 65). No contexto do poema, no entanto, podemos considerar o termo ‘concha’ como válido para nomear o ânus, já que se trata de um texto em que o ‘devir mulher’ se alterna com as características viris nas personagens masculinas do poema.

tulipanes” (22º. Verso), para referir à espessura do pênis e do efeito que sua penetração causa no órgão penetrado.

Em verdade, a presença do *kitsch* neste poema poderia ser entendida como o efeito de uma camada de verniz sobre uma superfície de madeira rústica. No entanto, seu resultado, longe do efeito de eufemismo esperado, acaba por atribuir ao texto uma fina camada de ironia, que por fim, realça o peso da cena descrita. Do mesmo modo que a dupla penetração retratada entre os 27º. e 29º. Versos (“de una penetración: la de dos penes trancos, puntos, juncos, / la de dos penes juntos/ en su hondura – oh perdido acabar”), o adorno *kitsch* do poema amplia a complexidade da relação sexual descrita.

O ponto alto do trabalho linguístico é a referência à coprofagia a qual, ainda que nominalmente citada, é descrita sob o adorno *kitsch*: “Ella depositaba junto al pubis cofres de oro amarillo, joyas de los piratas/ fruto de sus deposiciones y repuestos”. A aproximação das fezes ao ouro não é novidade. Ela forma parte tanto das análises de sonhos feitas por Freud, como integra acepções em dicionários de simbologia.

Na produção poética de NP, entretanto, essa analogia deve ser cuidadosamente observada. Em **Hule**, por exemplo, encontramos dois poemas em que as fezes surgem como o referente do poema: ‘Preámbulos barrosos’ e ‘Salmonella’. Além da tematização das fezes nos dois poemas, não podemos deixar de mencionar o lance paródico por traz da proposta feita por NP na denominação de ‘neobarroso’, em vez de neobarroco a sua produção poética. A escolha do termo ‘neobarroso’, neste caso, poderia remeter tanto às águas barrentas do Rio da Prata como às fezes. Residiria neste elemento o teor paródico da prosoposta perlonghereana, uma vez que a referência às fezes se ligaria, por meio de uma cadeia metonímica, ao período do Barroco seiscencista, também denominado Século de Ouro.

Deste modo, neobarroso, ademais da remeter ao nódulo de barro, remeteria também ao movimento descendente que a estética barroca teria trilhado, desde seu surgimento no século XVI, quando ganha o epíteto de Século de Ouro, passando pela releitura desta estética que ressurge e se desdobra a partir de Cuba no século XX até sua chegada à lama e, por conseguinte às fezes ao desenvolver-se no Cone Sul e, mais precisamente, de acordo com a leitura de NP, ao aterrissar na região do Rio da Prata, numa referência a sua poesia.

Ademais de todo o envoltório *kitsch* em torno da relação sexual retratada, o cerne do poema é a questão identitária. Logo nos primeiros versos (4º. Verso, para ser mais exato) nos é apresentada a duplicidade de gênero que se desdobrará ao longo do poema: “Es ella, es él, siempre de a uno lo que esplende.”

No poema, NP, ao descrever a relação amorosa entre dois homens, realça a flutuação das identidades sexuais entre ambos, evidenciada pela alternância dos papéis de ativo e passivo na relação e, por conseguinte, na classificação a que cada um deles se encaixaria ao optar por um ou outro papel: ‘marica’, o passivo e, portanto, ‘feminino’ e ‘chongo’³³, o ativo, ‘masculino’: “*Ya no será la última marica de tu vida*”, dice él/ que dice ella, o dice ella, o él/ que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho: *Seré tu último chongo*”.

O jogo entre a alternância da voz masculina ou feminina do enunciado, destacado no primeiro verso do trecho citado, é levado às últimas consequências no verso em que o poeta utiliza a condensação, um dos procedimentos da estética barroca, apresentados por Severo Sarduy no texto “El barroco y el neobarroco”³⁴. Neste verso a

³³ Na Argentina, *chongo* é o integrante ativo de uma relação sexual entre homens. Cf. AGUIRRE, Javier (et.al). **Puto el que lee: diccionario argentino de insultos, injurias e improprios**. Buenos Aires: Gente grossa, 1ª. Edição 6ª. Reimpressão, 2009, p.61.

³⁴ SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco”, in: **Otros ensayos.**: In: **Obra Completa**. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa;

condensação dos pronomes ‘ellaél’, ‘élella’, realça o trânsito dos fluxos identitários que predomina no poema. Citamos a seguir o verso em que essa flutuação das identidades sexuais é realçada pelo uso da ‘condensação’: “*albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élella*”.

A temática das flutuações identitárias está presente também em outro poema de **Austria-Hungría**, intitulado “La raya”. Poema em que o trabalho de torção da linguagem chega ao extremo de romper com a estrutura do verso e até mesmo com o conceito de construção frásica. No caminho inverso de “El polvo”, o poema “La raya” não constrói uma ambientação *kitsch*, muito menos apela para uma adjetivação cuidadosa. O que se apresenta é antes uma antiestrutura que rompe com a linearidade tanto com relação às construções linguísticas como com relação ao tipo de organização poética com as quais estamos acostumados. Trata-se de um poema desconcertante, no qual o único movimento certo do leitor é o de perder-se no texto. Observemos um trecho do poema:

Hacer de raya espiralado ruedo? de vestido, sombrero?
 piso, hamaca?
cuando ésta se termine cuando acabe rempezar rempujar
 rellenar enllenar
cuando ésta crepe, espiralar la raya? el firulete?
 llovía e te ofrecí
Hacer de hueco encarnizado cerro?
cuanto rota la lente estalle el ojo mirar lo desmirado
 tullir la opaca bota cuando empieza la lluvia,
 el ofrecí³⁵
estuve entonces? cuándo? cuando vuelva

Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª., Ed. 1999. TOMO II. pp.1383-1404.

³⁵ Embora esta estrutura represente uma terceira ocorrência de identificação do eu lírico em 1ª. pessoa do singular no poema, sendo, portanto, importante sua utilização para a análise que realizaremos, decidimos deixá-la de lado por hora. A explicação para o rechaço dessa estrutura em nossa análise diz respeito a sua forma agramatical em língua espanhola. A estrutura “el ofrecí” não é possível na língua espanhola. Como somente tivemos acesso a essa edição do livro **Austria-Hungría**, presente nos **Poemas Completos** de Néstor Perlongher, preferimos não utilizá-la até que tenhamos acesso a um exemplar da 1ª. edição da obra citada, para então verificar se o uso da estrutura “el ofrecí” é intencional dentro do poema ou se trata-se de um erro de impressão ocorrido na edição de 1997 dos **Poemas Completos**.

de vuelta darle vuelta

Juan a ser Pedro, Pedro a ser Cristina
 qué voz, qué yeite, qué encorvado cuello ofrecerá la lluvia
 cuando el mambo
 Hacer de torpe pie tullidas alas?
 (...)

No pequeno texto “*Sobre Alambres*”³⁶, em um raro momento de autorreflexão sobre sua obra poética, NP, cita **Mil Platôs** e faz a seguinte afirmação: “*Si no hay un yo (...), si somos todas multiplicidades, verdaderas poblaciones, masas de devenires (...) la primera pregunta es: ¿quién escribe? ¿quién habla? O: ¿de parte de quién?*”³⁷ Si somos tantos, vamos, lo simple se complica (...)”.

As perguntas apontadas pelo poeta no trecho acima são certamente as perguntas que faria o leitor atento do supracitado poema. Quem faz as perguntas? A quem as dirige? Com exceção dos versos em que aparecem construções com verbos na primeira pessoa do singular, *te ofrecí* (5º. verso), e *¿estuve entonces?* (10º. verso), nada mais no poema sinaliza sequer pistas que indiquem respostas às perguntas acima enunciadas.

Mesmo no caso em que o sujeito enunciador se mostra, como nas construções acima citadas, sua presença é esquiva, nebulosa, obscura. As próprias construções sintáticas das quais o sujeito enunciador faz parte são incertas, frouxas, se assim podemos chamá-las. A primeira, ainda que ofereça uma estrutura sintática completamente inteligível, *te ofrecí*, ou seja, há um eu que oferece algo a outra pessoa, no caso a uma 2ª. pessoa do singular (tú), não torna claro, no entanto, o que é oferecido. Sua afirmação, portanto, permanece duvidosa.

A segunda construção, de caráter interrogativo, *¿estuve entonces?*, é igualmente obscura por faltar-lhe elementos necessários ao seu completo entendimento. O próprio sujeito enunciador expressa em seguida sua insegurança sobre a pergunta enunciada, questionando-se sobre a temporalidade do ocorrido (*¿cuándo?*). Para o leitor fica ainda

³⁶ Perlongher, Néstor. “Sobre Alambres”, in : **Prosas plebeyas – ensayos 1980-1992** . Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997 pp. 139-140.

³⁷ Grifos do autor.

suspenso o primeiro questionamento que se faria no caso de uma pergunta iniciada por um verbo cujo sentido indicaria uma localização espacial, estar em algum lugar, ou seja, onde esteve?

Se nos poucos momentos em que o sujeito enunciador aparece não fica claro para o leitor o que está sendo enunciado, o que dizer então das perguntas presentes em todo o poema, desde o primeiro verso, nas quais não se identifica quem pergunta, a quem, ou sobre o que exatamente se inquire?

A confirmação da intencionalidade de obscurecimento que há no texto com relação às referências temporais, espaciais e, sobretudo identitárias, vem no 10º. verso , logo após a resposta à pergunta “¿cuándo?”. Iniciado com um jogo de palavras com o verbo voltar (*volver*, em espanhol) e o substantivo dele derivado *vuelta*, estabelece-se, em sua seqüência, uma troca de identidades na qual Juan passa a ser Pedro e este se transforma em Cristina.

É importante comentar que o modo como as palavras são distribuídas no espaço do papel também pode ser considerado um fator que enfatiza o movimento labiríntico do poema, tornando, assim, sua leitura ainda mais confusa. Em um mesmo verso, o espaço entre uma estrutura e outra põe o leitor em dúvida sobre sua continuidade ou se aquele segundo trecho do verso, após o espaço deve ser considerado como seqüência da estrutura seguinte (caso das construções presentes entre o 2º. E o 4º.versos). O mesmo ocorre quando o verso subsequente é formado por uma estrutura que parece pertencer ao verso anterior, mas, graficamente, este parece haver sido rompido, ficando a estrutura fragmentada fora do eixo do verso anterior e também do verso seguinte.

No caso de “La raya”, o principal fator de perda de referência é seguramente a falta de reconhecimento do eu-lírico, fato que gera toda a seqüência de perdas referenciais apontadas acima. No ensaio introdutório de **Caribe Transplatino – poesia**

neobarroca cubana e rioplatense³⁸, NP atribui ao barroco a característica de desterritorialização do sujeito, ao afirmar ser o barroco uma poética da aniquilação do eu, pois essa poética “libera o florilégio líquido (sempre fluente) dos versos da sujeição ao império romântico de um eu lírico” (PERLONGHER, 1991, p.14).

Estaria no cerne da estética barroca, portanto, o descentramento do eu lírico, característica revalorizada na releitura dessa estética no século XX, responsável pela retomada e potencialização das principais características do barroco seiscentista.

No poema observado, no entanto, o que se descentra não é somente o ‘eu lírico’, mas também a própria construção linguística do poema. As quebras sintáticas, responsáveis pelas perdas de referências espaciais, temporais e identitárias são elevadas a um segundo nível ao serem atreladas à conseguinte quebra da estrutura dos versos. Se não reconhecemos o ‘eu lírico’ ou não identificamos seus referentes (a quem se dirige, sobre o quê, onde, quando etc.), não somos capazes tampouco de remontar os versos, tal sua desestruturação.

Nesse sentido, o poema de NP reforça uma das características diferenciais do neobarroco com relação ao barroco seiscentista. Diferente ao barroco seiscentista que realizaria suas construções poéticas sobre uma base clássica, o poema “La raya”, dentro das proposições da linha neobarroca, não se constituiria necessariamente sobre uma base específica, elevando assim a um segundo nível a proposta de desestruturação do texto poético.

O poema “La raya” nos propõe, desse modo, a participação em um jogo labiríntico cujo objetivo não é resolver um enigma ou encontrar uma saída, mas sim a permanência no labirinto cujo objetivo é enfatizar o “perder-se” como uma via possível,

³⁸ PERLONGHER, Néstor (org.). **Caribe transplatino – poesia neobarroca e rioplatense**. São Paulo: Iluminuras, 1991

seja pelo simples prazer de perder-se, seja como modo de criar uma metáfora do movimento.

Sarduy ao enfatizar o jogo que pressupõe o caráter de erotismo presente no barroco afirma: “Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción , transgresión de lo útil , del diálogo natural de los cuerpos” (Op.cit. p. 1251). Assim, o prazer de perder-se integra o jogo erótico típico da estética barroca ao enfatizar o simples prazer do desperdício e da superabundância, do ‘derroche del lenguaje’, em que caminhos sinuosos são trilhado sem necessariamente se objetivar a chegada a algum lugar.

A metáfora do labirinto, presente, principalmente, em trabalhos dedicados ao maneirismo³⁹ e ao barroco, é o assunto do capítulo “Nó e labirinto”, da obra **A idade neobarroca**⁴⁰, de Omar Calabrese, um dos principais trabalhos em que se estudam os sintomas do ressurgimento da estética barroca na época contemporânea. Para Calabrese, a figura do labirinto, e por extensão a do nó, deve ser entendida como uma “metáfora do movimento”, pois ela sempre se revelará presente numa situação de instabilidade, cujo *leimotiv* é o prazer de perder-se. O prosseguimento óbvio desse prazer, ou seja, ter como prazer final o reencontrar-se no estabelecimento de uma nova ordenação, substituta de uma organização anterior, no entanto, é rechaçado. Para o autor, na época contemporânea, prefere-se o prazer da permanência no enigma,

“o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer de perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao princípio da conexão, que é a chave de solução do enigma” (CALABRESE, 1988 p. 155).

A sensação de mobilidade e de instabilidade, que a estrutura formal do poema analisado se nos apresenta, é relevada pelo já citado verso em que há a gravitação das

³⁹ HOCHE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005

⁴⁰ CALABRESE, OMAR. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

identidades que se dá entre Juan, Pedro y Cristina. A passagem identitária de um homem para o outro e deste para uma mulher, rompendo inclusive a barreira entre os sexos, sinaliza ainda mais uma quebra promovida no poema.

Essa sequência de barreiras que se rompem no interior do poema (descentramento do ‘eu lírico’, estrutura sintática, construção do verso e a transposição de identidades) nos leva a refletir sobre a escolha do título deste poema: “la raya”.

Se observarmos que “raya” em espanhol pode ser sinônimo de limite, seja este limite territorial ou o limite emocional (limite da paciência, por exemplo), podemos pensar que o título desse poema se justificaria pelo movimento realizado nele de testar os limites: tanto os que se referem a sua classificação dentro do gênero poético, como no avançar das trocas identitárias representadas no verso que envolvem as personagens Juan, Pedro e Cristina.

Parece fazer parte da dinâmica do poema o posicionamento entre o atingir o limite e realizar sua ultrapassagem. Ao quebrar a onipresença da voz do ‘eu lírico’, ao entrecortar, e portanto, confundir a unidade dos versos, por exemplo, o poema realiza como procedimento poético o mesmo tipo de movimento que propõe ao romper a fronteira binária que separa em dois sexos os seres humanos, além de questionar a noção de identidade individual. Aqui, não só há o movimento de circulação entre os gêneros masculino e feminino (“Pedro a ser Cristina), como também a possibilidade de circulação entre os dois indivíduos do sexo masculino (Juan a ser Pedro). Fato que nos dá a entender que as trocas de subjetivações vão além do questionamento da sexualidade.

Como vimos nos dois poemas lidos a primeira obra poética escrita por NP, **Austria-Hungría**, já é marcada pelo signo da inquietação. A postura questionadora de NP nesta obra vai além das flutuações identitárias; neste primeiro trabalho NP dá

mostras de que sua poesia se incumbirá de ‘tirar as coisas de seu lugar’ ou, como prefere Kozler (2004), de ‘confundir as ideias claras’. A desestruturação dos elementos do texto poético presente em “La raya”, o falso véu eufemístico do *kitsch*, realçando as perversões sexuais tematizadas em “El polvo”, são os primeiros germens da atitude irônica e provocadora que NP cultivará ao longo de toda sua carreira como escritor, seja em sua poesia, seja em sua prosa ficcional, seja em sua prosa ensaística.

De **Alambres** a **Parque Lezama**, no entanto, a temática que centralizará a produção poética de NP (e, podemos dizer, torna-se um tema recorrente também em sua prosa ensaística) será a deriva ou o nomadismo urbano: o lançar-se ao espaço urbano em busca de novos fluxos, ou como diria o próprio NP, o de “perder-se na cidade”.

Desse modo, podemos dizer que a partir de sua segunda obra a temática perlonghereana se amplia, ganha o movimento das ruas, focaliza personagens diversos, flagrados nas mais variadas situações que as surpresas que a noite reserva àqueles que se propõem ao ‘perder-se no espaço urbano’. Poderíamos dizer que a partir de **Alambres** o território das obras poéticas de NP tora-se menos político e mais ‘micropolítico’.

O território delimitado em **Alambres** e **Parque Lezama**, por exemplo, torna-se um espaço de circulação de fluxos de subjetividades, de espectros que se constituem no movimento da deriva, na busca do Outro. Não há mais a referência de espaços políticos definidos (Áustria-Hungria/ Argentina, por exemplo). Mesmo quando citados referentes que correspondem à realidade concreta, como o “Parque Lezama” que dá título a uma das obras ou a avenida Pavón (Avellaneda, Bs. As.), podemos dizer que se tratam de ambiente abertos à circulação, livres para as configurações que se lhes impõem as populações que se lançam à deriva noturna.

No próximo capítulo trabalhamos com este redirecionamento temático que surge a partir da segunda obra poética de NP e, por conseguinte, da ampliação do trabalho com a linguagem realizado pelo poeta com base nesse novo contexto.

Capítulo 2 – As relações entre desejo e linguagem na obra poética de NP

2.1 Perlongher antropólogo, Perlongher poeta: interseccções

Como citado anteriormente, é no Brasil que NP escreve a maior parte de sua obra poética. Com exceção de **Austria-Hungria**, toda sua obra poética posterior é criada depois que o poeta muda-se para o Brasil, no final de 1981. Assim, **Alambres**, **Hule**, **Parque Lezama**, **Aguas aéreas** e **El chorreo de las iluminaciones** são elaborados e publicados no período de vivência do escritor na cidade de São Paulo.

Faz parte também do período em que viveu no Brasil a pesquisa acadêmica na que NP realizou entre os anos de 1982 e 1985 e cujo resultado é sua titulação como mestre em Antropologia Urbana no ano de 1986 e da publicação de sua dissertação em 1987, pela editora Brasiliense (SP). Intitulada **O negócio do michê – a prostituição viril**, a dissertação de NP objetiva cartografar a prostituição masculina na região central de São Paulo.

Para empreender seu estudo, ademais da pesquisa teórica integrada por uma bibliografia alinhada com as últimas pesquisas de então, referentes às relações libidinais da época⁴¹, NP realiza também uma pesquisa de campo que o leva a buscar o contato com as populações que frequentam as áreas onde a prostituição predomina nas noites paulistanas. A primeira dificuldade que NP encontra em seu trabalho de campo é estabelecer contato com seu objeto de estudo, o michê:

Há, aliás, uma outra dificuldade, que diz respeito às próprias condições de integração do pesquisador. No meu caso, tanto a idade – consideravelmente superior à média etária dos michês, que gira em torno dos 20 anos – como meu aspecto intelectual, atrapalhavam uma aceitação ampla por parte das gangues informais. (PERLONGHER, 1987, p. 34)

⁴¹ Dentre as obras que nortearam os estudos acadêmicos do autor podemos citar contribuições dos seguintes autores: Sérgio Alves de Almeida (1984), Michel Foucault (1982), Maria Dulce Gaspar (1984), Félix Guattari (1981), Gilles Deleuze (1969), Guy Hocquenghem (1974), Benjamin Karpman (1974), Pierre Klossowsky (1970), Martin Levine (1979), Jean- François Lyotard (1979), Michel Maffesoli (1985), Michel Missé (1979), Paulo Ottoni (1981), C.A Tripp (1986).

Assim, NP sente a necessidade de inserir-se no meio como mais um do grupo: “A solução veio quase naturalmente: não há melhor maneira de estudar o *trottoir* do que fazendo *trottoir*.” (IDEM). Desse modo, com se fosse mais um no grupo dos michês, o poeta circula pela região central da cidade, principalmente, onde há uma maior incidência de prostituição viril, isto é, pela zona que compreende a rua Marquês de Itu e as avenidas Ipiranga e São João.

Dentre os ambientes que abrigam as populações que circulam pelas regiões morais⁴² de São Paulo, NP acompanha tanto a prostituição de rua (calçadas), como entra em contato também com os grupos que se concentram em pontos diversos:

“O campo de circulações se urde em territórios mais ou menos circunscritos, cujos focos são tanto bares, boates, saunas, cinemas e outras opções de lazer consumista, como meros pontos de passagem e perambulação (praças, esquinas, ruas banheiros, estações, etc.).” (PERLONGHER, 1987, p. 24)

Mais do que investigar as relações que se estabelecem entre os michês e seus clientes, NP registra em seu estudo toda a movimentação das populações que circulam pelas regiões morais nas noites da cidade. Em sua análise, o antropólogo NP denomina os deslocamentos constantes dessas populações como ‘deriva’:

“Há um modo de circulação característico dos sujeitos envolvidos nas transações do meio homossexual: a “paquera” ou “deriva”. Trata-se de pessoas que saem à rua à procura de um contato sexual, ou simplesmente “vão para o centro para ver se pinta algo”, toda uma massa que se “nomadiza” e recupera um uso antigo, arcaico da rua. A rua, “microcosmos da modernidade (Lefebvre, 1978), torna-se algo mais do que mero lugar de trânsito direcionado ou de fascinação espetacular perante a proliferação consumista: é, também, um espaço de circulação desejante, de “errância sexual” (Maffesoli, 1985). (PERLONGHER, 1987, p. 156)

Tais deslocamentos, verdadeiros sintomas da vocação nômade contemporânea, segundo o autor da pesquisa, ocorrem tanto com relação ao território urbano como com relação aos fluxos identitários que perpassam as relações humanas. Em sua pesquisa acadêmica, após descrever os territórios de circulação desejante e também as

⁴² Em **O negócio do michê**, NP, define a expressão ‘regiões morais’ do seguinte modo: “zonas de perdição e vício das grandes cidades (espécie de esgoto libidinal das megalópoles, condição residual que ecoa em alguns topônimos, como “Boca do Lixo”).” (Op. Cit., p. 25)

populações pesquisadas, NP faz a seguinte observação sobre o esquema que havia descrito:

“Cabe ler o esquema transcrito como uma rede de sinais, por cuja trama transitam os sujeitos, não enquanto identidades individualizadas, definidas, “conscientes”, mas como sujeitos à deriva, na multiplicidade dos fluxos desejantes, na instantaneidade e acaso dos encontros (...) Frequentemente, é um mesmo sujeito que vai assumindo e recebendo várias nomenclaturas classificatórias em diferentes momentos de seu deslocamento. Poder-se-ia falar, então, de um deslocamento do sujeito pelas redes do código.” (PERLONGHER, 1987, p.151/152)

Para exemplificar a complexidade desses “deslocamentos identitários”, que em muitos casos são efêmeros, NP cita o caso do michê que, exercendo o papel de ativo na relação com seu parceiro, e tendo como realçadas as características viris tanto em seu comportamento como em suas vestimentas, conta-lhe que em determinada ocasião festiva, após beber além da conta, passa a ‘desmunhecar’, ou seja, a apresentar trejeitos afeminados, enquanto seu parceiro, que era o passivo na relação e que costumava apresentar comportamento afeminado, assume uma postura viril para defender o parceiro do assédio alheio.

Dentre os ‘deslocamentos identitários’ apontados por NP em sua pesquisa, o autor destaca as trocas dos papéis sexuais, as relações transitórias entre clientes, michês, travestis e os demais subgrupos em que se posicionam temporariamente cada um desses elementos, a ascensão ou decadência de *status* ao compor os grupos de uma ou de outra região de prostituição da noite paulistana, etc.

O pesquisador, adotando o conceito criado por Deleuze, denomina ‘código-território’⁴³ o entrecruzamento dos códigos que surgem dessas relações e de “suas

⁴³ Citamos, a seguir um trecho de **O negócio do michê...** em que NP define o que entende por ‘código-território’: “ Precisar a noção de “territorialidade” é complexo (...) Guattari (CERFI, 1973, p. 142) entende o código como uma ‘ inscriptión territorialisée’, distinguindo dois elementos no dispositivo territorial: uma ‘sobrecodificação’ (*surcodage*, código de códigos) e uma ‘axiomática’ , que rege as relações, passagens e traduções entre e através da rede de códigos. A fórmula ‘código-território’ exprime justamente essa relação entre o código e o território definido por seu funcionamento. As redes de código ‘

superfícies de inscrição em zonas do corpo social” (Op. Cit., p. 152). Segundo NP, diante da complexidade de seu objeto de estudo, ele opta por privilegiar o conceito de territorialidade ao de identidade:

“À ideia de identidade, que define os sujeitos pela representação que eles próprios fazem da prática sexual que realizam, ou por certo recorte privilegiado que o observador faz dessa prática, justapomos a ideia de territorialidade.” (IDEM).

Na continuidade do trecho citado, pesquisador explica sua opção:

“Daí o ‘nome’ dos agentes num sistema classificatório-relacional vai exprimir o lugar que ocupam numa rede mais ou menos fluida de circulações e intercâmbio. (...) não interessará tanto a identidade, construída representativamente por e para o sujeito individual, mas os lugares (as intersecções) do código que se atualizam em cada contato. Sistema de redes que indicia outras mobilizações, conexões e conjunções de fluxos: fluxos de corpos e de dinheiro, fluxos desejantes e sociais, etc. Um território, sugere Guattari, não é mais que um nó de fluxos”; (IDEM, p. 153)

Assim como as intersecções do código são atualizadas pelos contatos que as animam, também o poeta e ensaísta NP realiza intersecções entre o literário e o acadêmico. As experiências que integram sua pesquisa de campo tornam-se a principal matéria-prima de parte de seus ensaios⁴⁴ e, sobretudo, de suas criações poéticas: reverberam principalmente em obras como **Alambres**, **Hule** e **Parque Lezama**. Nas três obras acima citadas, a temática da ‘deriva desejante’ imprime um ritmo novo à produção perlonghereana. Ao referir-se à confluência desta temática com o trabalho que promove com a linguagem, NP reitera:

“Lo deseante tiende a crear su próprio campo de consistencia, donde el referente importa cada vez menos y donde me interesa responder a la pregunta: ¿cómo producir lo sensual en la escritura? No es la referencia al acto sexual, sino el

capturariam’ os sujeitos que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica, cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos. No entanto, o dispositivo territorial agiria canalizando os fluxos, mas ao mesmo tempo veiculando-os. (PERLONGHER, 1987, p. 152)

⁴⁴ Para citar somente um dos ensaios em que as intersecções entre sua pesquisa acadêmica e sua obra literária confluem para uma obra maior, apontamos “Poética urbana”, em que o autor liga conceitos como a produção das subjetividades e de territorialidade a um trabalho de recriação do poema “Visão de São Paulo à noite”, de Roberto Piva. Cf. PERLONGHER, Néstor. *Prosas profanas – ensayos 1980 – 1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008. p. 143-148.

ronroneo, el susurro, los fragones internos de la lengua que suscitan ese trabajo con la superficie, esa celulosa de sudores.” (IDEM)

A partir da leitura do fragmento acima citado, podemos dizer que o ritmo da circulação desejante é trazido por NP para dentro de sua obra poética e é este ritmo que dá o tom da busca que o poeta empreende ao procurar a resposta à questão enunciada acima, a partir da chegada do poeta ao Brasil. Como podemos perceber na fala do poeta, não é a referência ao ritmo das ruas e as ações das personagens das noites da cidade grande que compõem o que NP chama de “lo deseante”. O que integra e dá valor a esse referente é, na verdade, o trabalho com a linguagem realizado pelo poeta, cujo objetivo é imprimir no poema o ritmo e os ruídos da expressão do sensual, verdadeiros efeitos sonoros surgidos no movimento de sedução realizado na deriva e, em consequência, da relação sexual que esse movimento pode fazer acontecer.

Se o que marca a transição de **Austria-Hungría** a **Alambres** é o surgimento do ritmo da deriva desejante, tanto em seu referente como em seu trabalho com a linguagem, NP prossegue na busca que marca toda a sua produção poética, ou seja, a procura da expressão do sensual na poesia. Se tanto em sua obra inicial (**Austria-Hungría**), como em suas obras seguintes, a temática dos fluxos de subjetividade que perpassam as relações libidinais é um dos indícios da presença do sensual na obra do poeta, seu trabalho de torção da linguagem é a principal ferramenta de construção de uma expressão do desejo nesta obra. Observemos outro trecho em que o poeta reafirma o propósito de sua poética:

(...) cómo plantear la sensualidad en un poema: no es necesariamente hablando de lo sensual sino buscando el susurro, el ronroneo, a través de los juegos fónicos y esto es una cuestión de oído y de musicalidad. Creo que además del texto del sentido, está el de la sonoridad y las asociaciones; y para ser fiel a él hay que arriesgar, ir siempre hasta la distorsión, la contorción, si viene una palabra que no es aquella que debería ir sino otra que es fónicamente cercana, optar por ella. (PERLONGHER, 2004, p. 329)

Como podemos observar, em sua produção poética, NP segue a máxima anteriormente proposta por Severo Sarduy de que expressão do sensual deve ir além do uso de determinadas palavras ou da exploração de seus sentidos, por exemplo. Para o poeta, para se atingir a expressão do sensual na poesia há que se trabalhar em um segundo nível, o da combinação sonora ou da musicalidade poética. Não basta a referência temática ao sensual, o poema como um todo tem que reverberar sensualidade.

Nesse sentido podemos dizer que na obra de NP o poema não tenciona representar o sensual, mas sim busca apresentar o sensual. O texto poético passa a ser um objeto à parte, que traz o sensual, sem se preocupar com a proposição semântica, sem necessariamente se referir explicitamente ao sensual. Por meio de combinações sonoras (“juegos fónicos”), cria-se no poema uma linguagem sensual, que expressa em sons a sensualidade (“el susurro, el ronroneo”).

O que NP busca nos parece se aproximar muito do que descreve Barthes ao relatar o efeito que a cena de um filme de Antonioni sobre a China teve sobre ele. A cena retrata um grupo de crianças chinesas junto a uma parede, lendo, a um só tempo, livros diferentes. O efeito intrigante daquele som o levou crítico francês a refletir sobre o tema.

Barthes escreve, a partir dessa reflexão, o ensaio denominado ‘O rumor da língua’. Neste texto, o autor francês, entendendo o ‘rumor’ como “o barulho daquilo que está funcionando bem”, trabalha sobre um questionamento: “E a língua, pode rumorejar?” Ao considerar a questão, contrapõe as duas realizações da língua:

“Falada, ela permanece, parece, condenada ao balbucio; escrita, ao silêncio e a distinção dos signos: de qualquer modo, fica ainda *demasiado sentido*⁴⁵ para que a linguagem realize um gozo que seria próprio a sua matéria.” (BARTHES, 2004, p. 95).

De acordo com Barthes, o rumorejar da língua seria possível desde que ela se desvencilhasse da obrigatoriedade de gerar significados e pudesse se entregar ao gozo

⁴⁵ Grifo do autor.

de sua materialidade. Para tanto, a língua teria que contornar o balbucio da fala e o silêncio da escrita. É nesse sentido que o pensamento de Barthes a respeito do rumor da língua parece-nos muito próxima da questão que norteia a obra poética de NP sobre a busca da expressão do sensual na linguagem.

Do mesmo modo que o pensador francês, NP, como seguidor da estética neobarroca, também pensa que o gozo da linguagem seria atingido quando esta se aproximasse da conquista de sua materialidade, o que, de certo modo, a afastaria da dependência de uma expressão semântica.

Em sua obra o poeta argentino direciona esse questionamento na busca de uma linguagem que expresse o sensual o que, ao fim e ao cabo, se revela como uma busca do escritor por uma linguagem poética. Esta busca se desdobra ao longo de seu trabalho, sendo possível dividir a produção poética do autor em dois momentos. Estes, embora representem diferentes direcionamentos temáticos e (podemos dizer) vivenciais do autor, confluem, ao final, no prosseguimento da procura do escritor por uma linguagem poética.

Se ao longo dos anos 80 sua busca se liga à temática da deriva e das flutuações identitárias e tem como fim estabelecer uma relação entre desejo e linguagem na poesia, nas duas obras poéticas finais, publicadas no início da década de 90 (**Aguas aéreas**, 1991, e **El chorreo de las iluminaciones**, 1992, respectivamente), NP redireciona sua busca com a criação da poética do “êxtase”. O período de produção e de publicação dessas duas últimas obras coincide com o agravamento da AIDS e na busca do poeta por espiritualizar, o que encontra, temporariamente, na seita amazônica Santo Daime. A morte iminente é o que rege a busca por espiritualizar-se. Este fato, como não poderia deixar de ocorrer no caso de NP, reverbera também em sua produção poética.

Em suas duas últimas obras, NP dá vazão às ideias que ele formula no ensaio “Poesía y éxtasis”⁴⁶, de 1990. Neste texto, NP parte da discussão sobre a difícil relação que se estabelece entre a produção de poesia e a crítica acadêmica que se dedica ao estudo literário.

Para o autor, dois movimentos dessa crítica são problemáticos; o primeiro, diz respeito à tentativa de tradução do texto poético ao jargão vernacular por meio da busca de um sentido “interpretável” desse texto; o segundo seria uma tentativa por parte desta crítica de chamar o poeta a explicar seu próprio texto. Segundo NP a distância que separa tanto a tentativa de leitura feita pela crítica, como a fala do poeta sobre sua poesia passa pelo gênese da criação poética. Ou seja, entre os movimentos de criação do texto poético e os movimentos que representariam uma tentativa de leitura do mesmo haveria um distanciamento muito grande.

NP, então, propõe um redirecionamento para o fazer poético que o afastaria da “máquina de sobrecodificación” (PERLONGHER, 2008, p. 150) da crítica acadêmica, uma linha de fuga que se revelaria possível por meio da proposta de uma poesia que utilizasse o êxtase como via de expressão poética: “(...) *la consideración de la poesía como éxtasis cava un zanjón tajante con relación a las jergas adocenadas de la crítica.*” (Op. Cit., p. 150)

Torna-se relevante observar o caráter paradoxal da crítica de NP já que ele próprio, ao longo de toda sua carreira escreve sobre literatura (a sua e a de outros). Neste mesmo período, inclusive, ele realiza pesquisa acadêmica na área de literatura hispano-americana⁴⁷, tendo como objeto de pesquisa a obra de Osvaldo Lamborghini.

⁴⁶ Cf. PERLONGHER, Néstor. “Poesía y éxtasis”, in: PERLONGHER, Néstor. **Prosas plebeyas – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 149-153.

⁴⁷ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Schwartz.

No momento da escrita deste ensaio, NP forma parte, portanto, do grupo de acadêmicos que ele critica.

O que NP procura viabilizar na proposição deste ensaio, nos parece, é o redirecionamento de suas reflexões anteriores, uma vez que questões como a identidade e o caráter dionisiaco da literatura sempre ocuparam lugar de destaque nas reflexões do poeta. Ele vê na proposta enunciada em seu ensaio, que alia o fazer poético a um modo de criação a partir da ‘saída de si’, uma forma de criação que implica uma ruptura com a identidade, o que, por conseguinte, afastaria o poeta, enquanto indivíduo, do produto de sua criação, a poesia.

No último parágrafo do texto, NP revela a forma que encontrou para viabilizar a criação pelo êxtase em sua própria produção poética. Trata-se da ingestão da bebida denominada ayahuasca ou yagé, de efeito alucinógeno, que integra os rituais do culto de origem amazônica do Santo Daime.

NP, ao interessar-se como antropólogo pelo estudo do culto, termina por adotá-lo como forma de espiritualizar-se e de também preparar-se para a proximidade da morte. O poeta, desse modo, afasta-se de sua temática anterior, que como o excerto de entrevista citado acima expõe, tinha como foco os desdobramentos da relação de “erotismo e linguagem”, a que nos preferiremos chamar neste estudo de uma relação entre desejo e linguagem.

Em **Aguas aéreas**, por exemplo, a temática da sequência de poemas enumerada de I a XXXIV, gira em torno dos rituais do culto e dos efeitos alucinógenos da bebida yagé, que segundo creem seus seguidores, representaria um meio de contato entre seus usuários e as manifestações divinas. Os brilhos, as texturas e os odores corpóreos presentes nas obras anteriores são trocados, a partir da obra citada, pela apresentação

dos efeitos da bebida alucinógena. O brilho, a partir desta nova fase fica por conta dos efeitos da bebida, que altera o sentido da visão.

Torna-se importante ressaltar, entretanto, que o novo rumo proposto no texto “Poesia y éxtasis”, não representa uma mudança geral no trabalho poético de NP. Deste ensaio, por exemplo, podemos retirar três afirmações feitas pelo autor que sinalizam pontos de contato entre os pressupostos poéticos anteriores e a nova proposta:

1. a ideia de que a poesia não deve necessariamente ser comunicativa. A maior preocupação do poeta para NP é a busca da expressão poética por meio do trabalho com a linguagem, que no citado texto, ele explica desse modo: “(...) *busca de un salto de la aliteración o de la metáfora la reverberación intensiva de sonos y colores, susurros e ideas.*” (PERLONGHER, 2008, p.149);

2. a finalidade da produção de poesia é a busca da beleza e isso implica um trabalho com as palavras de modo que o texto poético adquira uma materialidade, isto é, que não haja a necessidade desse texto remeter a algo exterior a ele mesmo; citamos o trecho: “*El acto de creación poética devela en cambio cierta cualidad estética inmanente de la palabra en el resplandor de su belleza.*” (PERLONGHER, 2008, p.150);

3. o terceiro ponto se refere à necessidade de que se adote uma forma de dar vazão ao êxtase, como modo de evitar que a pulsão dionisiaca que move a arte extática não se finde em uma destruição total. Em uma entrevista anterior do poeta, concedida a Luis Bravo em 1989⁴⁸, NP declara sobre a necessidade de dar forma ao impulso dionsíaco da poesia:

“*Si queremos ir más allá de la superficie textual, yo diría que se trata de darle forma a la fuerza. O de suscitar una fuerza dionisiaca, de desestructuración, de éxtasis y turbulencia donde el trabajo del poeta consiste en darle una forma para que esa fuerza no se disipe en una desterritorialización absoluta.*” (PERLONGHER, 2004, p. 302)

⁴⁸ Publicada inicialmente na revista *Semanario Brecha* (Montevideo, abril de 1989).

Os três pressupostos acima apontados são válidos, portanto, para os dois momentos em que o próprio NP divide sua obra. Além dos três tópicos acima enumerados, há ainda um quarto elemento que ligaria essa nova fase à produção poética anterior do poeta. Ao propor uma poética que tenha como pressuposto o ‘sair de si’, NP dá continuidade ao que podemos chamar de uma prática desterritorializante que, representaria, a nosso ver, uma prática constante em seu trabalho poético.

Se nos trabalhos anteriores essa prática estaria direcionada à relação entre desejo e linguagem, na forma de um questionamento constante da divisão binária dos sexos, na tematização dos deslocamentos nômades noturnos em busca de uma aventura sexual ou mesmo no trabalho de torção da linguagem que envolve inclusive, a utilização de palavras do português em sua poesia; neste novo rumo dado a sua poesia a desterritorialização iria mais além, na forma de uma ‘saída de si’, o que implicaria na perda da autoconsciência e, por conseguinte, em “(...) *una desintegración del yo, que es superficial, y una emoción que suprime la subjetividad hasta el total olvido de si.*” (PERLONGHER, 2008, p. 153).

O fato é que ao longo da década de 80, em que o *leitmotiv* da poética perlonghereana é a relação entre desejo e linguagem, NP parece buscar a expressão da materialidade da linguagem, por meio da expressão dos sons dos fluidos corpóreos produzidos durante a relação sexual, das secreções e excreções, do ritmo das fricções do sexo; como se materialização linguística dos sons corpóreos aproximassem o trabalho poético da expressão do sensual e, do fim último da poesia, que de acordo com o poeta argentino, é a busca da beleza.

Torna-se relevante observar que embora o poeta tente dar voz aos sons corpóreos, ele o faz utilizando-se pouco do recurso do neologismo. Como veremos nas

leituras realizadas neste e nos próximos capítulos, o trabalho de NP com a linguagem é feito, principalmente, com base em palavras constituídas da língua.

O tecido poético perlonghereano é composto das palavras que integram o léxico da língua espanhola, seja a variante argentina, cubana, mexicana, etc.; inclui também tanto palavras em uso na atualidade como arcaísmos de épocas diversas; trabalha ainda com uma seleção lexical que se aproxima do rebuscamento, ao mesmo tempo em que se apóia no jargão mais chulo do idioma. Este fato particularizaria o significado da proposição perlonghereana sobre a busca da beleza em sua poesia, já que em sua produção poética são incorporados termos que não se aplicariam ao trabalho poético em que tivesse esse objetivo.

NP, por fim, integra na construção de sua poética palavras da língua portuguesa em pleno movimento de torção em direção à interlíngua que se produz na junção dos idiomas português e espanhol, ou seja, o que ele denomina como ‘portunhol’.

Em sua trajetória poética NP parece sempre traçar o caminho mais difícil, aquele que necessita ser construído em um duplo movimento: em um primeiro passo, precisa ser desbravado já que o terreno escolhido é dos mais tortuosos; em um segundo, erigido com inovação, ainda que as peças utilizadas sejam as mais comuns.

Interessa-nos nesta trajetória a observação do ponto de transição entre as três primeiras obras organizadas pelo poeta (**Austria-Hungría**, **Alambres**, e **Parque Lezama**, e a obra que representará a finalização do ciclo que tem como cerne as relações entre linguagem e sensualidade, ou seja, a obra **Hule** ⁴⁹. Nesta obra, o poeta parece atingir o extremo de seu trabalho de torção da linguagem ao mesmo tempo em

⁴⁹ De acordo com informações colhidas em uma entrevista concedida pelo autor, nos interamos de que a escritura de **Parque Lezama** (1990) é anterior a de **Hule** (1989). NP já tinha a obra **Parque Lezama** elaborada, quando começa a escritura de **Hule**. Esse fato é explicado por NP na entrevista concedida a Guillermo Saavera, em 1991⁴⁹. Nela, NP atribui essa inversão da ordem de publicação das obras a um percalço editorial: “(...) **Hule** – *que fue escrito después de Parque Lezama pero, por esas jugarretas editoriales, salió antes.*” (PERLONGHER, 2004, p.352)

que surge neste processo de criação um ponto de tensão entre a postura anterior do ‘perder-se na deriva’, sem pensar nas consequências desta ação e da crise dessa liberdade sem limites, imposta pelo surgimento e propagação da AIDS.

Se em **Alambres** e **Parque Lezama** a deriva desejante integra livremente o território da obra, trabalhada em cada detalhe brilhoso dos fluidos corpóreos, transformados como verdadeiras joias perlonghereanas, em **Hule**, obra a qual dedicaremos mais atenção no capítulo 4 desta dissertação, percebe-se uma oscilação entre o ‘perder-se na cidade’ e o movimento de contenção desse impulso, surgido em consequência da ameaça da AIDS, que inicialmente apontava a populações das regiões morais como o principal grupo de risco de contrair a doença, incluindo neste grupo o próprio NP.

2.2 As ‘personagens’ da deriva

Torna-se importante, neste ponto de nosso estudo, o destaque de um elemento que embora não represente o foco de nossas observações, formará parte do conjunto de nossas leituras dos poemas de NP. Em **Alambres**, **Hule** e **Parque Lezama**, percebemos a prevalência de um eu lírico que descreve e relata mais do que expressa opiniões ou sentimentos. Neste sentido, podemos dizer que o eu lírico perlonghereano é um observador atento do movimento das ruas, suas redes de agenciamentos, seus climas, suas personagens. Estas transitam entre avenidas e ruas (“Pavón” e “Caza”, **Parque Lezama**; “Trottoir”, **Hule**), saunas (“Vapores”, **Alambres**), cinemas (“El palacio del cine”, **Alambres**), parques (“El bretel”, **Hule**), etc.; o ambiente urbano, cenário da circulação desejante, integra também poemas em que o referente é o impulso em direção aos deslocamentos nômades noturnos (“Ghetto”, **Parque Lezama** e

“Degradee”, **Alambres**) . Nestas obras, travestis, michês e clientes compõem a paisagem urbana e dão movimento a ela.

Torna-se importante observar que os seres que integram a produção poética de NP, embora muitas vezes ganhem nomes, não são bem delineadas, são como espectros impulsionados pelos fluxos de subjetividade que os perpassam. Sobre suas “personagens” poéticas, NP afirma:

“Son más bien ‘episodios’. Se los toma como suspendidos en un gesto, o moviéndose suavemente en el burbujeo del café instantáneo. Insignificancias en sí, sólo toman sentido porque hacen mover la manivela del flujo, o del paisaje, desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes.” (PERLONGHER, 2004, p. 323)

Dentre esses ‘espectros’, realçamos a predominância dos dois pólos que os compõem: de um lado, o ‘devir-mulher’ que se em **Austria-Hungria** era incorporado pelo “maricas” – como vimos na leitura de “El polvo”, feita no capítulo anterior - em **Alambres, Parque Lezama e Hule**, é incorporado pela figura do travesti que ganha a vida por meio da prostituição, é o caso de “Ethel” e “Daisy”, de **Alambres**; “Trottoir”, “Devenir Marta”, e “Dolly”, de **Hule**; de outro, o homossexual que incorpora a virilidade, em geral, o pólo “ativo” da relação – o “chongo” de **Austria-Hungria** – surge como o michê, figura que exacerba os sinais de virilidade para atrair o cliente típico, ou seja, o homossexual interessado na figura masculina que remete ao heterossexual. Como o travesti, o michê tira seu sustento da prostituição. São de exemplos de poemas que trazem o michê como personagem, “Miche”, **Alambres** e “Al miché”, **Parque Lezama**.

O ‘espectros’ perlonghereanos surgirão nestas leituras como apontado pelo poeta na citação realizada acima. Em “El bretel” os ‘espectros’ de NP mal se delineiam como corpos individualizados, todo o referencial às ações humanas no poema é descrito de modo metonímico, sem que se possa visualizar a imagem total destes seres. Em

“Devenir Marta” a construção do ser centraliza a temática do poema. Isto não significa, entretanto, que seja possível ao leitor delinear uma imagem clara do ser que encarna este devir. Mais do que um indivíduo, “Devenir Marta” apresenta o instantâneo retrato do fluxo de um devir-mulher.

2.3 A deriva desejan­te e a potência nômade na obra poética perlonghereana- uma leitura de “El bretel” - a deriva e a linguagem barroca

O poema ‘El bretel’ (**Hule**) é um dos melhores exemplares, na obra poética de NP, da conjunção da temática da deriva desejan­te e do trabalho com a linguagem que no caso do autor tende à estética barroca. Nele, a temática da circulação noturna em busca de uma aventura sexual é descrita sob o jogo de luzes/escuridão, ou claro/ escuro, procedimento típico da estética barroca:

EL BRETEL

Cuerpos, marcas de cuerpo en el bretel trenzado, que ata a la
baldosa la pirueta de la mirada que circula, azul, el fijo merodeo de
los rabos en el fulgor del parque oscuro, cuevas curva el bretel, lu-
mina, reconoce en lo blondo de las gasas la ceguera del ánade,
guiándolo,
 incrusta en la espesura de las pieles un
 tornillo de jade, un anteparo
un recaudo barroco sosteniendo a horcadas el peso
 de los muslos
en la blusa.

Sarduy⁵⁰ atribui ao jogo do claro-escuro a construção do fetiche nas obras de inspiração barroca. O exemplo apontado pelo autor cubano vem das artes visuais. São nas telas de Caravaggio que Sarduy lê a projeção da luz como um modo de seleção dos objetos e /ou partes de corpos fetichizados na obra.

A técnica de projeção exagerada da luz, utilizada pelo pintor barroco italiano, direcionaria o olhar do observador para determinados objetos ou partes de corpos em

⁵⁰SARDUY, Severo. “Pintado sobre un cuerpo – por un arte hipertélico”, in: SARDUY, Severo. **La simulación**, In: SARDUY, Severo. **Obra completa** – tomo II. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999. p. 1295.

detrimento de pontos da obra que permaneceriam obscurecidos. Nesse jogo de iluminação/obscurecimento, residiria a indicação, segundo Sarduy, da construção do fetiche na obra visual barroca: *“proyección brutal de la luz (...) que se concentra en una parte del cuerpo (...). Esa iluminación sectaria relega el resto del cuerpo (...) a una zona anónima y lejana, excluída de la representación y del deseo: sin valor de erección, oscurecida y torpe”* (SARDUY, 1999, p. 1295).

Na escrita, o jogo fetichista do claro escuro ficaria a cargo do uso de algumas figuras de linguagem, dentre as quais a metonímia se destaca. Esse é o caso do poema ‘El bretel’, pertencente ao poemário **Hule**. No poema, o deslocamento noturno cujo objetivo é a busca pelo sexo casual, é amplamente marcado pelo recorte metonímico em que são fragmentados todos os elementos do poema.

Corpos, vestimentas, o ambiente (um parque) aparecem parcialmente representados. É o jogo de incidência de luz que indica as partes dos três elementos acima citados que efetivamente participam do jogo de sedução em que a alternância entre o revelar/ esconder dá o tom.

O elemento escolhido para nomear o poema, o *“bretel”*, já indica a manipulação metonímica do jogo construído no poema. Em espanhol *“bretel”* é a palavra para o significante “alça” na língua portuguesa. *“Bretel”*, no poema, remeteria também ao significante “liga”.

“Bretel”, portanto, é o elemento que compõe, sobretudo, peças femininas, como vestidos, blusas ou lingerie, ainda que possa também pertencer a determinados tipos de camisetas masculinas (denominadas regatas), em que os ombros são deixados à mostra. Bretel, no poema, remeteria também ao significante “liga”.

Fixo ou removível à roupa, esse acessório adquire um forte apelo erótico por duas razões em especial. A primeira diz respeito a sua principal razão de ser. Trata-se de

um acessório que, ao fazer parte de uma vestimenta, favorece a nudez da parte do corpo em que é usado, como os ombros, ou partes das coxas, em caso de uma peça de lingerie. A segunda razão se refere a sua função primeira, ou seja, a de conectar duas partes de uma peça, como uma blusa ou vestido, ou de ligar duas peças que mantêm uma relação de interdependência para compor um conjunto harmônico. É o caso de algumas peças de lingerie, como as meias que se ligam a um body ou corselet por meio das ligas de uma cinta-liga.

No poema, além do traço metonímico que particulariza o “*bretel*” e o aponta como o principal elemento do jogo de sedução, o uso de uma segunda figura de linguagem confere a esse elemento a característica da mobilidade: é a alça (“*bretel*”) a principal peça que move a engrenagem da deriva desejante descrita no poema. Essa capacidade articuladora conferida a esse elemento se dá no poema por meio da construção de duas hipálages⁵¹.

Logo no primeiro verso constatamos o uso desse recurso. Não é a alça (“*bretel*”) que marca os corpos que a utilizam, mas sim os corpos com os quais teve contato que marcam a alça trançada, o que confere a este acessório um histórico, característica que só poderia ser atribuída a um ser vivo. Neste caso, mais um movimento metonímico é realizado. A experiência vivencial, pertencente ao elemento humano que faz uso do acessório, é atribuída, no poema, ao objeto.

A presença da hipálage é marcada novamente na continuidade do trecho em que, na descrição do ‘eu lírico’, é a alça (“*bretel*”) que ata o revestimento do solo (baldosa) ao movimento do olhar que se dirige aos corpos em exibição. Na verdade, seria o movimento feito pelos olhos do observador que faria a conexão entre a parte integrante da vestimenta e a pedra que reveste o solo do parque. Movimento este que descreve a

⁵¹ Hipálage é a figura em que se cria um enunciado ilógico ou confuso em razão de um deslocamento; este poder acontecer por meio de trocas de posição de substantivo, adjetivo ou verbo ou em razão da mescla de funções sintáticas dos elementos de uma frase.

trajetória ainda tímida do contato visual, principal signo de comunicação entre os praticantes da deriva erótica.

O poema de NP afasta qualquer pista que o leitor possa ter do eu lírico. Este é dessubjetivado, pois dele só conhecemos a descrição da cena retratada: sua seleção vocabular, cuja opção tende ao chulo e seu enfoque *voyerista*, mostrando que conhece o mecanismo dos agenciamentos, mas não nos permite perceber se realmente liga-se diretamente a sua prática.

Nenhum agente dessa cena descrita se delineia por completo: as personagens dessa prática são representadas metonimicamente, sobretudo, pelas partes do corpo mais atrativas em uma situação de sedução, como a representada.

Além da alça (“*bretel*”), elemento central no processo de sedução, outros elementos, como partes dos corpos envolvidos na deriva desejante participam do jogo. Os olhos, representados pelos significantes “*mirada*” e “*merodeo*⁵²”, ou seja, ações cuja prática se refere ao visual e o pênis, representado pelo significante “*rabos*” (segundo explica o dicionário de insultos produzido na Argentina **Puto el que lee**, a relação entre as palavras “*rabo*” e “*pênis*”, tem a ver com o fato de ambos se constituírem como “*extremidad(es) alargada(s) que cuelga(n) o sobresale(n)*” (2009, p.169).

Se ‘*rabos*’ remeteria ao órgão sexual masculino, ou seja, pertencente ao ser que assumirá o papel “ativo” na relação sexual buscada, pensamos ser possível que as palavras ‘*curva*’ e ‘*cuevas*’, remetam a elementos dos corpos do ser que se disponibilizará como o ‘passivo’ na provável relação que se delineia. Se ‘*curva*’ caracterizaria as formas arredondadas do corpo feminino (da mulher ou do travesti que

⁵²Segundo o **Diccionario Claridad de la lengua castellana**, o *merodeo* envolveria a atitude de vagar ao redor de algo (ou alguém) com o objetivo de observá-lo, motivado, em geral, pela intenção de realizar um roubo, por exemplo. No poema, pode-se dizer que tal atitude poderia ser traduzida por um olhar malicioso, repleto de desejo.

busca a identificação com o corpo da mulher), ‘cuevas’ podem remeter aos orifícios, nos quais, a penetração normalmente realizada.

Do mesmo modo que os corpos, o ambiente em que a cena se desenha é também metonimizado. Somente os elementos do piso que recobre o chão do parque são citados; dentre eles a ‘baldosa’, um tipo de ladrilho, e ‘fulget’, tipo de revestimento áspero para o solo cuja composição envolve pedras como mármore, granitos e arenitos granulados⁵³.

Além do uso da metonímia, o jogo de alternância do claro/escuro no poema é realçado pela seleção vocabular e pelo uso do recurso sonoro da assonância. Procedimento que pode ser muito bem exemplificado pela leitura da primeira estrofe do poema.

Na transição do primeiro para o segundo verso do poema, com a subordinada “que ata a la baldosa”, percebemos a preferência por palavras em que o fonema vocálico /a/ se destaca. Ao investigar o que os estudos da estilística afirmam sobre a expressividade dos fonemas⁵⁴, encontramos que o som do fonema /a/, pode transmitir idéias relacionadas à “claridade, brancura, amplidão, alegria (...)” (MARTINS, 1989, p.30). cremos que as palavras selecionadas para compor esse verso também realçam as impressões referentes ao fonema /a/, acima citadas: pirueta, mirada, circula (verbo circular) e azul, são palavras que nos dão a ideia de expansão, de abertura e, por

⁵³ Informação obtida no blog *Viver arquitetura*, disponível na web pelo endereço: <[HTTP://viverarquitetura.blogspot.com/2009/02/fulget.html](http://viverarquitetura.blogspot.com/2009/02/fulget.html)>, acesso em 25/06/2009.

⁵⁴ Embora saibamos que as possibilidades expressivas da matéria fônica devem ser utilizados em análises de textos poéticos com cautela, temos consciência de que os recursos sonoros são amplamente utilizados, sobretudo em poesia. Os estudos estilísticos a respeito da expressividade poética aconselham o cuidado por parte daquele que se propõe a analisar um texto poético, de se verificar se há correspondência entre os sentidos expresso no poema e a significação atribuída pela Fonoestilística aos sons dos variados fonemas. Nos estudos de Martins (1989) encontramos a seguinte afirmação a esse respeito: “(...) o valor latente (do potencial expressivo dos fonemas) só é posto em relevo pela significação. (...)” (MARTINS, 1989, p.27). Mais adiante, complementa a afirmação anterior, ao citar um trecho de Henri Morier: “É o sentido que serve de filtro, recusando os valores fonéticos sem relação com os elementos do significado e exaltando os valores concordantes”. (MORIER apud MARTINS, 1989, p. 27)

consequente, de claridade. Destas, a que mais se destaca nesse sentido é certamente ‘azul’, que atribuída a seu referente imediato, ‘céu’, nos remete, em geral, à claridade e, certamente, à amplidão.

Na transição do segundo para o terceiro verso, entretanto, ocorre o movimento contrário. No trecho que se inicia com “el fijo merodeo...” e se estende por todo o terceiro verso, percebemos a preferência pela utilização dos sons dos fonemas /ô/ e /u/. Fonemas aos quais são atribuídas as impressões de “fechamento, redondeza, escuridão, (...) (MARTINS, 1989, p.32). Percebemos, na construção desse verso, o mesmo procedimento do verso anterior, ou seja, a seleção vocabular enfatiza os significados atribuídos aos sons acima apontados. As palavras ‘oscuro’, ‘cuevas’ e ‘curva’, são bons exemplos disso.

Na transição do terceiro para o quarto verso, no entanto, a incidência da luz volta a protagonizar o jogo do claro/escuro. O trecho que se inicia por ‘lumina’, parece representar o momento do encontro dos parceiros que protagonizarão o ato sexual. A luz, gerada pelo reconhecimento do objeto de interesse, aqui representado pelo já citado trecho “cuevas, curva el bretel”, guia o elemento ativo, que “*reconoce en lo blondo de las gasas*”, o corpo que traz o objeto de seu desejo.

O significante ‘blondo’ (claro, loiro), reforça a ideia de claridade iniciada pelo verbo ‘lumina’. Já o significante ‘gasas’, que nomeia um tipo de tecido que, como o tule, deixa entrever parte do corpo de reveste, representa aqui o elemento que conecta de modo definitivo, o jogo do claro/escuro barroco, ao jogo de sedução descrito, que se projeta no par dicotômico do revelar/esconder.

Todos os procedimentos do poema, portanto, parecem remeter ao jogo do claro/escuro, que reforça, em nosso entendimento, o clima de erotismo criado pelos movimentos latentes do jogo de sedução, no qual se delineia a ato sexual desejado. Este

parece desenhar-se na continuidade da descrição do acessório fetichizado, ou seja, o ‘bretel’.

O trecho que se inicia pelo verso “*incrusta en la espesura de la piel...*”, pode tanto se referir à continuidade da descrição do elemento que dá nome ao poema, ‘bretel’, como pode representar também a descrição da consumação do ato sexual ensaiado durante o jogo de sedução. Nesse sentido, ‘tornillo de jade’ não se referiria a uma peça do acessório descrito que marca a pele do que o veste, mas corresponderia ao ato de penetração do pênis, cuja virilidade e potência, auxiliado pelas pernas e pelos quadris serviria como um suporte. Assim como o ‘*bretel*’ o é para a peça da qual faz parte. O elemento que nos faz suspeitar de uma descrição do ato sexual nesta estrofe é o uso da expressão ‘a horcajadas’⁵⁵, que denotaria a postura e movimento daquele que monta um cavalo, por exemplo. Movimento, no poema, aproximado ao típico movimento realizado durante o ato sexual.

Teríamos, desse modo, a fusão da função da alça (‘*bretel*’), que sustenta a ligação de uma parte da peça de vestimenta à outra (ou liga duas peças diferentes) a de determinadas partes dos corpos no ato sexual, como a representada, principalmente, pela força e virilidade do órgão sexual masculino.

Poderíamos sugerir, desse modo, que o poema “El bretel” remete, de um modo geral, ao procedimento barroco do claro/escuro. O jogo da incidência da luz realizado no poema por meio da metonímia, é reiterado pelo trabalho fônico feito a partir da assonância. O jogo do claro escuro, estaria presente ainda na ambiguidade do texto poético em que seus significantes são afastados de seus significados usuais.

⁵⁵ Cf. VACCARO, Alberto J (supervisor). **Diccionario claridad de la lengua castellana**. Buenos Aires: Claridad, 1ª. Edição, 1998. Tomo II, p. 34..

2.4 O ritmo da deriva: nomadismo e devir

2.4.1 O devir-mulher

“Devenir Marta”, poema integrante de **Hule** é, talvez, um dos textos em que o devir-mulher é melhor retratado na obra poética de NP:

Devenir Marta

A lacios oropeles enyedrada
La toga que flaneando las ligas, las ampula
Para que el flote en el deambuleo la ceniza, impregnando
de lanas la atmósfera cerrada y fría del boudoir.

A través de los años, esa lívida
mujereidad enroscándose, bizca,
en laberintos del maquillaje, el velador de los aduare
incendiaba al volcarse la arena, vacilar

En un trazo que sutil cubriese
Las hendiduras del revoque
Y, más abajo, ligas, lilas revuelo
de la mampostería por la presión ceñida y fina que al ajustar

Los valles microscópicos del tul
Sofocase las riendas del calambre, irguiendo
levemente el pezcuello que tornado
mujer se echa al diván.

O poema relata o momento que antecede a deriva noturna. O poema é basicamente descritivo; o ambiente é reduzido à intimidade do *boudoir* ou quarto de vestir. No caso da personagem aqui enfocada se nos mostra o processo de montagem de um devir mulher.

O volume 4 da tradução brasileira da obra **Mil platôs**, traz como tema o devir em suas formas diversas (devir-animal, devir-criança, devir-mulher). Destes, nos interessa ao relacionar esta teoria à obra de NP, principalmente, o devir-mulher. Antes, entretanto, torna-se necessário que entendamos o que os filósofos franceses concebem como devir. Os autores dos **Mil platôs** assim definem o conceito de devir:

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia

convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se têm, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, vol.4, p. 64)

Para a dupla francesa o devir se relacionaria diretamente ao processo do desejo. Mais do que a simples aproximação com o objeto no qual se quer transformar, mais do que simulá-lo, o devir pressupõe o processo de produção do desejo por tal objeto, a ponto de que este desejo se revele pela produção e a consequente extração das partículas que o integram.

Mais adiante, os filósofos explicitam o que entendem por ‘devir-mulher’. De acordo com os autores este devir não representaria a imitação do que eles chamam de ‘entidade molar’ da mulher:

Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação, ou de momentos de imitação, em alguns homossexuais masculinos; menos ainda a prodigiosa tentativa de transformação real em alguns travestis. Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem em relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. (IDEM, p. 67/68)

Em “Devenir Marta”, para além da produção de uma mulher molecular, descreve-se a criação de um devir-mulher bem específico, daquele do qual não se extrairão partículas femininas de um modo geral, mas que supõe a criação de uma mulher molecular única, Marta. Mais do que o desejo de tornar-se este tipo de devir, há o tornar-se a mulher que se pode e que se deseja tornar.

A construção do ‘devir Marta’ é cercada de elementos, objetos e acessórios que envolvem o universo feminino: o *boudoir*, as joias, a lingerie, a maquiagem, os tecidos. O tornar-se Marta, no entanto, é relatado por meio da criação de uma atmosfera *kitsch*, o que confere ao poema um duplo movimento: ao mesmo tempo em que a pretensão do eu

lítico parece ser a criação de um ambiente glamuroso, do *boudoir* e da produção da devir mulher que se realiza, ele o faz de modo com que o leitor se dê conta de todo artificialismo que envolve esse processo e, em consequência, do esforço (fracasado) do ser para construir sua fantasia de glamour.

Observemos o primeiro verso do poema: “A lacios oropeles enyedrada”. Neste verso verificamos o início da descrição da vestimenta que caracterizará Marta, aqui denominada ‘toga’. O interessante nesta construção é o uso da palavra ‘enyedrada’, que significaria ‘cercada de hera’, ou seja, a intenção aqui seria apontar a riqueza dos detalhes desta vestimenta, que como uma parede coberta de hera, é revestida por uma camada de cor, textura e detalhes que a diferenciam de uma parede nua. O que a cerca, no entanto, não são metais ou pedras preciosas, são ‘lacios oropeles’, isto é, os detalhes da vestimenta são constituídos de latão (oropel).

A segunda estrofe recupera o histórico da construção do devir-mulher, no poema denominado ‘mujereidad’. Seu processo seria o fruto de uma construção que vem se realizando “a través de los años”. A construção da ‘mujereidad’, no entanto, não é simétrica, é ‘bizca’ (vesga) e se constrói ao longo do tempo por meio de ‘laberintos de maquillaje’. Ademais da referência ao artifício detalhista e complexo da maquiagem, o significante ‘labirinto’, denotaria o esforço feito pelo ser para disfarçar os sinais de masculinidade da pele (denotado no poema como ‘hendiduras’, cujo significado poderia ser traduzido em língua portuguesa como ‘fendas profundas’) daquele que traz o devir Marta. Esta afirmação é reforçada na estrofe seguinte em que o ato de maquiar-se é representado pelo significante ‘revoque’ (reboque). O rosto de Marta pressupõe a criação de uma máscara, elaborada com o uso excessivo, porém necessário, do recurso da maquiagem.

No entanto, ainda que o processo de disfarce das características masculinas do rosto exija um grande esforço, o traço do que realiza o movimento é sutil. Nos dois últimos versos o enfoque é dirigido à montagem dos membros inferiores: as ligas de cor lilás, cor que remeteria mais uma vez ao universo feminino, e o esforço para delinear as formas femininas, representado no poema como um trabalho de mampostería ('alvenaria', na língua portuguesa), o que nos levaria a pensar na elaborada execução desta tarefa. Como a referência à hera na descrição do adorno da vestimenta, feita na 1ª. estrofe do poema, o trabalho de "mampostería" realizado para disfarçar os traços masculinos dos quadris e das pernas é bastante elaborado, a ponto de pensarmos neles como uma segunda camada trabalhada sobre a pele.

Torna-se interessante observar a presença de palavras provenientes do campo semântico da construção civil ('revoque' e 'mampostería'), considerada uma área profissional basicamente masculina, em um poema no qual o intuito é a apresentação de um devir-mulher. Palavras como estas, estrategicamente entrelaçadas à trama geral do poema, parecem ter a função de romper com o glamour (falsamente) pretense do texto poético.

Toda a construção do devir-mulher é permeada por palavras que remetem a um campo semântico que não só é direcionado ao homem, como também a uma atividade profissional que exige em sua realização força física. Elementos que influenciariam diretamente na construção de uma aparência física rústica daqueles que exerceriam tal profissão. Podemos entender, desse modo, a referência a palavras do campo semântico da construção civil como um contraponto da aparência física masculina em sua realização mais rude, a do pedreiro, à aparência feminina pretendida, delicada e cuidadosamente elaborada.

Ao fim do processo de construção deste devir-mulher, temos no último verso da estrofe final do poema o produto deste trabalho, o ‘devir Marta’ revela-se em seu momento ‘diva’, uma vez montada, se lança a um divã.

“Devenir Marta” é o décimo poema de **Hule**, obra que consideramos em nosso estudo como o ponto máximo do trabalho poético de NP em que o foco de escritor era as relações entre desejo e linguagem. **Hule** nos parece também ser a obra em que se acentua a tensão entre a linguagem neobarroca e a versão paródica da mesma proposta por NP, o neobarroso.

Percebemos neste livro um jogo de alternância em seus poemas entre a linguagem elaborada do neobarroco em sua forma mais elegante (o poema “Formas barrocas” é um bom exemplo desse uso) e a presença do léxico vulgar, proveniente das ‘trastiendas del lenguaje’ (Látex” e “Salmonella” podem ser citados como exemplo), como a referência ao ato da defecação em dois momentos bem marcados da obra: no ato frustrado de sua tentativa (“Preâmbulos barrocos”) e em sua ocorrência excessiva, na diarreia incessante apresentada no anteriormente em “Salmonella”.

Em “Devenir Marta” podemos também perceber o jogo que caracteriza a principal estratégia utilizada pelo poeta em **Hule** (1989). Podemos dizer que o movimento representado no poema simularia o movimento reiterado na obra citada.

A busca da construção da beleza e do glamour femininos, no poema, se faz por meio de um processo em que, embora se tente esconder a prevalência dos traços masculinos no ser que procura criar uma mulher molecular, não chega a ter total sucesso em sua realização.

O recurso do artificialismo é a estratégia usada pelo ser que busca representar sobre a bruta tela masculina a construção do ser feminino. Assim também ocorre na construção do poema, em que a prevalência do uso de palavras do universo feminino

não é suficiente para obliterar a presença, ainda que pequena, de palavras pertencentes a campos semânticos relativos ao homem.

A beleza no poema “Devenir Marta” é atingida por meio do esforço de conciliação de elementos pertencentes a campos semânticos distantes. Ela se refere mais ao difícil processo de construção do devir-mulher do que ao êxito de seu resultado. A montagem do devir Marta se faz por meio da junção de fragmentos do universo feminino que, unidos, forjam o falso glamour da personagem construída. A beleza desta ‘mulher molecular’, no entanto, não seria a simulação perfeita dos traços femininos; sua beleza viria exatamente do jogo artificioso da beleza forjada nos rústicos traços masculinos, na unicidade deste devir que, mais do que simular, procura construir com o que se tem a mulher molecular que se pode ser, ou seja, Marta.

No tópico a seguir observaremos dois poemas em que as personagens perlonghereanas são postas em ação por um eu lírico capaz de penetrar no íntimo desses espectros que materializam os movimentos da deriva noturna. Praticantes do nomadismo contemporâneo, os espectros retratados nos poemas selecionados materializam duas principais figuras que disputam o território urbano noturno: o travesti e o michê.

2.4.2 O ritmo da deriva: “Trottoir” e “Caza”

*Rato de rua/ irrequieta criatura/
tribo em frenética proliferação/
lúbrico, libidinoso transeunte/
boca de estômago/ atrás de seu quinhão.
 (“Ode aos ratos”, Edu Lobo/ Chico Buarque)*

Segundo Maffesoli (2001), a característica nômade da época contemporânea, denominada pelo autor como ‘pós-modernidade’, é marcada pela busca do outro. Esta busca se explicaria por uma atitude contemporânea de oposição ao indivíduo unificado

proposto pelo Estado moderno. É este, para ele, o motivo da pulsão de errância que cada vez mais se faz sentir em nosso tempo:

A errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens (...) o nomadismo pode ser considerado como uma expressão da exigência de que se tornou ponto de discussão. A preocupação com uma vida marcada pelo qualitativo, o desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal, representando outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e a da reintegração. (MAFFESOLI, 2001, p.16)

De acordo com o sociólogo francês, a pulsão da errância geraria contrapontos que diferenciam o homem pós-moderno do homem moderno, pois este atendia às imposições do Estado-nação. Essas diferenças são por ele ressaltadas nos pares dialéticos busca do outro/ individuação e também nomadismo / compromisso de residência. Dessas contraposições surgiriam novas posturas no tocante à cultura, às práticas religiosas, à sexualidade, à noção de espaço urbano.

Na busca do outro, o que se lança à errância descobre a pluralidade humana, cuja subjetividade implicaria a simultaneidade, a ambiguidade e a multiplicidade de identificações, que constantemente participam do jogo da desterritorialização e da reterritorialização. O deslocamento pode acontecer a grandes distâncias, dentro do espaço urbano ou mesmo para fora de si.

Para NP, no ensaio denominado “Poética urbana” (2008), o espaço urbano (definido pelo autor como um emaranhado de fluxos), convida à deriva, ao “perder-se na cidade”. Esse perder-se implicaria obviamente a perda do eu, que se extraviaria no fluir da errância para encontrar-se com o corpo invisível e vibrátil da cidade e entraria em uma conexão quase mediúnica com as vibrações que o espaço urbano emite. “(...) *en una palabra, los transversaliza.*” (PERLONGHER, 2008, p.143)

O errante dispõe-se, então, a captar as atmosferas, os afetos, os sentimentos que subjazem à camada superficial da cidade, tornando-se invisível ao transeunte apressado que parece seguir à máxima peronista ironicamente citada pelo poeta-ensaísta, *de la casa al trabajo y del trabajo a la casa* (Idem, p. 143).

É da percepção dessas tramas sensíveis que surge a matéria de trabalho do poeta, a invenção da cidade. No caso de NP, a errância urbana, necessária a sua pesquisa sobre o michê que se desloca em busca de clientes na região central de São Paulo, oferece também material criativo para que o poeta produza sua obra.

Como produto literário de seu “perder-se na cidade”, podemos citar os poemas “*Trottoir*”, do livro **Hule**, e “*Caza*” (Caça), de **Parque Lezama**. Ambos descrevem a movimentação noturna nas ruas em que a prostituição circula, reconfigurando o espaço urbano nessa região que, se durante o dia serve ao passante apressado que traça seu itinerário rumo ao trabalho ou ao consumo, à noite se reveste de luzes e sombras e serve ao que se lança à deriva desejante.

Escritos em forma prosaica, ou “*en bloque*”, como preferia o poeta, os poemas carregam ainda uma semelhança com outros poemas do autor, a proliferação de significantes que culmina na construção de um quadro em movimento. Na poesia de NP o “eu lírico”, como já dito anteriormente, raramente se revela, preferindo o lugar do observador, do *voyeur*, cuja tarefa é captar os climas emitidos pela profusão de subjetividades em constante devir. A diferença entre ambos é que se em “*Trottoir*”, prevalece a figura do travesti, que carrega o devir-mulher, descrito por Deleuze e Guattari⁵⁶, em “*Caza*”, a presença do michê se faz sentir em todo seu potencial viril.

⁵⁶ Cf. o texto do capítulo “1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”, in: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1997. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34.

A palavra francesa *trottoir* significa calçada, termo comum à prostituição de rua e a expressão *faire la trottoir* seria o equivalente, em português, a “virar bolsinha”, termo que remete ao universo da prostituição feminina de rua. Observemos um trecho de “Trottoir” em que o espaço urbano é tomado pelo devir-mulher que nele se desloca:

(...) El encarnado pie, si avanza, atrácase, en la remolina de los pliegues, en los pegasos de limozul asaetinados en el brete, que se emberretan en el vuelto: el derrame de flejos sobre las cejas almendrados. (PERLONGHER, 1997, p.138)

O trecho retrata uma figura feminina, possivelmente um travesti, que se atrapalha com os detalhes da vestimenta ao movimentar-se. As pregas, o tecido acetinado, a maquiagem ao redor dos olhos, todos os elementos que fazem parte do cotidiano daquele que carrega o devir-mulher, parecem conspirar contra a graça necessária para a atração do cliente no *trottoir*. Isso provavelmente se dá ou pela falta de costume de portá-las (supondo ser um homem quem as veste) ou pelo local acidentado em que esse deslocamento ocorre. Observemos que o significante ‘sapatos’ é substituído ironicamente pelo significante “pegasos”, com referência à figura mitológica em forma de cavalo dotada da capacidade de voar, ou seja, de trotar, elegante movimento dos equinos, no ar. Elemento que nos leva a pensar na hipótese do desajeitamento do que porta a vestimenta feminina como mais válida como causa principal do deselegante *trottoir*. Na observação do trecho final do poema temos nossa hipótese reforçada:

“(...) En esa incertidumbre, vespertina, del jadeo al masaje, del raye del Luis XV en la manguera de la calle, jopo, esa aspereza de la chapa, guino, el parpadear errante y fijo. Renguea al ramonear la pestaña de nylon de la mirada que se aplasta. (IDEM)

O excerto tem a intenção de apontar o incerto desse *trottoir*, cujo objetivo financeiro, a venda de favores sexuais, nem sempre é alcançado e a produção do visual ultra-feminino (o salto do sapato, o topete, o ruge que destaca o rosto, o cílio artificial)

contribui para aumentar o desconforto do cansaço infrutífero. A confirmação de que se trata de um travesti, na concretização de seu devir-mulher, vem com os cílios postiços, o ruído que briga com a aspereza da barba protuberante e o pisar em falso no do alto de um sapato do tipo Luis XV.

A figura em devir-mulher, erigida com elementos do universo feminino, constrói sua deriva desejante no seu desajeitado *trottoir*. Já a construção da figura do michê, no poema “Caza” caminha em sentido contrário. O michê, praticante da prostituição masculina, procura enfatizar ao máximo sua masculinidade por meio de elementos como a vestimenta e os trejeitos rústicos no intuito de atrair o homossexual que prefere se relacionar com figuras viris.

O michê, portanto, não pratica o *trottoir*, deriva típica da prostituição feminina; ele caça. O jogo, do qual participa ao contatar com o cliente, exige que ele seja o elemento ativo, trata-se de uma prática viril, em que ambos, michê e cliente, invertem a posição comum do *trottoir* feminino, em que quem paga é ativo. No caso da prostituição viril é o michê, que recebe o pagamento, quem, em geral, interpreta o papel de ativo na relação. No entanto, na realidade, quem se expõe é o michê, ou seja, é ele que se coloca no lugar da caça. Observemos o trecho selecionado do poema:

“Piernas anticipando el movimiento eréctil de los músculos, el estremecimiento de los muslos en la vidriera de opalina el ojo si espejado lamiese el tornasol, si nacarado, si luminiscente, mas (estreñidamente) opaco. (...)” (PERLONGHER, 1997 p. 228)

O excerto retrata a mesma situação do poema anteriormente analisado só que da perspectiva da deriva desejante do michê. O movimento, nesse caso, é erétil, viril e o destaque é para a vibração da região da virilha, onde o desenho protuberante do pênis, principal objeto de desejo do cliente, é cuidadosamente posto em relevo, para a melhor visualização do produto pelo comprador do serviço. Nada no poema lembra qualquer traço do universo feminino. Embora se coloque em exposição, dada a referência à

vitruve feita no trecho, a incidência do brilho é limitada. Embora haja luz, o efeito de sua refração é opaco.

O referencial masculino é reforçado em outro trecho, no qual olhar do “eu poético” se dirige a uma cicatriz fruto de um acidente “de caça” no meio-fio:

“(...) las llagas planas de una cicatriz superficial, las huellas de la espera esterillada en vertical, el vértigo de la pirueta exagerada en la orillita del cordón.” (IDEM)

A deriva desejante, o fluir pela cidade em busca da construção de sua subjetividade no desejo do outro é tema constante da produção poética de NP ao longo dos anos 80, e, por conseguinte, ao longo da maior parte de sua vida no país. Nesse período, o antropólogo, em pesquisa de campo pelas bocas da marginalidade urbana, se desterritorializa para dar espaço à reterritorialização do poeta que capta os devires desejantes que a deriva urbana produz e reinventa a cartografia noturna da cidade em seus poemas.

Se nos dois poemas comentados o jogo de atração do desejo do outro, o cliente, se dá em direções opostas; se, nos dois casos, a seleção lexical provém de universos opostos, feminino/ masculino, a linha de fuga que distancia a ambos de uma elaboração poética tradicional, entretanto, os aproxima. Descarrilhando-se do seguro trilho dos versos que organizadamente se sucedem, abandonando pelo caminho a metáfora falsamente hermética, que disfarçadamente anseia a apreensão do sentido, os poemas de NP seguem em busca de uma sintaxe que se desenha em curvas sem fim, cujo resultado é revelado em frases que não se completam, metáforas cuja intenção é dificultar decodificação.

A linha perlonghereana que tem por objetivo a fuga da possibilidade da decodificação apresenta como produto final dois quadros que, no intuito de afastar-se, se condensam no desenho da calçada em que o travesti e o michê disputam espaço e o

desejo do cliente. Os “quadros” do poeta, no entanto, não se prestam à imobilização da tinta na tela, eles seguem sua rota de fuga, ao encontro de todos os devires que a deriva desejante seja capaz de captar.

Nessa incansável busca do outro o poeta encontra uma temática que se estenderá por toda a sua produção poética interrompida por sua morte em novembro de 1992, em decorrência de complicações provocadas pela AIDS. Nesse caminhar *sin ton ni son*, a potência nômade se faz presente ao transformar o antropólogo que, em pesquisa de campo pelas bocas da marginalidade urbana, se desterritorializa para dar espaço à reterritorialização do poeta que capta os devires desejantes que a deriva urbana produz e reinventa a cartografia noturna da cidade em seus poemas.

No próximo capítulo exploramos o que se revela, talvez, o elemento mais importante no trabalho poético de NP, ou seja, as experimentações que o poeta realiza com a linguagem. A partir do momento em que passa a viver no Brasil, NP integra a interlíngua que se forma no contato entre falantes das línguas portuguesa e espanhola.

Capítulo 3- O autoexílio e a desterritorialização linguística: a busca de uma língua poética

“(...) me parece que unos de los resultados más interesantes de este proceso un poco de salida de los escritores latinoamericanos, a causa de exilio o simplemente por deriva, ha sido cierta desterritorialización del español, pasándose a producir un español que no se habla en ningún lado.” (Néstor Perlongher)

Néstor Perlongher muda-se para o Brasil, mais precisamente para a cidade de São Paulo, no ano de 1981. O motivo que impulsiona a vinda para o Brasil é a dura repressão que a violenta ditadura argentina, instalada no país desde 1976, impõe aos que dela destoam ou se opõem. Responsável por milhares de mortes que duraram de seu início até 1983, data de seu término, a ditadura militar denominada Processo de Reorganização Nacional, empreendeu forte repressão não somente aos seus opositores políticos, mas também àqueles cujo modo de vida contrariava os pressupostos da sociedade argentina. Isso significa que todos os que se posicionavam nas margens, delinquentes, viciados, prostitutas e homossexuais, podem ser citados como parte das minorias perseguidas na Argentina nesse período. Ao entrevistar NP em 1985, Osvaldo Baigorria faz o seguinte comentário sobre a repressão Argentina aos homossexuais, durante o governo autoritário de 1976 a 1983:

(..) mucha gente se fue durante la época de la dictadura , porque era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. Cuando te pedían documentos, hasta te preguntaban si eras soltero.” (PERLONGHER, 2004, p.273)

Antes mesmo do princípio desta ditadura, desde 1971, Perlongher já integra a *Frente de Liberación Homosexual*, grupo que defendia os direitos homossexuais e se posicionava contra o machismo de um modo geral. O próprio autor esclarece em um

ensaio escrito, no início da década de 80, sobre a FLH ⁵⁷, em que explicita os objetivos centrais das reivindicações do grupo:

“Tanto la sincera necesidad de liberarse de un machismo profundamente anclado en la sociedad argentina, como la convicción de que esa liberación no podía sino producirse en el marco de una transformación revolucionaria de las estructuras sociales vigentes, constituyen elementos constitutivos del movimiento gay argentino, que aparecen constantemente a lo largo de su historia.” (PERLONGHER, 2008, p.78)

Formado em Sociologia em 1975 pela UBA (Universidad de Buenos Aires), NP tem nesse ano sua primeira detenção⁵⁸. É a partir de 1978, no entanto, que o poeta e ensaísta argentino passa a se posicionar mais claramente contra a recente ditadura. Utilizando-se dos pseudônimos Rosa L. Grossman e Victor Bosch, NP escreve artigos denunciando a repressão aos homossexuais e os abusos empreendidos pela força policial e também por grupos de jovens que se sentiam encorajados a agredir homossexuais, devida a pouca importância dada pela polícia a crimes contra esse tipo de vítima. Ao longo do ano de 1981 o autor é preso várias vezes, sofrendo violências, em decorrência à desobediência aos “edictos policiales” (decretos baixados durante o período referido cujo principal intento era regular os atos morais dos cidadãos argentinos). Diante da situação, a mudança para o Brasil se torna a melhor alternativa e o poeta assim o faz.

Uma vez em São Paulo o processo de desterritorialização é inevitável e pode ser verificado nos ensaios em que as diferenças culturais entre seu país de origem e o Brasil são temas de reflexão pelo autor. O exemplo de um texto em que se verifica tal fato é “El síndrome de la sala”⁵⁹, no qual o autor observa a postura do brasileiro diante da dicotomia espaço privado/público, em que o primeiro é supervalorizado e mantido de

⁵⁷ Cf. “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”, ensaio que integra a coletânea **Prosa Plebeya- Ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: Editorial Colihue, 1997.

⁵⁸ O motivo da primeira detenção do poeta é o porte de drogas, que Perlongher afirma serem de uso pessoal. As detenções seguintes terão motivação política em decorrência de sua postura adversa (e desafiadora) com relação aos editos policiais baixados durante o governo ditatorial instalado na Argentina a partir de 1976.

⁵⁹ O ensaio encontra-se na mesma coletânea cuja referência completa já foi feita na nota 1 deste artigo, pp. 63/64.

modo impecável (organização, higiene) e ao segundo é destinado o desprezo, o vandalismo e a sujeira.

NP, entretanto, se reterritorializa no exílio. No tocante ao trabalho poético, estabelece contatos com poetas brasileiros dentre os quais podemos citar Haroldo de Campos, Glauco Mattoso e sua futura tradutora Josely Vianna Baptista. É no período em que vive no Brasil que NP produz a maior parte de sua poesia (cuja publicação ocorre, na maior parte das vezes, na Argentina⁶⁰). Os temas, algumas vezes, se mostram ainda muito inseridos no contexto argentino, como é caso do conhecido poema “Cadáveres”, que, segundo informação do autor, começa a ser planejado no ônibus em que viajava de volta ao Brasil de uma visita à Argentina, em 1982⁶¹.

É na confluência das línguas irmãs, no entanto, que o poeta tem seu ponto mais forte de reterritorialização. Na impossibilidade de absorver por completo a língua do local de exílio, o português, NP se reterritorializa na intersecção entre os dois idiomas, passando a servir-se do que ele chama de “portunhol”⁶², ou seja, um terceiro elemento, como instrumento de comunicação cotidiana e também de criação poética.

A diferença do uso dessa interlíngua como instrumento de criação poética, por parte do poeta, é que ele a utiliza com o objetivo contrário do praticado em seu uso cotidiano (trabalhos, estudos), em que o utiliza como modo de reterritorialização. O uso da interlíngua como um dos elementos que convergem na busca de uma língua poética,

⁶¹ Em entrevista concedida em 1992 a Daniel Freidember e Daniel Samolovich, NP comenta esse fato: “ (...) en el caso de ‘Cadáveres’, yo estuve en Argentina en un momento en que estaban apareciendo los cadáveres y estaba horrible todo... creo que era final del 82 (...). Y yo me volvi a Brasil en ómnibus, y durante el viaje empezó a aparecer ese poema, y después, una vez que llegué a Brasil, en mi casa, vi una especie de inspiración de la que surgió el poema completo.” (PERLONGHER, 2004, p.365)

⁶² Nos textos em que discute a questão da interferência do português em sua produção poética, ou ainda em que estuda o fenômeno de mescla linguística entre o português e o espanhol, NP usa o termo “portunhol”. No entanto, daremos preferência neste estudo a expressões como “interlíngua”, por exemplo, para nos referirmos ao mesmo objeto. Nossa escolha se justifica por sabermos que o termo “portunhol/portunhol” se insere como objeto de estudos sérios que envolvem áreas como a da gramática contrastiva e também da área de sociologia aos quais não nos reportaremos por se distanciarem muito da intenção deste tópico nesta dissertação.

tem como fim exatamente evitar a cristalização em seu processo de criação poética. Em vez de veículo de reterritorialização, a interlíngua para NP se configura como uma linha de fuga, como um modo de amplificação das possibilidades poéticas a serem exploradas tanto em nível fônico como em nível semântico, em um jogo lingüístico cujo principal elemento é a exploração da ambiguidade, que se mostra extremamente rica entre as duas línguas irmãs.

NP explora e comenta essa possibilidade de utilização da interlíngua tanto em sua poesia como em ensaios. Observemos uma afirmação do poeta sobre o uso poético da interlíngua em uma entrevista concedida a Eduardo Milán, por ocasião da primeira visita do poeta argentino ao Uruguai: (...) *hay posibilidades poéticas del portuñol que son muy interesantes. Hay cosas que pasadas del registro del español al portugués, son una especie de “poesia automática.”* (PERLONGHER, 2004, p.284).

Um exemplo dessa operação automática de exploração das potencialidades da interlíngua é dado por NP em um texto apresentado como comunicação em um encontro de professores de espanhol do Estado de São Paulo, realizado na Universidade de São Paulo, em 1984. Intitulado “El portuñol en la poesia”, o texto traz um exemplo presente no romance **Serafim Ponte Grande**, de Oswald de Andrade.

O trecho⁶³, em uma evidente interlíngua, apresenta a expressão “hijos de puêta!”, que na leitura de NP se desdobra em uma interessante ambiguidade: “*Suena a “hijos de puta”, pero también puede querer decir “hijos de poeta.”* (PERLONGHER, 2004, p. 249). E explica: “*Hay una utilización específica del portuñol para otorgarle una doble significación, una tensión ambigua a un enunciado que de otro modo no lo tendría.*” (Idem).

⁶³ Cito o trecho selecionado pelo poeta: “- Uma vez puso dos ingleses nocaute en la calhe! Pasavam e mi daban encontros todavia! Yo me fui arrabiando e exclame: - Animales! Hijos de puêta! Se volvieron luego diez ou doce! Mas antes de fechar el tiempo, dê al primeiro uno swing en la nariz, al segundo un chochet em la padaria. Fuemos todos parar en el pau. Se reía de mi muque el jefe de Polizia! E me invito para instrutor de Box de sua familia!” (ANDRADE, 1975, p. 262 apud. PERLONGHER, 2004, p.249)

Uma das características mais significativas da interlíngua para NP é justamente o fato dela ser portadora de uma ampla mobilidade. O poeta chega a comparar o lugar de enunciação do falante dessa língua híbrida ao do poeta, que ele afirma coincidirem ao serem ambos “*excesivamente movedizo(s) e inestable(s)*” (PERLONGHER, 2004, p. 248) pois “*‘los errores’ que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o viceversa son casi innumerables.*” (Idem). Percebemos, pela citação feita acima, que a potencialidade de exploração dessa interlíngua é certamente o fator que mais atrai o interesse do poeta.

Com relação a seus procedimentos poéticos e a sua temática, NP não pode ser caracterizado como um poeta que se lança à exploração e ao aprofundamento de temas relativos à essência humana, nem como um poeta que abraça em sua temática grandes causas sociais. Pelo contrário, Perlongher defende o direito de se fazer em poesia um trabalho de “superfície textual”⁶⁴. O poeta se interessa bem mais pelo trabalho de escritura como a busca de uma linguagem poética, potencializada em sua característica mais particular com relação à linguagem denotativa (ou comunicativa), que é seu teor rítmico e sonoro, do que com o grau de acessibilidade da mensagem enunciada. Para NP, seu poema soar bem é mais importante do que comunicar-se bem.

Nesse sentido, a busca do poeta por trilhar no idioma (ou na intersecção dos dois idiomas) caminhos que o levem a ampliar as possibilidades de criação poética torna-se um ponto central de sua escritura. Um dos *leitmotifs* dessa exploração lingüística como fonte de criação poética é a busca pela resposta à pergunta que se faz NP ao logo de seu processo de criação poética: “*(...) yo escribo preguntándome ¿qué hace que una escritura pueda ser llamada sensual?*” (Op. Cit. p. 290).

⁶⁴ Citamos, a seguir, um trecho de uma entrevista em que NP explica o que ele define com relação ao trabalho literário como “superfície textual”: “*Esto supone que la poesía no tiene que someterse a ninguna verdad que este más allá de ella misma. O sea, no tiene por qué responder a ningún principio de transcendencia.*” (PERLONGHER, 2004, p. 302). O conceito de superfície textual nos será de grande valor no próximo capítulo deste estudo.

A resposta, segundo o poeta, está na experimentação poética que se produz com as “trastiendas del lenguaje”. Analisando a escolha lexical feita pelo poeta para descrever o objeto de sua busca com relação à linguagem da poesia, entendemos melhor o motivo da inclusão de termos híbridos em sua produção poética. A palavra “trastienda” seria usada para nomear o fundo de um comércio, de uma loja, por exemplo. Seria aquele lugar reservado somente àqueles que têm acesso ao ambiente como um todo. O fato é que, em geral, esse ambiente não corresponde à decoração agradável referente ao espaço do comércio destinado ao público. É o local onde os produtos em estoque são armazenados, onde a pintura se desgasta e onde não há o cuidado do reparo imediato, como há quando o dano se localiza na parte pública do comércio.

As “trastiendas del lenguaje”, desse modo, revelariam aquilo que na língua é considerado desagradável pelos que optam por um uso normativo do idioma. Por ter sido relegado à qualidade de arcaísmo ou por ser demasiado regional, por exemplo. Pode também dizer respeito a um termo evitado no uso cotidiano da língua por seu teor demasiado pejorativo ou por sinalizar demasiadamente um tipo de população marginalizada. Podemos pensar ainda como pertencentes às “trastiendas” as palavras que, mesmo pertencendo ao idioma nacional argentino, o espanhol, dizem respeito ao léxico de outros países que também adotam esta língua como oficial. Por último, podíamos incluir nesta lista, as palavras de idiomas estrangeiros que, sem pedir licença, se embrenham no idioma nacional e, aos poucos, ganham espaço nas variantes de uso popular e que, após algum tempo, até acabam sendo dicionarizadas.

A busca de inserção na linguagem poética de termos relegados às “trastiendas”, para NP, entretanto, vai além dessa busca do termo rebuscado (arcaísmo, por exemplo), ou do que poderíamos chamar de “rebuscados às avessas” (gírias reconhecidas somente

em determinados guetos, por exemplo). NP busca operar em sua poesia combinações insólitas, mesmo para as trastiendas mais obscuras da língua. O poema “Salmonella” (pertencente à **Hule**) pode ser citado como um bom exemplo desse tipo de procedimento perlonghereano. Neste poema são descritos os efeitos da bactéria, que dá título ao texto, no organismo humano. Não é exatamente o conteúdo descrito, uma violenta diarreia, que surpreende o leitor do poema. Na verdade é a seleção e combinação vocabular realizada no poema que singulariza o trabalho linguístico realizado pelo poeta.

Para descrever as desagradáveis sensações provocadas pela inevitável diarreia, o poeta mistura as palavras referentes ao jargão médico com palavras que pertencem a universos totalmente díspares, como o dos cosméticos e o dos acessórios femininos. Como exemplo, podemos citar os três primeiros versos do referido poema:

*Salmonella Carinii Pseudomonas:
argot del cuerpo estriado, fístula red, glostora ganglio-
nal en la peineta, nimba (...)*

Identificamos no primeiro verso os nomes de outras duas bactérias além da já citada no título do poeta: “carinii” e “pseudonomas”. Em uma rápida pesquisa, chegamos à informação de que se tratam de bactérias atuantes, principalmente, em organismos cujos sistemas imunológicos encontram-se enfraquecidos por algum outro tipo de infecção, como é o caso de pacientes com Aids, por exemplo. As consequências da atuação das três bactérias no organismo humano são descritas nos versos subsequentes de modo bem incomum.

Para evitar o uso do jargão puramente científico, o poeta recorre a imagens que misturam palavras científicas como fístula (uma conexão anormal entre o canal anal e o tecido perianal, formando uma espécie de abscesso) e ganglional (na verdade, a palavra

em espanhol seria ganglionar, isto é, relativo a gânglios) e elementos pertencentes a campos semânticos muito diversos, como é o caso da palavra “glostora”, que acompanha a palavra ganglional. O significante “glostora” nomeia uma marca de brilhantina, produto cosmético comum ao universo masculino muito popular na Argentina nos anos 50⁶⁵.

O que torna a descrição das consequências da fístula no organismo incomum é justamente o uso do significante “glostora”, que no poema substitui e descreve o tipo de secreção criada por esse tipo de abscesso anal, dado o destaque à bactéria “salmonella”, no título.

O que surpreende na imagem criada é a presença do brilho referente ao produto cosmético masculino para descrever a aparência desagradável, e possivelmente a textura, da secreção produzida pela ferida anal.

A estratégia usada pelo poeta aqui se relaciona ao procedimento barroco da ‘substituição’, descrito por Severo Sarduy no texto “El barroco y el neobarroco”. Ao dissertar sobre este procedimento, Sarduy prega que o trabalho poético promove a distorção da linguagem comunicativa por meio da ‘substituição’ de um significante adequado ao contexto por outro, que se liga ao anterior por uma longa cadeia de relações, cuja distância é tal que se torna difícil para o leitor refazer o caminho que o levaria ao significante primeiro, denotativo.

O mesmo ocorre em alguns versos de “Salmonella” em que se descrevem as fezes que bóiam na bacia sanitária, apresentados a seguir:

*giros mansos disueltos
en la letrina, pencas*

⁶⁵ Encontramos essa informação em sites em que se remete a elementos culturais e ou produtos do passado recente da Argentina. Desses, citamos, por exemplo o site Ruínas mágicas, cujo endereço eletrônico é <http://www.magicasruinas.com.ar/publicidad/piepubli539.htm>, acesso em 05/08/2009.

*de sulfuro, cortadas
en abanico (...)*

As fezes aqui são descritas como “pencas de sulfuro”. A palavra ‘pencas’, aqui em lugar de “racimo”, se relaciona ao modo como as fezes se apresentam na latrina, ou seja, como uma massa. E “sulfuro”, um sal resultante da combinação de enxofre e ácido sulfúrico, refere-se ao odor forte exalado pelas fezes. Na continuidade dessa descrição escatológica, entretanto, a imagem a que remete o desenho das fezes na bacia sanitária é o do leque (“*abanico*”), ou seja, um acessório feminino cuja utilização vai além do refrescar-se por meio de uma leve brisa do objeto em movimento.

O leque é um acessório quase sempre sobrecodificado como símbolo de beleza, delicadeza e também de certo charme *kitsch*. Em sua produção são utilizados tecidos finos como seda, cetim e rendas. Ademais, o leque ocupa um lugar de destaque no universo das mulheres latinas, sobretudo as de origem hispânica. Neste contexto o leque ganha relevo como um objeto cujo manuseio pela mulher tenciona a sedução. NP, na imagem acima citada, cria uma ponte que liga o mais alto cume do paraíso *kitsch* feminino ao mais baixo repertório escatológico: o produto da diarreia se revela em um “leque de fezes”.

As referências e combinações léxicas e sonoras de um texto barroco, portanto, são inumeráveis. NP, em sua poesia, tenciona levar essas múltiplas possibilidades ao extremo e a utilização de elementos híbridos, com os produzidos pelos usuários da interlíngua que surge da intersecção do português e do espanhol vêm somar a essa constante busca do poeta.

Mobilidade e multiplicidade são, em nosso entender, as palavras-chave para nomear o objetivo de NP ao realizar esse movimento de procura de uma maior

expressividade linguística como fonte de criação poética. A associação da mobilidade e da multiplicidade seria o motor desse processo, que se faz por meio de um deslocamento constante seja entre variados níveis de linguagem e de áreas lexicais dentro de um idioma e também na ultrapassagem da fronteira linguística que separa um idioma do outro. NP, em sua busca por uma linguagem sensual, assim define o processo de criação poética: “(...) *el deseo como efecto podría hacernos pensar en la “escritura” como un campo de fuerzas, de flujos que se entrecruzan y que podrían dar eventualmente la posibilidad de una multiplicidad, tanto en la lectura como en la escritura, de cierta combinatoria de caminos.*” (Op. Cit. p. 290).

A interlíngua passa a formar parte, como mais um recurso, dessa ampla possibilidade combinatória de exploração da expressividade linguística ofertada ao trabalho do poeta. Torna-se interessante observar que a presença da interlíngua na obra poética de NP, ainda que bastante discutida e valorizada pelo poeta, surge como mais um dos recursos de busca de maior exploração linguística em prol da criação poética. NP, de modo algum, abusa desse recurso. Seu uso é estrategicamente explorado em determinados momentos, em que esse uso representa um achado poético.

Nos casos da exploração da ambiguidade de palavras que apresentam a mesma forma nos dois idiomas, tendo, porém, significados diferentes, o que no estudo contrastivo entre as línguas espanhola e portuguesa chamamos de *heterosemánticos*, por exemplo. O próprio NP nos fornece um exemplo interessante do caso acima ilustrado, ao discutir sobre seu interesse no uso da interlíngua em sua obra poética: “*Lo genial del portuñol es que existen las mismas palabras y dicen cosas diferentes: porra aquí es palo, en Brasil es semen.*” (PERLONGHER, 2004, p. 313)

As possibilidades de exploração da ambiguidade na intersecção dos dois idiomas vão além do exemplo anterior. Podemos citar, por exemplo, o caso de uma

palavra que tenha a mesma forma e carregue acepções coincidentes em ambos idiomas, com a exceção de uma única acepção pertencente somente a um desses idiomas. É o que ocorre em um dos poemas que será analisado neste tópico, intitulado “Latex”. O exemplo que se encaixa no caso acima descrito é a palavra “pica”, que além das acepções coincidentes nos dois idiomas, pica (tipo de arma branca) e pica (apetite exótico), traz em português um terceiro sentido, pica (órgão sexual masculino), ligado à linguagem de cunho pejorativo deste idioma.

Além da ampla possibilidade de exploração lingüística, cremos haver também outro tipo de elemento relacionado a essa interlíngua ligando os dois idiomas mais falados na América Latina, que teria motivado ainda mais o interesse de NP. Tal motivo estaria ligado ao processo de formação dessa interlíngua, ou melhor, do modo como o poeta e sociólogo lê os caminhos que teriam sido trilhados e que culminaram na formação dessa língua intermediária entre o espanhol e o português.

Para NP⁶⁶ a interlíngua teria surgido para além dos fluxos migratórios de espanhóis, ocorridos, sobretudo, na primeira metade do século 20. NP considera essenciais dois outros fatores importantes para a formação dessa interlíngua. O primeiro deles, se referiria ao fluxo migratório formado por autoexilados, que teriam vindo para o Brasil, na segunda metade do século XX.

O motivo desse novo fluxo seria a fuga da forte repressão empreendida por governos ditatoriais de países vizinhos como Chile, Uruguai, e Argentina⁶⁷. Tal fato teria levado a uma nova configuração da interlíngua, como uma língua universitária ou intelectual. Isso se explicaria pelo fato de muitos desses exilados terem passado a integrar as universidades brasileiras, seja como estudantes de cursos de pós-graduação,

⁶⁶ Cf. “*El portuñol en la poesía*”, in: **Papeles insumisos**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.

⁶⁷ O mesmo movimento ocorre a partir do Brasil: muitos dos ‘perseguidos’ pelo governo ditatorial instalado em 1964 no país são exilados a países vizinhos (como o Chile, por exemplo) e também a países europeus (Como Itália, Inglaterra, França, etc.).

seja como integrados aos quadros docentes dessas instituições de ensino superior. Este será o caso do próprio NP, que faz seus estudos de pós-graduação na Universidade de Campinas e que, posteriormente, dá aulas nesta mesma instituição.

Um terceiro fator, no entanto, parece particularmente interessante para NP na conjunção da interlíngua como língua veicular do eixo que liga o Brasil aos países hispânicos do Cone Sul, que são as contribuições que esta interlíngua recebe dos deslocamentos ocasionais entre os habitantes desses países. Desse fluxo intenso que o autor chega a chamar de “*ejército nómade*” (PERLONGHER, 2004, p. 247), encontramos palavras comuns entre as gírias brasileiras e argentinas (lunfardo, mais especificamente), fato relacionado pelo autor a certo caráter *lumpen*⁶⁸ desses deslocamentos. Ao comentar a observação dessa parcela de contribuição *lumpen* à ampliação da interlíngua entre português e o espanhol, NP diz:

“Y esas cosas de las migraciones también, hay que ver sus repercusiones en el lenguaje. Esto ya sería otro tema a desarrollar, que no pasa por el nivel de las grandes estructuras, sino de las lenguas. De las oralidades menores. La lengua de las bocas, que son los bajosfondos de São Paulo, que están llenos de argentinos. Y hay muchas palabras en el lunfardo de los bajosfondos. Una especie de migraciones secretas, que también reverberan en el lenguaje, producen cosas en la lengua.”
(PERLONGHER, 2004, p. 289)

A ampla mobilidade desse idioma híbrido, se explicaria, segundo o poeta, por uma “oscilação permanente” entre as duas línguas, o que possibilitaria a essa interlíngua manter-se aberta, sem que se estruturasse segundo um código previamente estabelecido. Desse modo: “quase diríamos que ela não mantém fidelidade exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro” (PERLONGHER, 1992, p. 8).

⁶⁸ Segundo o dicionário **Puto el que lee – diccionario argentino de insultos, injurias e improperios** (Buenos Aires: Gente Grossa, 2009), a definição de “*lumpen*” seria: “ Integrante del proletariado sin conciencia de clase, que no produce y vive del robo o la mendicidad. Observa Brizule Méndez que el vocablo construye insulto desde el prejuicio de una sociedad “ que no sólo se organiza en escalones sino que precisa que los del escalón superior vean como enemigos a los de los escalones inferiores” (...) (p.119)

Esse caráter de abertura da interlíngua para as contribuições provindas das populações marginais, é certamente o que a torna especialmente atrativa como elemento de expressão poética. NP observa nesta abertura um grande leque de desvios possíveis, o que possibilitaria ao poeta ir além das possibilidades de exploração da linguagem ofertadas pela variante normativa do espanhol e/ ou do português.

Se, para NP, a força vital da poesia tem origem no delírio dionisíaco, nada melhor para materializar esse delírio como procedimento poético, do que realizá-lo a partir de uma zona linguística inestável, movediça, que se constitui em um “entre-lugar”, utilizando a expressão cunhada por Silviano Santiago⁶⁹, como a interlíngua.

A mescla das gírias das populações nômades, marginalizadas e de origens diversas, eleva o grau de desterritorialização da interlíngua. Se a gíria de rua em um idioma materno já constitui, em muitos casos, uma espécie de linguagem codificada para os setores dominantes da sociedade, a mescla de termos pertencentes ao jargão marginal de nacionalidades e idiomas diversos, enfatiza duplamente o caráter desterritorializante dessa língua híbrida.

Se há algo que escaparia do controle institucional com relação à língua materna, é justamente um uso desviante e desterritorializado, isto é, que esse desvio tenha um caráter ao mesmo tempo plural (contribuições de origens variadas) e movediço (pois sofre constantes mutações, já que se configura como um código marginal cuja razão de ser se justifica no intento de despistar a vigilância institucional sobre suas ações).

Ao discutir o translinguismo na poesia de NP, Cangi observa o teor de ameaça à organização estatal que a configuração de uma interlíngua pode adquirir:

“La gramática es el sueño de una igualdad y un pacto de libertad que el Estado estructura como desigualdad real en la organización al acceso pedagógico. Las fuerzas migrantes, la diversidad no absorbida funciona como deriva

⁶⁹ CF. SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, in: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

amenazante que deja errar sus flujos sobre el cuerpo lleno de lenguaje.”
(CANGI, 2000, p. 266)

O cultivo na literatura de uma língua híbrida, ou mestiça, surgida de modo espontâneo e erigida do convívio entre falantes dos dois idiomas, sem dever obediência a regras gramaticais e a um léxico estabelecido, será evidentemente encarada de uma instância negativa por parte das instituições governamentais, guardiãs da cultura nacional.

Esse é certamente um motivo que justifica a simpatia de NP por essa hibridez linguística. O poeta nunca deixou de reconhecer a forte impregnação política ou micropolítica de seus textos. Tanto em seus trabalhos como sociólogo, como em seu trabalho poético, NP sempre se encarregou de minar sua escrita com ataques e ou provocações a determinados ícones caros às instituições a que ele denomina, em diálogo com Deleuze e Guattari, de macropolíticas (dentre eles, o idioma nacional como marca de territorialidade, a limitação binária da sexualidade, como núcleo básico da sociedade moderna etc.). A respeito da utilização da escrita com forma de posicionamento político, NP afirma:

“ Cuando uno escribe (poeta) está haciendo también una política de la lengua, está llevando las cosas, hasta por saturación, a mudar, a salirse de la convencionalidad, de lo que está determinado en la manera de decirse. Pienso que para que se mantenga un orden en la sociedad hay, correlativamente, un orden en las sílabas. Si uno está incómodo con ese orden, en su reducto hiperpequeño y molecular, trabaja en ese plano para cambiar la expresión.”
(PERLONGHER, 2004, p. 304)

Partidário das revoluções moleculares, NP reconhece no desenvolvimento dessa língua as possibilidades de variados agenciamentos coletivos que colaborariam para a construção de novas subjetividades. O contato com o brasileiro, e com o uso que este faz de sua língua materna, levaria o falante do espanhol a reconfigurar sua subjetividade. Não é diferente o que acontece com os demais hispânicos que vêm ao

Brasil ou com brasileiros que se deslocam a países cuja língua materna é o espanhol. É o que Sueli Rolnik⁷⁰ chama de figuras-padrão, que gerariam identidades globalizadas flexíveis em detrimento das antigas identidades fixas.

É a questão da territorialidade influenciando diretamente em outra questão cara à investigação acadêmica perlongheana, ou seja, a questão da identidade. O deslocamento de um país a outro, interferiria no processo de subjetivação, que seria rearranjado na língua intermediária. Como consequência desse deslocamento, a potencialidade nômade, em seu processo de desterritorialização e reterritorialização, mostra-se para Perlongher como um novo instrumento de criação poética, que em grau maior ou menor, surge em toda a sua produção poética.

3.1 NP: Diálogos brasileiros

Dois pontos de contato de NP com a cultura brasileira tornam-se especialmente relevantes em nosso estudo sobre a escritura do poeta. O primeiro diz respeito aos encontros de NP com intelectuais brasileiros, o que leva o argentino a aproximar-se também da literatura do país. Uma vez no Brasil, NP busca inserir-se nos meios intelectuais e travar relações tanto com representantes do meio acadêmico paulistano, como a amizade que mantém com o também argentino Jorge Schwartz⁷¹, professor universitário (FFLCH/USP), como com escritores/poetas de sua geração, como o paulistano Glauco Mattoso⁷².

⁷⁰ Texto em que a autora aproxima os conceitos propostos na filosofia de Deleuze e Guattari à proposta oswaldiana de antropofagia, intitulado “Esquizoanálise e Antropofagia”, disponível no site <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf>. Último acesso em 22/02/09

⁷¹ Além de amigo, o Prof. Jorge Schwartz torna-se orientador de NP no Doutorado que este inicia na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo. Diferente de seus estudos de Mestrado, em que o poeta argentino preferiu dedicar-se à Antropologia Urbana, área correlata a de sua formação inicial, Ciências Sociais, no Doutorado, NP opta por dedicar-se aos estudos literários, tendo como objeto de estudo a obra literária de seu contemporâneo Osvaldo Lamborghini. NP, porém, falece no final de 1992, antes de terminar sua tese. É possível, no entanto, ter acesso ao relatório de seu primeiro exame de qualificação no Doutorado. Há uma cópia deste texto no CEDOC Alexandre Eulálio, no IEL/ UNICAMP.

⁷² NP e Glauco Mattoso tornam-se interlocutores tanto com relação a assuntos literários como no que se refere às aventuras sexuais de ambos. Sobre esta relação, ler o texto “Os três segredos de Fátima”, que

A participação no evento “A palavra poética na América Latina – avaliação de uma geração”, organizado pelo poeta e acadêmico Horácio Costa, revela-se para NP uma boa oportunidade de apresentar suas ideias e ampliar o diálogo entre seus poetas da mesma geração que a sua.

Realizado em dezembro de 1990, o evento teve o mérito de reunir poetas de vários países hispânicos e poetas brasileiros que se dispuseram a discutir, dentre outros temas, as relações entre a herança poética das gerações precedentes e a geração à qual pertenciam, incluindo nesta discussão as linhas estéticas dominantes na produção poética deste grupo. Os participantes debateram ainda a respeito do lugar da poesia no cenário contemporâneo ao encontro (produção de poesia x consumo) e a vinculação entre a produção dos poetas participantes e sua vinculação à comunidade linguística de que faziam parte (COSTA apud COSTA (org.), 1992. p. 11/12)

NP, igual aos demais participantes, colaborou com um ensaio (o então inédito “*Poesía y éxtasis*”), apresentado sob a forma de comunicação e com três poemas (“*Las tías*” e “*Mme. S.*”, de **Alambres** e “*Vahos*”, de **Parque Lezama**), lidos para o grupo presente no evento em momentos destinados à apresentação da produção poética dos participantes. Dois anos depois os textos apresentados no evento foram reunidos em um livro⁷³ cujo título é homônimo ao encontro que o originou.

O evento, para NP, foi duplamente positivo: de um lado pode encontrar poetas com quem mantinha amizade ademais de contato profissional, como é o caso do

Glauco Mattoso escreve após a morte de NP. Este texto pode ser encontrado em: PERLONGHER, Néstor. **Evita vive e outras prosas**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 121-124. Da interlocução entre os dois surge ainda um dos melhores ensaios de NP. Trata-se do ensaio “O desejo do pé”, que prefacia o livro **Manual do pedólatra amador. Aventuras e leituras de um tarado por pés**, de Glauco Mattoso. O original deste texto, em espanhol, pode ser encontrado em PERLONGHER, Néstor. “El deseo del pie”, in: **Prosas plebeyas – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: Colihue, 2008. p. 103-111. Glauco Mattoso escreve também um soneto em homenagem a NP, intitulado “Soneto 434 a Néstor Perlongher”, que pode ser encontrado em Schwartz, Jorge (org.). **Homenaje a Néstor Perlongher**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002 (Cuadernos de Recienvenidos, 18). p. 11-12.

⁷³ COSTA, Horácio (org.). **A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

também argentino Arturo Carrera e dos uruguaios Roberto Echavarren e Eduardo Milán; de outro, a oportunidade de colocar-se diante de uma plateia composta de poetas e também pensadores de poesia com origem e estilos diversos ao seu mas com interesses confluentes.

É importante considerar que no momento da realização deste evento, NP vive no Brasil há oito anos e já mantém relações profissionais e pessoais bem estabelecidas no país. A oportunidade de discutir suas ideias sobre literatura era rara, embora NP tenha conquistado certo espaço como intelectual, tendo publicado alguns de seus ensaios em periódicos nacionais de relevo, como a Folha de São Paulo⁷⁴, por exemplo. Com relação ao espaço editorial no Brasil, NP havia alcançado certo sucesso no que se refere a suas produções na área de Sociologia/ Antropologia. Em 1987, por exemplo, duas obras de NP relativas à citada área são publicadas pela Editora Brasiliense: **O negócio do michê** e **O que é AIDS**.

No que se refere à produção concernente à literatura, no entanto, em 1990, ano do evento, a única colaboração de NP a uma obra publicada havia sido o já citado ensaio introdutório da obra **Manual do pedólatra amador**, de Glauco Mattoso, em 1986. Somente no ano seguinte, com a publicação da antologia de poesia neobarroca **Caribe transplatino...**, pela editora Iluminuras, NP tem alguns de seus poemas publicados em uma edição bilíngue, organizada por ele e cujas traduções para a língua portuguesa são realizadas por Josely Vianna Baptista, que se encarregaria, no futuro, da tradução de outras produções do poeta. É o caso da única coletânea⁷⁵ que traz poemas do NP em edição bilíngue (espanhol/português) publicada no Brasil. Em **Caribe**

⁷⁴ São exemplos de colaborações de NP sobre literatura nesse periódico: “O sexo da Aranha” (Caderno ‘Folhetim’, em 06/04/1986; “A barroquização” (Caderno ‘Folhetim’, em 11/03/1988); “Neobarroco transplatino” (Caderno ‘Folhetim’, 06/08/1988).

⁷⁵ Trata-se de PERLONGHER, Néstor. **Lamê - Matéria de poesia**. Néstor Perlongher; tradução Josely Vianna Baptista. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

transplatino... ainda é publicado como prefácio, o ensaio de mesmo nome, que se tornaria um texto de referência sobre a temática do neobarroco.

No entanto, o grande encontro literário de NP, no Brasil, foi o também poeta e pensador da arte literária Haroldo de Campos. No próximo tópico, exploramos a relação dialógica estabelecida entre os dois poetas e os desdobramentos da mesma.

3.1.1 Néstor Perlongher e Haroldo de Campos: um diálogo antropofágico

O poema, a seguir, é de autoria de Haroldo de Campos. Trata-se de uma homenagem do poeta brasileiro à NP. O contexto de sua produção é o período posterior à morte do poeta argentino, em novembro de 1992:

Neobarroso: in memorian

“hay
cadáveres” – canta néstor
perlongher e está
morrendo e canta
“hay...” seu canto de
pérolas-berrucas alambres bo-
quitas repintadas restos de unhas
lúnulas – canta – ostras desventradas um
olor de magnólias e esta espira
amarelo-marijuana novelando pensões
baratas transas de michê (está
morrendo e canta) “ hay...”
(madres-de-mayo heroínas-car-
pideiras vazadas em prata negra
lutuoso argento rioplatense plangem)
“...cadáveres” e está
morrendo e canta
néstor agora em go
zoso portunhol neste bar paulistano
que desafoga a noite-lombo-de-fera
úmido-espessa de um calor serôdio e on-
de (o Sacro Daime é uma – já então – um-
ção quase extrema) canta
seu ramerrão (amaríssimo) portenho: “ hay
(e está morrendo) cadáveres”

A data em que HC assina o poema é 27 de outubro de 1993, ou seja, quase um ano após a morte do poeta argentino. Ao falecer NP deixou alguns importantes projetos

inacabados. Um deles era o estudo que realizava em seu Doutorado sobre a obra de Osvaldo Lamborghini. O outro se referia ao **Auto sacramental do Santo Daime**, de cuja produção só conhecemos o trecho introdutório, publicado em 2001 no número 9/10 da revista **Tsé tsé** (Bs. As.) dedicado a NP. O poema que escreve HC, no entanto, não se refere aos projetos inacabados de NP, mas sim a um logo rastro de criações e proposições provocativas que marcaram sua produção literária até o momento de sua morte.

Em “neobarroso: in memoriam”, o poeta se utiliza mais uma vez da ‘devoração cultural’, conceito oswaldiano que representou o principal elo entre o ele, HC e NP, ademais de suas ideias sobre o neobarroco.

Neste poema, HC retoma o verso principal do poema “Cadáveres”, de NP por meio de sua citação. Da mesma forma que no poema original, em “Neobarroso...” o verso “hay cadáveres” é reiterado pelo uso da anáfora. À diferença do original, no entanto, somente nos dois primeiros e nos dois últimos versos esta estrutura aparece por inteiro no poema. Em todos os outros versos em que esta estrutura é citada ela aparece em partes: duas vezes só aparece a primeira parte “hay...” e, por último, somente a segunda palavra “...cadáveres”. Isto ocorre porque o autor faz uso deste verso para introduzir e encerrar dois blocos de versos, como se a divisão desse verso de NP servisse como um invólucro para as construções criadas por HC.

O principal movimento que indica a “devoração cultural” no poema de HC é a retomada do ritmo jocoso de “Cadáveres”, embora em ambos o tema seja tão grave, ou seja, a morte. O contexto do poema de NP é o momento inicial da transição democrática que se inicia na Argentina após um período em que prevaleceu um violento governo ditatorial (1976-1983). Trata-se de um período, que vai do início da década de 80 e que

se prolonga durante todo este decênio, em que os corpos das vítimas desta ditadura começam a ser encontrados. Observemos um trecho de “Cadáveres”:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una orilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines loa maleones
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres
(...)

Trata-se de um poema longo que proporciona ao leitor um amplo e irônico panorama de setores variados da sociedade argentina. Todas as estrofes deste poema são encerradas com o verso “Hay Cadáveres”, marcando, desse modo, o imenso rastro de sangue deixado pelo governo militar que contou com o apoio (ou a omissão) da sociedade argentina. O poema destaca o mal-estar dos diversos setores da sociedade diante da impossibilidade de esconder os crimes cometidos durante a ditadura.

No poema de HC a morte já não remete às vítimas da ditadura argentina, mas ao próprio NP. Aqui o verso “hay cadáveres” gira em torno da locução verbal que o complementa “e está morrendo”, referente ao longo período de agonia do poeta em decorrência do avanço de diversos processos infecciosos provocados pela AIDS. A única referência no poema às consequências da ditadura argentina é citação das ‘madres de mayo’, grupo de mulheres argentinas que perderam seus filhos durante o regime ditatorial no país e que se reúnem periodicamente na Plaza de Mayo (Bs As) para reivindicar o direito de enterrar seus filhos.

Com relação ao trabalho formal do poema, podemos observar dois movimentos. O primeiro diz respeito à utilização do *enjambement* como recurso de construção dos versos; recurso este amplamente utilizado por NP em sua produção poética, como é o caso do poema “Salmonella”, já citado anteriormente. Outro movimento do poema que merece destaque é a composição de palavras, algumas formadas de dois elementos pérolas-berrucas; amarelo-marijuana), havendo até a composição formada por quatro elementos (como em noite-lombo-de-fera).

Em “neobarroso...” HC mostra o quanto conhecia da trajetória poética e vivencial de NP. No poema surgem algumas referências que marcam essa proximidade. Para exemplificar, citamos a sequência que se inicia no 5º. verso, aberta com uma nova referência ao mais conhecido verso de “Cadáveres”, a forma verbal ‘hay...’ é seguida por: “seu canto de/ pérolas-berrucas alambres bo-/quitas repintadas restos de unhas/ (...)”. Aqui temos referência a determinados elementos que nos fornecem algumas pistas importantes a respeito de influências estéticas de NP. É o caso da presença da “pérola berruca’, que aponta não somente para a aproximação poética à estética barroca, como também à torção da mesma proposta por ele na criação do paródico neobarroso.

Ademais, no trecho citado, temos a presença de **Boquitas pintadas**, título de um dos romances mais conhecidos de Manuel Puig, escritor argentino a quem NP admirava, sobretudo, pelo mergulho em sua obra no que poderíamos chamar o micro-universo feminino suburbano de Buenos Aires. No poema, o título do romance de Puig ganha o prefixo re-, o que sinalizaria uma aproximação entre Puig e NP, uma vez que este tem como um dos *leitmotifs* de sua obra o universo feminino ou o ‘devir mulher’.

O universo feminino é referido ainda na continuidade do trecho. No verso seguinte temos o qualificativo do termo ‘unhas’: (...) lúnulas – canta – ostras desventradas um/ olor de magnólias (...)”. A imagem das unhas recém-cortadas em

forma de lua reitera a afirmação feita acima sobre o foco, na obra poética perlonghereana, a detalhes referentes ao universo feminino. Estes, no entanto, quase sempre focalizam momentos nada glamorosos da preparação do devir-mulher. No caso da montagem do travesti, por exemplo, mostra-se o esforço durante a maquiagem para disfarçar as marcas do barbear recente ou os restos de unhas que marcam os cuidados estéticos com as mãos, como é o caso aqui expresso.

Interessa-nos destacar a construção “olor de magnólias”, qualitativo, no poema, de ‘ostras desventradas’. No poema, há a mescla do espanhol ao português, língua em que é escrito. É o caso de ‘alambres’, título de uma das obras de NP, e também da presença de re-, que em espanhol funciona não somente como um elemento que indica repetição, mas também como um intensificador.

O termo ‘olor’, no entanto, torna-se particularmente relevante em nossa leitura. Pouco comum em português, remete a aroma, odor suave. Em espanhol, entretanto, este termo, bastante comum, tem significação ampla, podendo ser traduzido como ‘cheiro’, ‘odor’, ‘fragrância’ ou ‘aroma’. Ainda regido pela preposição ‘de’, ‘olor’ pode significar também *fama, reputación*, como em *‘Murió en olor de santidad’* (Diccionario Claridad, p.317).

Nesse sentido poderíamos pensar que a utilização do termo em “Neobarroso...”, poderia ser um exemplo da exploração das possibilidades de exploração linguística do ‘portunhol’, procedimento bastante valorizado por NP em sua produção poética a partir do contato que o poeta teve com a língua portuguesa no Brasil.

Desse modo, a construção olor de magnólias poderia remeter tanto à fragrância da flor, como à fama, à reputação construída por um devir-mulher. Assim, poderíamos pensar que ‘magnólia’ poderia referir-se à feminilidade relacionada a flores em geral, ou ainda, poderia dizer respeito ao nome próprio de mulher: magnólia, como rosa ou

margarida, ademais de nomear de flores, nomeiam também mulheres. Assim, teríamos neste poema a exploração do sentido do termo além de sua significação em língua portuguesa, mas ampliada para os significados que possui em língua espanhola.

Há, inclusive, no poema, a referência ao uso do portunhol por NP no trecho “...cadáveres” e está / morrendo e canta/ néstor agora em go/ zoso portunhol neste bar paulistano”. No próximo tópico desta dissertação buscamos refletir sobre a questão do portunhol relativa a HC e NP.

Se a construção ‘olor de magnólias’ no poema de HC realçaria a referência ‘devir mulher’ na obra de NP, poderíamos apontar a construção ‘ostras desventradas’ como a primeira referência no poema a outro tema bastante presente tanto na vida como na obra de NP, as relações homossexuais e, sobretudo, à prostituição viril. Vimos que NP teve como tema de seu estudo de Mestrado a prostituição masculina na cidade de São Paulo. Nos versos seguintes as referências diretas às ‘transas de michê’, confirmariam esta hipótese. A referência a ‘pensões baratas’ e a ‘bar noturno’ marcam como os cenários do nomadismo noturno vivenciado e cantado por NP.

Nos últimos versos é feita a referência à seita Santo Daime, da qual NP se aproximou quando já doente, com a esperança de cura pela espiritualidade. Por esse motivo, no poema, o Daime é citado como “uma (...) unção quase extrema”.

Os últimos versos do poema apresentam uma imagem interessante: NP segue seu canto, convertido em um “ramerrão amaríssimo”, pois se trata de um canto de morte. A escolha pelo termo ‘ramerrão’ merece nosso destaque. Por um lado, a utilização deste termo caracteriza o canto final perlonghereano como repetitivo e monótono; por outro lado, ‘ramerrão’ pode também referir-se a um modo de vida marcado pela rotina. Se há uma palavra que não caberia no vocabulário relativo a NP esta palavra seria ‘rotina’. O uso do termo, portanto, traz um caráter paradoxal ao poema, uma vez que, mesmo em

sua relação com a AIDS, NP emitiu opiniões diversas ao longo dos anos: se em um primeiro momento NP vê a AIDS mais como uma arma utilizada pela sociedade como uma forma de terrorismo para reprimir a liberdade sexual recém-conquistada, após ser infectado pela doença e sofrer as consequências da mesma, o poeta muda de posição e passa a defender a prevenção e o cuidado na seleção de parceiros como modo de evitar a propagação da doença.

Mais um qualitativo atribuído ao canto de NP no poema chama a atenção; trata-se de ‘portenho’, que indicaria o resgate da identidade a qual o poeta sempre procurou escapar ao defender conceitos como linha de fuga e devir.

Na breve leitura que fizemos do poema de HC surgiram dois conceitos que trabalhamos no tópico seguinte: Antropofagia e portunhol. Estes dois conceitos são os principais tópicos do diálogo concertado entre HC e NP e sobre eles refletiremos no próximo tópico

3.1.2 NP e HC: só a antropofagia os une?

Não temos a informação exata sobre o contexto em que os dois poetas se conheceram pessoalmente⁷⁶. A única referência que encontramos a este respeito se refere a um depoimento de JVB em que a poeta e tradutora brasileira afirma haver

⁷⁶ O contato de NP com a obra de Haroldo de Campos ocorre logo nos primeiros anos da presença do argentino no Brasil. Como referência desse contato de NP com textos de HC, podemos citar algumas traduções que o poeta argentino faz para o espanhol de poemas e ensaios de HC. O primeiro texto traduzido pelo poeta argentino nesse sentido data de 1982. Trata-se de “Opúsculo Goetheano”, publicado na revista **Sítio**, no. 2, de Buenos Aires. Seguem-se outras traduções como “Lo que es de César”, poema de HC dedicado a César Vallejo, publicado na revista **Cielo Abierto** no. 25 (jul./sept. 1883), de Lima, Peru; “La operación del texto” publicado na revista **Vuelta**, no. 90 (mayo de 1990), do México. Já a referência mais antiga do contato de NP com a obra **Galáxias** é a citação de um trecho da mesma no texto “El portuñol en la poesía” que NP escreve e apresenta sob a forma de comunicação no **Encontro de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo**, realizado na Universidade de São Paulo em dezembro de 1984. Ali o escritor argentino, ao discorrer sobre o uso literário da interlíngua que se forma entre o português e o espanhol, cita e analisa trechos de autores que se utilizaram desse procedimento, dentre eles Oswald de Andrade e Haroldo de Campos.

promovido, em 1991, o primeiro encontro entre HC e NP. Sobre este encontro, JVB⁷⁷ comenta:

“O primeiro encontro de Néstor e Haroldo, por sinal, foi memorável. Trabalhando na tradução de fragmentos das *Galáxias* haroldianas (Ex Libris, 1994), Néstor ainda não conhecia o poeta paulista pessoalmente. Combinamos um encontro em minha casa em São Paulo, num fim de tarde ensolarado de 91. (...) A animação da conversa, que perfez uma verdadeira circunavegação poética — com roteiro pontuado, naturalmente, pelas presenças de Góngora, Juan del Valle Caviedes, Gregório de Mattos e outras feras — selou as afinidades eletivas 'em poesia e em pessoa' entre os poetas. No escritório abarrotado, por onde na certa já volitavam, invisíveis, anjos 'berrueco'-argênteos, Néstor lia em voz alta sua versão das *Galáxias*, com um acento portenho inconfundível. Animado, Haroldo sacou de um exemplar de seu livro e, mais que numa simples leitura, entrou num verdadeiro estado de apoderamento poético — "mire usted que buena suerte le plantaron la mesquita delante de la bodega calamares e um vinho Málaga língua liquefeita em topázio à distância de passos" —, e seguiu afogueando a língua, logo os dois numa espécie de repente barroco de brasa e prata que nos encontrou, ao final da galáctica via de mão dupla, vertiginosamente enlevados. Haroldo de Campos, lembro aqui a propósito, foi um dos poetas brasileiros mais receptivos ao trabalho de Perlongher — suas obras se tocando no arco de pleno cimbres do neobarroco. A memória do envolvimento dos dois com a poesia (no sentido mais amplo do termo), suas enteléquias vivíssimas, o afiado senso crítico e o humor generoso, funcionam como antídotos contra o ar às vezes tão rarefeito de nosso ambiente literário.”

Com a leitura dos textos ensaísticos e poéticos de Haroldo de Campos, NP se insere no contexto do pensamento e da produção poética brasileira que tem como foco o ressurgimento da tendência barroca no século XX. Se esta tem como início a Cuba dos anos 30, encontra em Haroldo de Campos um de seus principais pensadores e também um praticante dessa linha em solo brasileiro.

Dentre a obra literária de Haroldo de Campos, **Galáxias** tornou-se emblemática como um símbolo da utilização de procedimentos da estética barroca pelo poeta e também da presença do neobarroco no Brasil. **Galáxias** chama a atenção de NP desde que entra em contato com o texto na década de 80 e prossegue até seus últimos anos de vida. Conforme observa JVB no trecho anteriormente citado, a motivação do encontro

⁷⁷ Neste texto, intitulado “Na tela rútila das pálpebras: um olhar sobre a poesia de Néstor Perlongher”, além de uma introdução – da qual retiramos o trecho citado – em que a autora fala sobre sua amizade e seu trabalho como tradutora da obra de NP, são apresentadas também algumas traduções de poemas da última obra poética de NP, **Aguas aéreas** de 1992. O texto e as traduções encontram-se disponíveis no endereço eletrônico:

entre NP e HC, em 1991, é o projeto do escritor argentino de traduzir parcialmente as galáxias haroldianas⁷⁸. Desta obra o que certamente chama mais a atenção de NP é seu grau de complexidade. Trata-se de uma obra em que classificações como tipologia e gênero textuais, por exemplo, são radicalmente rompidas, a ponto de só se conseguir denominá-la como um texto literário de alta qualidade.

Em **Galáxias**, HC rompe também como a fronteira linguística, mesclando, por exemplo, trechos em espanhol à obra escrita em língua portuguesa. Este fato é destacado por NP ao citar um trecho de **Galáxias** no já mencionado “El portuñol en la poesía”, junto com citações referentes à obra de Oswald de Andrade e de sua própria obra. Podemos dizer que, muito possivelmente, a questão da mescla idiomática é um dos elementos que mais aproximam NP de OA e HC.

Ademais de praticar essa mescla linguística em sua obra literária, HC em sua produção teórica abre um espaço para a atualização da discussão sobre o conceito de “devoração cultural” proposto por OA em seu “Manifesto Antropofágico” (1928). Assim, podemos considerar a utilização da mescla entre a língua espanhola e a portuguesa em sua obra literária como uma possível marca da influência oswaldiana em suas proposições poéticas.

Outro elemento do pensamento de HC que parece atrativo à NP são suas idéias sobre o ressurgimento das características da estética barroca no século XX em solo latino-americano.

Nesse sentido, podemos dizer que a principal contribuição do pensamento de HC à obra de NP a nosso ver é a relação que o escritor brasileiro faz entre a teoria

⁷⁸ Em 1996 é publicada a tradução que NP faz do ‘Fragmento 4’ de **Galáxias** na antologia **Medusario – muestra de poesía latinoamericana**, organizada por Roberto Echavarren, José Kozier e Jacobo Sefamí (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica).

antropofágica de Oswald de Andrade e a tendência barroca/neobarroca. Desse modo, ensaios como “O sequestro do barroco na literatura brasileira – o caso Gregório de Mattos” (1989) e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”⁷⁹ (1980), de HC, tornam-se textos obrigatórios para que se entenda esta relação. Além disso, são importantes também os textos de Oswald de Andrade presentes no livro **A utopia antropofágica**⁸⁰, como o “Manifesto Antropofágico”, “A crise da filosofia messiânica” e “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”.

Nos dois textos acima citados, HC defende a tese de que a estética barroca marca o surgimento da literatura no Brasil. No caso de “O sequestro...”, esta tese integra o todo da argumentação de HC em contraposição à tese que Antonio Candido apresenta na obra **Formação da Literatura Brasileira** (1959), em que atribui ao Arcadismo (século XVIII), a gênese literária no país. Segundo HC, nossa literatura teria surgido no século XVI e sua primeira grande voz seria o poeta baiano Gregório de Mattos.

Em ambos textos, HC argumenta que a literatura brasileira, sendo erigida sob a égide da estética barroca, teria, em verdade, uma não-origem ou uma não-infância:

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 elaborado: o código retórico barroco (...) (CAMPOS, 2006, p.239)

⁷⁹ Os dois textos de HC citados se inserem em uma polêmica estabelecida entre a crítica de literatura no Brasil cujo cerne é a questão das fontes e das influências na literatura produzida no Brasil. Ademais de HC e Antonio Candido, citado adiante no capítulo, integram esta polêmica os seguintes autores e seus respectivos textos: Silviano Santiago (‘O entre-lugar do discurso latino-americano’, 1971 e ‘Apesar de dependente, universal’, 1981) e Roberto Schwarz (‘As idéias fora do lugar’, 1977 e ‘Nacional por subtração’, 1986).

⁸⁰ ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

Outro elemento coincidente entre os dois ensaios de HC é que em ambos o autor chama a voz de Oswald de Andrade para dar suporte a seus argumentos.

Em “O sequestro...”, HC cita a teoria antropofágica de OA relacionando-a à afirmação do escritor cubano Lezama Lima de que o barroco americano seria a “arte da contraconquista” (LEZAMA LIMA, 1993b). O que esta relação traz é a mudança de foco no tocante à posição metrópole/ colônia ou cultura hegemônica/ cultura periférica. Tanto para HC como para LL, a arte barroca, desenvolvida em solo americano, representaria o contraponto da dominação europeia.

O cerne da posição defendida por HC é sua proposta de que se deveria pensar a literatura brasileira não como uma literatura periférica, sempre dependente de nutrir-se nas fontes de uma cultura hegemônica (europeia/ norte-americana), mas sim por sua diferença com relação às produções literárias destas culturas dominantes. É neste sentido que HC recupera a proposta antropofágica de AO. Em “Da razão...”, HC argumenta:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese “ A crise da filosofia messiânica”), tivemos um sentido agudo de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem”, (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias, e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche, capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 2006, p. 234/235)

Como podemos verificar, ao citar o pensamento antropofágico de OA, HC propõe que a literatura brasileira (e, por conseguinte, a literatura latino-americana em geral) seja pensada a partir de uma perspectiva dialógica com a herança cultural ocidental. Neste sentido, HC propõe uma mudança de perspectiva que implica no

câmbio de uma atitude de submissão para uma atitude subversiva, em que ainda que se beba da fonte desta herança cultural, há o afastamento desta por meio de um trabalho de releitura crítica que HC chama de ‘transvaloração’, isto é, a transposição cultural dos elementos culturais hegemônicos para a cultura periférica.

O movimento mais ousado do ensaio haroldiano é certamente a aproximação do barroco à teoria antropofágica. Segundo o autor, o gérmen da atitude antropofágica teria surgido a partir do desdobramento da estética barroca, sobretudo do barroco que se constrói em solo americano no século XVII:

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí *a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo*⁸¹. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa. (Idem, p.243)

Consideramos ser este o cerne da atração de NP pelo pensamento de HC e, em consequência, do pensamento de Oswald de Andrade. Em primeiro lugar pela ousada proposta de HC por atrelar duas estéticas tão distantes no tempo ao apontar como coincidentes entre elas o caráter marginal ou de “antitradição”, em que longe de apresentar uma nova linearidade, desenvolve-se paralelamente à tradição, trilhando percursos alternativos a ela.

Em segundo lugar, podemos dizer que a tese de HC, ao caracterizar a estética barroca, realça a aproximação dela como espaço de ênfase das funções metalinguística e poética, ou seja, como uma estética em que se sobressaem seus procedimentos, ou seja, que são multiplicadas as possibilidades de trabalho com a linguagem já que se trata de uma estética mais aberta ao lúdico e menos compromissada com a função referencial da

⁸¹ Grifo nosso.

linguagem. Neste sentido HC se aproxima das ideias de Lezama Lima e de Severo Sarduy sobre o ressurgimento do barroco no século XX.

O que estaria por trás do pensamento de HC que aproxima barroco e devoração cultural oswaldiana seria a adoção pelo autor de uma visão sincrônica da obra literária. Segundo HC, haveria dois modos de abordagem do texto literário: o diacrônico em que a aproximação crítica com a obra se daria por um critério histórico, ou seja, a apreciação do texto literário se limitaria a um estudo documentário, observando-o no contexto de sua produção; a sincrônico, em que ademais da observação do contexto de produção da obra, olhar do crítico se dirigiria a uma apreciação da atualidade da mesma, renovando o valor desta obra. A poética sincrônica se basearia, desse modo, em um critério estético-criativo em vez de um critério histórico, no qual se basearia o estudo do tipo diacrônico.

Assim, a adoção do critério sincrônico daria abertura para que HC realçasse, no trecho acima destacado, a ampla possibilidade de ‘torção/ contorção’ da linguagem como contribuição do barroco ao trabalho poético realizado a partir do surgimento desta estética no Brasil no século XVII, não limitando-se, portanto, à época em que esta estética pertenceu.

Tendo como base a afirmação acima, observemos uma afirmação de NP em que este opina a respeito do trabalho do poeta com a linguagem como modo de buscar a beleza, que poderia ilustrar o dito por HC com relação à atitude de torção/ contorção da linguagem como modo de nos ‘desensimesmar do mesmo’:

Tiene que ver con una cuestión “estetizante”, si queremos poner un término más burdo, pero también se relaciona con lo popular. En el sentido siguiente: si alguien tiene que escribir un poema, tiene que hacerlo de la manera más linda, ¿no? Es una cuestión del suburbio: ¿cómo se van a escribir poemas para decir lo que dice todo el mundo? ¿qué gracia tiene? (...) No puede ser que las cosas sean del tipo: “ hoy subí al colectivo, iba al Congreso, y me acordé de la gorda que lavaba la ropa”. Si hay un orden en lo real, también hay un orden en el discurso. Bien, si hay un orden, también hay un orden de sílabas, eso digo de algún lado. Entonces hay que trabajar con el lenguaje y explotar al máximo su belleza, y explotar también el lenguaje, ¿por qué no? Uno dice: “una mujer sube al colectivo” y no “ una avalancha de banlon lastima el chirrido de las

ruedas”, aunque por ahí es eso lo que está pasando. (PERLONGHER, 2004, p. 310)

Assim, pensamos que a influência da teoria da antropofagia (a teoria de OA e a leitura desta por HC) reverbera duplamente no pensamento perlonghereano. Em primeiro lugar, em sua ligação com a releitura do barroco na atualidade, sobretudo no que se refere a dois pontos: na questão da mescla linguística, que NP prefere denominar de “desterritorialização dos *argots*” (PERLONGHER, 1991, p. 24). No Brasil, NP percebe novas possibilidades de exploração das mesclas entre idiomas a partir do contato com o ‘portunhol’, já explorado, como ele mesmo aponta no texto que escreve a respeito do tema, por OA e HC.

Com relação a esta questão, ademais da discussão com a qual iniciamos este capítulo, trabalhamos também no próximo tópico deste capítulo em que exemplificamos este uso na produção poética de NP.

Em segundo lugar, observaremos o diálogo que NP realiza com AO e HC com relação à formulação do neobarroso, proposta paródica do neobarroco cubano feita por NP:

“Yo, hasta ahora elegí rescatar las refulgencias íntimas, menores de la lengua. Sacar a relucir aquello que las literaturas mayores condenan al silencio. Em este sentido, cierta poesía ofrece la posibilidad de realizar esta tarea. Yo no creo ser marginal: soy un barroco plebeyo. O un barroco de trinchera, de barrio”. (Op. Cit. p.332)

O poeta faz esta afirmação em uma entrevista concedida a Carlos Ulanoviski e publicada no diário argentino **Página 12**, em 19 de setembro de 1990. No trecho citado, NP enuncia o que parece ser um projeto de sua produção poética. O destaque é para o trabalho com a linguagem e o objetivo é a adaptação a seu trabalho da estética barroca: produzir um barroco plebeyo, de barrio. O barroco erudito do Século de Ouro espanhol está ali presente, lido, citado devorado. Este, no entanto, não se encaixaria no contexto

histórico do fim do século XX, nem no Cone Sul e muito menos na poesia daquele que prefere buscar seus temas na movimentação noturna das calçadas, dos parques, das saunas ou dos banheiros públicos de uma grande cidade; daquele que busca o que de mais erudito surge no jargão cotidiano dos “bajofondos” portenhos e/ ou das ‘bocas’ de São Paulo.

Nesse sentido, surge o lance paródico, em que se ligam as influências de um barroco de ouro a um barroco local, de bairro e de barro, cuja exploração revela-se uma fonte bastante rica para a pesquisa, e que, por tanto, merece todo um estudo dedicado a ela.

3.2 O ‘portuñol’ na poesia de NP

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo./
Dar ao pente funções de não pentear. Até que/
ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou/
uma gravanha. // Usar algumas palavras que ainda
(não tenham idioma.
(Manoel de Barros)*

Daremos prosseguimento à discussão citada acima, no próximo capítulo em que partiremos de alguns poemas da obra **Hule**, para discutir, sobretudo, a questão da proposta perlonghereana de denominação de ‘neobarrosa’ à poesia de tendência neobarroca produzida na argentina na segunda metade do século XX.

Por hora, apresentamos a seguir a leitura de dois poemas em que a interlíngua é estrategicamente usada. No primeiro, o poeta usa da mescla entre o português e o espanhol para fazer uma sátira da situação política brasileira na década de 80, mais precisamente a partir da aposta brasileira na eleição de Tancredo Neves como um modo viável política e economicamente de empreender a transição do governo autoritário para a abertura democrática. No segundo, o uso da interlíngua é mais engenhoso. Trata-se do poema “Látex” (**Hule**), já citado acima.

Citamos a seguir um trecho de “Acreditando en Tancredo”, uma parodia do contexto político brasileiro em 1985, ano de sua publicação na revista **Novo Leia**⁸²:

*El que en la cuenta acredita
del candidato amigable
descubre, cuando ya es tarde,
que se le ha ido la guita
y lo que le debían
ya no lo puede cobrar
ni siquiera protestar
por tamaña tropelía,
apenas chuparse el dedo
porque todo le ha pasado
Acreditando en Tancredo.
(...)*

Já no título percebemos a mescla dos dois idiomas, pois o poeta usa o verbo “acreditar” no sentido e na regência da língua portuguesa, mas a preposição que o rege está em sua forma castelhana “en”. Em língua espanhola o verbo “acreditar” teria uma conotação diversa da normalmente usada em português como, por exemplo, “dar crédito”, no sentido bancário do termo. No caso do espanhol não é possível a regência deste com a preposição “en” usada no título do texto, uso comum no português. Na língua espanhola, o verbo usado para expressar a confiança ou fé em algo ou alguém seria “creer”. Desse modo, observamos já no título a incidência da interlíngua.

Ao longo do supracitado trecho o que se percebe é o uso de um espanhol coloquial, marcado pelas expressões “irse la guita”, isto é, perder dinheiro e “chupar-se el dedo”, que em espanhol significa ser ingênuo.

Na interlíngua que se forma, ainda que seja fácil perceber a predominância da língua espanhola observa-se a forte interferência não gratuita da língua portuguesa. No trecho fica claro o estratégico uso da língua portuguesa. Limitado a forma em gerúndio do verbo “acreditar”, que como já foi exposto acima encaixa no grupo dos vocábulos *heterosemánticos* que há entre as duas línguas.

⁸² **Novo Leia**, ano VII, no. 75, São Paulo, janeiro de 1985. Texto disponível também em: PERLONGHER, Néstor. **Prosas Plebeyas – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: Colihue, 2008. pp. 215-218.

No duplo jogo entre as acepções do espanhol e do português atribuídos à citada palavra, faz-se a crítica de um momento político brasileiro nos anos 80. NP, em sua proposta de máxima exploração das possibilidades linguísticas em sua elaboração poética, aproveita ainda as possibilidades sonoras que o nome do político que aparece no título, cuja estrutura é utilizada como refrão ao final de cada estrofe.

O nome Tancredo poderia ser ouvido por um falante do espanhol como uma expressão formada por um advérbio intensificador “tan” e o substantivo “credo”. A palavra “credo”, tanto na língua espanhola como na portuguesa pode tanto nomear uma oração católica, como pode se referir a um conjunto de crenças de uma coletividade. No caso da língua portuguesa, a palavra é também relacionada a um tipo de doutrina ou programa ideológico (partidário, por exemplo)⁸³.

Por outro lado, “credo” remete diretamente ao verbo acreditar (creer, no espanhol) se pensamos em sua origem etimológica latina, em que “credo” seria a forma conjugada da primeira pessoa do singular no presente do verbo *credere*, daí o nome da oração em cuja a afirmação da crença na doutrina cristã católica é reiterada repetidas vezes.

De um modo ou de outro, o uso da sonoridade da palavra “credo” enfatiza tanto a exploração do *heterosemántico* “acreditar” como se refere ao contexto político criticado no poema.

Outro exemplo do uso do português na obra poética de NP é o trocadilho presente no poema “*Latex*”, cujo título que aparentemente se refere ao material do qual é feito qualquer produto de borracha, na verdade se relaciona ao preservativo⁸⁴, acessório

⁸³ Cf. HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 864.

⁸⁴ Embora não encontramos no dicionário argentino que traz os termos chulos da língua espanhola mais populares no país, uma entrada que defina o vocábulo ‘latex’ como sinônimo de preservativo na língua popular argentina, localizamos esse termo com esse tipo de significação na entrada do termo ‘forro’, do mesmo dicionário. Damos, a seguir, a referência completa desse livro: “forro”, in: Aguirre, Javier et. al. **Puto el que lee: diccionario argentino de insultos, injurias e impropérios**. Buenos Aies: Gente Grossa, 2009. p. 90.

obrigatório no ato sexual após o surgimento da AIDS. Observemos as duas primeiras estrofes do poema:

*En el brillante látex, envainada
la turgencia plegando espejo riza
los vellos que descuellan
para no derramar el ronroneo
de la sal-pica-dura*

*sal pica dura!*⁸⁵

No trecho seleccionado do citado poema, todo o trabalho com a linguagem se constrói por meio do uso de metonímias e de uma paranomásia, que muito nos interessa.

O primeiro elemento que será observado nesta leitura do poema é o uso do participípio do verbo *envainar* (embainhar) que significa colocar o punhal ou a espada na bainha (*vaina*, em espanhol). Estabelece-se a partir desse verso uma relação metonímica entre o ato de embainhar a espada e o de envolver o pênis com o preservativo. Outra metonímia se constrói no uso da palavra turgência (*turgencia*, no original) em lugar da palavra que esta representa, a palavra pênis. Turgência é o estado de algo que se encontra inflado, intumescido; qualidade do pênis em estado de ereção, ou seja, em vez do órgão em si, usa-se em seu lugar um vocábulo que caracteriza um determinado estado do mesmo.

O jogo de palavras se torna mais interessante com o uso da paranomásia que se constrói entre o último verso da primeira estrofe e o único verso que compõe a segunda, no uso da palavra ‘salpicadura’, que tanto em português como em espanhol representa o ato de temperar um alimento ou matizar algo com pingos ou salpicos, ou seja, espalhar ou lançar um líquido para diferentes lados⁸⁶, e a frase no imperativo *Sal pica dura!*. O

⁸⁵ No brilhante látex, embainhada/ a turgência submetendo-se anelado espelho/ a pelugem que sobressai/ para não derramar o ronrom da sal-pica-dura// sai pica dura! O grifo no último verso é do autor.

⁸⁶ Cf. Houaiss, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2503

uso da palavra ‘salpicadura’ nesse contexto determinado, nos levaria a pensar no ato da ejaculação, pois no poema está claro que a turgência foi embainhada para não derramar o ‘ronrom’ da ‘salpicadura’, isto é, exatamente a função do uso do preservativo, segurar o jato da ejaculação.

No entanto, esse sentido é amplificado pela frase no imperativo do espanhol, que ao mesmo tempo em que reproduz o som da palavra salpicadura, este significante constrói um sentido diferente, mas análogo, dentro do contexto do poema ao da palavra supracitada. *Sal* seria a forma imperativa do verbo *salir* (sair, em português) para o pronome *tú*. *Pica* tanto em espanhol como em português se refere a um tipo de espada ou lança; pode também significar perversão do apetite, ou seja, vontade de comer algo diferente ou não palatável como terra, por exemplo.

O terceiro significado possível para a palavra “pica” e que, muito provavelmente, foi considerado pelo poeta, pois seu uso reiteraria a relação metonímica exposta anteriormente, é o uso denotativo desta palavra com o significado de pênis. Este último significado de “pica” nos interessa, pois pelo que constatamos, se refere somente à língua portuguesa⁸⁷. Seria o caso, portanto, de uma interferência da língua portuguesa no poema.

O verso *Sal pica dura!* ocupa uma posição central dentro do poema, devido a seu caráter plurissignificativo, pois se considerarmos a palavra pica na sua acepção lança, encontraríamos uma relação de coerência com a imagem do primeiro verso, a bainha que é o suporte de armas brancas, o que já nos levaria a suspeitar de sua conotação sexual, dada a correlação que comumente se faz de espadas ou lanças como símbolos fálicos; se tomarmos a palavra em seu sentido conotativo do português, como sinônimo

⁸⁷ Após pesquisas em dicionários de língua espanhola, tanto os gerais como os mais específicos como é o caso dos que tratam de vocabulário especificamente americano ou sobre gírias, como é o caso do lunfardo (Argentina) e também após entrevistar falantes hispânicos de países variados, não encontramos nenhuma relação na língua espanhola nenhuma relação entre “pica” e “pênis”.

de pênis, teremos a confirmação dessa suposição, principalmente pelo uso do adjetivo que a acompanha “dura”, cujo uso é comum em língua portuguesa, substituindo o adjetivo “ereto” ; se utilizarmos ainda *pica* como apetite pervertido podemos também relacioná-lo à conotação sexual, pois apetite é um vocábulo que pode ser combinado à temática ‘sexo’, como na expressão apetite sexual; no caso, com a utilização de *pica* tal expressão ganharia um qualificativo que o particularizaria: apetite sexual pervertido, desviado, cujo objeto de desejo não é palatável (ou não é permitido desejar).

O trabalho linguístico nesse caso fica por conta do desdobramento de um mesmo significante, a palavra “pica”, que ademais de dupla acepção em espanhol, ainda transpassa a barreira linguística, somando a essas duas uma nova acepção, pertencente à língua portuguesa.

Esse segundo exemplo nos ajuda a melhor ilustrar o tipo de uso que NP faz da interlíngua como língua poética. Para o poeta, todo o jogo linguístico se concentra na exploração da ambiguidade. No poema “Acreditando em Tancredo” vimos que o jogo linguístico se concentrou na exploração da polissemia que o verbo heterossemântico “acreditar” possibilita no encontro das duas línguas. O jogo da ambiguidade, nesse caso, se faz sobre o ruído que o uso desse verbo poderia provocar caso se desconhecesse tratar-se de um vocábulo de grafia coincidente e de sentido diverso entre as duas línguas.

Já no segundo poema, a ambiguidade se constrói no desdobramento de “pica”, vocábulo que tem sentidos denotativos coincidentes em ambas as línguas. A presença da interlíngua no poema se configura somente quando se constata uma terceira possibilidade de desdobramento de seu significado. Percebemos que é sobre esse terceiro significado do vocábulo “pica” que toda a referência ao órgão sexual masculino, trabalhada ao longo do poema por meio da relação metonímica que se

estabelece entre este e a espada, se confirma, principalmente por este uso remeter ao uso vulgar da linguagem que normalmente se constrói em torno de referentes ligados à sexualidade.

Se no poema anterior o jogo das ambiguidades segue na exploração da sonoridade que o nome do político brasileiro Tancredo Neves possibilita em ambas as línguas; no poema “Latex” a exploração da ambiguidade se faz na coincidência sonora entre o substantivo “salpicadura” e a frase plurissignificativa “*Sal pica dura*”, que se considerada com uma construção do portunhol, por carregar um sentido da palavra existente somente no português, só vem reforçar a conotação vulgar desse uso.

Dos dois exemplos, podemos inferir que na proposta perlonghereana o uso da interlíngua é feito na medida em que a exploração da ambiguidade é amplificada tanto no jogo dos sentidos como no trabalho com a sonoridade. À diferença do proposto por Wilson Bueno em seu romance **Mar paraguayo**⁸⁸, por exemplo, não há por parte do poeta uma grande incidência de vocábulos em português ou de vocábulos híbridos⁸⁹. A língua espanhola prevalece e a incidência da mistura é mínima e sempre muito bem encaixada na estrutura do poema. Tal fato dificulta a percepção do vocábulo estranho, que muitas vezes se integra ao restante do poema de tal forma que somente uma leitura mais detalhada o identifica, sendo necessária uma pesquisa vocabular em dicionários dos dois idiomas e uma atenta percepção da construção sonora presente no poema.

⁸⁸ Cf BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992. Neste romance há uma mistura muito grande entre palavras de três idiomas (português, espanhol e guarani), havendo, inclusive, a presença de vocábulos híbridos, ou seja, cujas estruturas são misturam elementos dos três idiomas. Para exemplificar esse caso, focalizando a mescla entre o espanhol e o português, que tem maior interesse para nosso estudo, podemos citar algumas estruturas verbais utilizados por Bueno em que há essa mescla como **matê**, pretérito indefinido do indicativo do espanhol, cuja sílaba tônica é acentuada segundo a lógica do uso de acentos do português (uso do circunflexo para marcar o fechamento da vogal **e**).

⁸⁹ Cf. nota 20.

Considerações finais

A trajetória do pesquisador se inicia com a proposição de uma questão, gerada por um problema e não termina de um modo diferente: novas questões surgem e o percurso se faz mais longo do que se imaginava. É, portanto, premente que se ganhe um novo fôlego para dar continuidade ao caminho que já iniciou.

O objetivo verdadeiro deste estudo, desde seu início, era o de realizar um movimento a aproximação com a poesia de NP, já que o grande desafio a que o poeta sempre colocou diante de sua produção poética era o de dificultar ao máximo sua decodificação. Desde que entramos em contato com a obra poética de NP em 1997, nos sentimos desafiados a realizar este movimento de decodificação de seu texto.

Ao iniciar nossa pesquisa, no entanto, tivemos a surpresa de observar que havia poucos movimentos de análise de seus poemas. O que havia eram análises de sua obra de um modo geral, de suas proposições no conjunto de uma obra, por exemplo, como é o caso de **Tratados sobre Néstor Perlongher**, de Nicolás Rosa (1997).

Desse modo, tivemos que projetar o caminho que iríamos seguir, uma vez que nos propusemos a realizar a análise de alguns poemas em especial. Assim, optamos por realizar uma investigação semelhante à proposta por Adrián Cangi (2000) em sua tese de Doutorado, ou seja, incluímos em nosso estudo não somente a produção poética do autor mas também seu trabalho em prosa (contos, relatos, crônicas, ensaios), ademais de sua produção de cunho acadêmico. Formaram parte de nosso estudo também fatos biográficos do autor. Este movimento foi necessário e no caso de NP justificável, pois como afirmam alguns de seus leitores mais próximos, como José Kozér⁹⁰, o poeta argentino nunca separou obra e vida.

⁹⁰ Cf. KOZER, José. “O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana”, in revista *Zunái*, www.revistazunai.com.br, 2004.

Assim, buscamos como fontes de informação as entrevistas concedidas por NP ao longo de sua carreira. Este fonte se mostrou rica no sentido de que NP mais do que um criador literário, foi, como afirma Rosa (2002), ‘um aventureiro do pensamento’. Pela leitura de suas falas nestas entrevistas, somadas à leitura de seus ensaios, pudemos acompanhar toda a trajetória do pensamento do poeta de meados da década de 60 até o início da década de 90 do século passado, período que marca o agravamento de seu estado de saúde e a consequente morte do poeta. Deste panorama, que sinaliza tanto sua trajetória vivencial como a de sua produção artística e acadêmica, pudemos contatar que NP foi um homem de sua época, no sentido de que soube experimentar os diversos movimentos sociais e culturais de seu tempo.

À diferença da maioria, no entanto, NP estabeleceu diálogos entre as proposições de sua época com as de períodos posteriores, sempre contribuindo com seu pensamento provocativo. É o caso das proposições sobre o neobarroco, por exemplo, em que NP cria mais um apêndice para a linha do espaço-tempo que liga o Barroco do Século de Ouro Espanhol (Século XVI) ao neobarroco que parte da década de 30 do século XX de Cuba e segue sua trajetória americana até encontrar na Região do Prata, na voz do grupo que se forma na década de 70 ao redor da **Revista Literal**, o gérmen das propostas elaboradas por NP.

Nesse sentido, o estudo da obra de NP pressupõe a investigação de linhas estético-filosóficas diversas, a respeito das quais muitas hipóteses podem ser elaboradas e descartadas. Semelhante às descrições feitas por Hocke (2005) a respeito das construções maneiristas européias, como é o caso do Castelo de Santo Ângelo, Itália, por exemplo. Neste momento, algumas das possíveis portas são ilusões de ótica. De longe revela-se uma passagem possível. Aquele que se aproxima, no entanto, percebe o engodo.

Essa é uma imagem bastante representativa da trajetória de nossa pesquisa. Algumas hipóteses que se apresentavam como caminhos possíveis de serem trilhados revelaram-se, em verdade, portas ilusórias. Este fato, mais do que mostrar-se como um elemento negativo, se nos revelou como uma porta aberta ao desdobramento de nossa experiência em pesquisa e do exercício intelectual.

Assim, nosso objetivo se cumpre, mas não sem aquele sentimento de que o tempo se esgota restando ainda muito o que se explorar. Pensamos ser este o espírito da pesquisa, terminar com o convite para um novo desafio, ao qual não será possível resistir, há que se trilhar o caminho que se nos apresenta.

BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE, Javier (et.al). **Puto el que lee: diccionario argentino de insultos, injurias e improperios**. Buenos Aires: Gente grossa, 1ª. Edição 6ª. Reimpressão, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. “Haroldo de Campos: a transpoética”, in: AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira – as vanguardas e a encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. pp. 307-330.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro – o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud – teatro e cultura**. Campinas S.P.: Editora da Unicamp, 1988.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I – uma linguagem a dos cortes uma consciência a dos lucas**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. “ A retórica e a arte barroca”, in: ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão – ensaios sobre o barroco**./ Giulio Carlo Argan; organização Bruno Contardi; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 33-39.

_____. “ *Las meninas*”, in: ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão – ensaios sobre o barroco**./ Giulio Carlo Argan; organização Bruno Contardi; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 491-494.

BAIGORRIA, Osvaldo. **Georges Bataille y el erotismo**. Madrid: Campo de ideas, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. “Introdução: apresentação do problema”, in: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/ Brasília: Editora Hucitec/ Editora UNB, 2008. pp. 1-50.

BARTHES, Roland. **Lição**. Roland Barthes; tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. “O rumor da língua”, in: **O rumor da língua**. Roland Barthes; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004. pp.93-97.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2007.

_____. “La noción de gasto”, disponível em: < www.philosophia.cl/>
Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Jean Baudrillard; tradução de Aníbal Alves. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Zygmunt Bauman; tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

BARRETO, Teresa Cristófani. “Lamê de lama”, in: **Revista USP**. Coordenadoria de Comunicação, Universidade de São Paulo. – N.1 (mar./mai.1989) – São Paulo, S.P.: USP, CCS, 1989.

BELVEDERE, Carlos. “Barroco y literatura argentina”, in: BELVEDERE, Carlos. **Los Lamborghini – ni “atípicos” ni “excéntricos”**. Buenos Aires: Colihue, 2000. pp.17-37.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Omar Calabrese; tradução de Carmen de Carvalho e Arthur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, Haroldo. “Barroco, neobarroco, transbarroco”, in: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim dos camaleões – a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp. 13-16.

_____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira.”, in CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 231-255.

_____. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña- el caso de Gregório de Mattos”. pp. 25-48.

_____. **Signantia Qusi Coelum/ Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CÂNDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Terceira leitura FFLCH-USP, 1993.

CANGI, Adrián. **Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher – interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

_____. “Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento”, in: PERLONGHER, Néstor. **Papeles insumisos**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. pp. 7-32.

_____. “Una poética bastarda”, in: **Revista Tsé tsé** 7/8. Buenos Aires: Aguafuerte S.R.L., 2000. pp.265-273

_____ & SIGANEVICH, Paula (compiladores). **Lúmpenes Peregrinaciones – ensayos sobre Néstor Perlongher**. Buenos Aires: Beatriz Vitterbo Editora, 1996.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Barcelona: Seix-Barral, 1978.

_____. “Prefácio a **El reino de este mundo**”, in: CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Barcelona: Seix-Barral, 1978.

_____. **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

_____. “O barroco no ocaso da modernidade”, in: **Revista Cult**, no.10, maio de 1998.

COSTA, Horácio (org.). **A palavra poética na América Latina- avaliação de uma geração**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

CUNHA, Eneida Leal. “A Antropofagia antes de depois de Oswald”, in: TELES, Gilberto Mendonça ...(et. Al.). **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995. pp.49-57.

DABOVE, Juan Pablo. “ La muerte la tiene con otros”: sobre *El niño proletario*”, in: DABOVE, Juan Pablo & BRIZUELA, Natalia (compiladores). **Y todo el resto es literatura – ensayos sobre Osvaldo Lamborghini**. Buenos Aires: Interzona, 1ª. Edição, 2008. pp. 215-231.

DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DANIEL, Cláudio. “A escritura como tatuagem”, in: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp.17-21.

DARÍO, Rubén. **Poesía**. Barcelona: Planeta, 1999.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**/ Guy Debord; tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco**. Gilles Deleuze; tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas, S.P.: Papyrus, 1991.

_____ e GUATTARI, Félix. **El Anti Edipo- capitalismo y esquizofrenia**. Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. **Kafka por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Imago, 1977. Gilles Deleuze e Félix Guattari/ tradução de Julio Castañón Guimarães.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo.** Terry Eagleton; tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino.** Buenos Aires: Colihue, 1998.

_____. **Fuera de género – criaturas de la invención erótica.** 1ª.ed.Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. “Um fervor neobarroco”, in: PERLONGHER, Néstor. **Lamê.** Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1994. pp.5-14.

_____.; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (org.). **Medusario – muestra de poesía latinoamericana.** Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1996.

FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. “Ditadura, democratização e o tempo mais recente (1968-2002)”, in: **Brasil e Argentina – um ensaio de história comparada (1850 -2002).** Boris Fausto e Fernando J. Devoto; tradução dos textos em castelhano por Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2004. pp. 395-502.

FREUD, Sigmund. **O caso Schreber – artigos sobre técnica e outros trabalhos.** In: **Obras psicológicas completas.** R.J.: Imago, 1990. Vol. XII.

FISCHER, Luís Augusto. **Parnasianismo brasileiro – entre ressonância e dissonância.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Michel Foucault; tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GADEA, Carlos A. **Paisagens da pós-modernidade – cultura, política e sociabilidade na América Latina.** Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Culturas híbridas, poderes oblíquos”, in: **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade.- 4ª. Edição, 3ª. Reimpressão - São Paulo: Edusp, 2008. pp. 283 – 350.

GASPARINI, Pablo. “Histeria y *belle infidèle*: sobre el castellano en el exílio”, disponível em: < www.abralic.org.br/en2007/anais/75/1220.pdf>

_____. “Riscos do português/ riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher”, in: **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 9, n. 1 – 40, jan./jun., jul/dez. 2005. pp. 27-40.

GIRONDO, Oliverio. **Obra completa**. Oliverio Girondo; coordenação e edição crítica de Raúl Antelo. 1ª ed. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOBELLO, José & OLIVERI, Marcelo H. **Novísimo diccionario lunfardo**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

GRÜNEWALD, José Lino. “O lunfardo”, in: **Carlos Gardel: lunfardo e tango**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994. pp.139-169

HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco, pós-moderno”, in: **Revista Cult**, no.10, maio de 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. David Harvey; tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2006.

HATZFELD, Helmut. “Os estilos geracionais da época barroca: maneirismo, barroco, barroquismo e rococó”, in: HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Helmut Hatzfeld; tradução de Célia Berrettini. São Paulo, Perspectiva, 2002. pp. 39-51.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Gustave René Hocke; tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Linda Hutcheon; tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”, in: **Linguística e comunicação**. Roman Jakobson; tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. pp.118-162.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. Fredric Jameson/ tradução: Maria Elisa Cevalco; revisão da tradução: Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2006.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Wolfgang Kayser; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOZER, José. “O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana”, in: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim dos camaleões – a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp.23-40.

LAMBORGHINI, Osvaldo. **El fiord**. Buenos Aires: Ediciones Chinatown, 1969.
_____. “El niño proletario”, disponível em <
<http://www.literatura.org/OLamborghini/proletario.html>>

_____. **Sebregondi retrocede**. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

_____. **Poemas 1969-1985**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004, 1ª.ed.

LEZAMA LIMA, José. **Fragmentos a su imán**. José Lezama Lima/ prólogos de Cintio Vitier e José Agustín Goytisolo. Barcelona: Lumen, 1978.

_____. **Fugados**. José Lezama Lima; tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993a.

_____. **La expresión americana**. Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1993b.

_____. **Paradiso**. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1996.

LIBERTELLA, Héctor. **Nueva escritura en Latinoamérica**. Héctor Libertella; con prólogo de Martín Kohan. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1ª. Ed. 2008.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Jean-François Lyotard; tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LUDMER, Josefina. “Os Moreira”. In: **O corpo do delito – um manual**. Josefina Ludmer; tradução de Maria Antinieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. pp. 205-277.

MAFFESOLI, Michel. “A barroquização do mundo”, in: **No fundo das aparências**. Michel Maffesoli/ tradução de Nízia Villaça. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1996. pp. 185-229.

_____. “Da identidade à identificação”, in: **No fundo das aparências**. Michel Maffesoli/ tradução de Nízia Villaça. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1996. pp. 301-350.

_____. **A sombra de Dionísio – contribuição a uma sociologia da orgia.** / Michel Maffesoli; tradução de Aluísio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **Sobre o nomadismo – vagabundagens pós-modernas.** Michel Maffesoli; tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica/** José Antonio Maravall; prefácio Guilherme Simões Gomes Jr.; tradução Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. "A estilística do som", in: **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa.** São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. pp. 26-70.

MEYER, Moe. Introduction – "Reclaiming the discourse of Camp", in: **The politics and the poetics of camp.** New York: Routledge, 1994.

MILÁN, Eduardo. "Neobarrosos". Disponível no endereço eletrônico: www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm > Último acesso em 03/04/2009.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade.** Abraham Moles; tradução de Sergio Micelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MUNIZ, Fernando. "O que é isto – A Antropofagia", in: TELES, Gilberto Mendonça...(et. Al.). **Oswald Plural.** Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995. pp. 107-110.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia.** São Paulo: Editora Moraes, s/d.

PERLONGHER, Néstor. "Prefácio a **Caribe transplatino**", in Perlongher, Néstor (org.). **Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense.** Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991. pp.13-27.

_____. (org.) **Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense.** Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. "Antropologia das sociedades complexas – identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead", disponível no endereço eletrônico: [file:///C:/Documents and Settings\nrte/Meus documentos\gabi\ANTROPOLOGIA DAS.mht](file:///C:/Documents%20and%20Settings/nrte/Meus%20documentos/gabi/ANTROPOLOGIA%20DAS.mht).> Último acesso em 25/02/2009.

_____. **Aguas aéreas,** in: **Poemas completos.** Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **Alambres,** in: **Poemas completos.** Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **Austria-Hungria**, in: **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **El chorreo de las iluminaciones**, in: **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **Hule**, in: **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **Evita vive e outras prosas**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Lamê**. Néstor Perlongher; tradução de Josely Vianna Baptista. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1994.

_____. **O negócio do michê- a prostituição viril**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **O que é AIDS**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Papeles insumisos**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

_____. **Parque Lezama**, in: **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. **Prosa Plebeya – ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

_____. “Sopa paraguaia”, in BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992. pp. 7-11.

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**. Obras completas vol. 1/ Roberto Piva; organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

RESENDE, Beatriz. “Apresentação”, in: RESENDE, Beatriz (org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 7-16.

ROSA, Nicolás. **Tratados sobre Néstor Perlongher**. Buenos Aires: Ars Editorial, 1997.

_____. “De estos polvos estos lodos”, in: CAMPOS, Haroldo; ECHAVARREN, Roberto; MATTOSO, Glauco; ROSA, Nicolás; SIGANEVICH, Paula. **Homenaje a Néstor Perlongher**. São Paulo: USP, 2002. (Cuadernos de Recienvenido, 18). pp.23- 48.

ROSANO, Susana. “El arte como crueldad”, in: DABOVE, Juan Pablo & BRIZUELA, Natalia (compiladores). **Y todo el resto es literatura – ensayos sobre Osvaldo Lamborghini**. Buenos Aires: Interzona, 1ª. Edição, 2008. pp. 201-214.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1999.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, in: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

_____. “O homossexual astucioso – primeiras - e necessariamente apressadas – anotações”, in: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. pp. 194-204.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1974.

_____. **Escrito sobre un cuerpo**. In: **Obra Completa**. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª., Ed. 1999. TOMO II.

_____. **La simulación**. In: **Obra Completa**. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª., Ed. 1999. TOMO II.

_____. **Nueva inestabilidad**. In: **Obra Completa**. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª., Ed. 1999. TOMO II.

_____. “El barroco y el neobarroco”, in: **Otros ensayos**. In: **Obra Completa**. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª., Ed. 1999. TOMO II. pp. 1385-1404.

_____. “Rumo à concretude”, in: CAMPOS, Haroldo. **Signantia quase coelum/ Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 117-125.

SARLO, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras – El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, in: ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos – de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, 1997. pp. 269-287.

SILVA, Antonio de Pádua da; CAMARGO, Flavio Pereira (orgs.). **Configurações homoeróticas na literatura**. São Carlos, S.P.: Claraluz, 2009.

SONTAG, Susan. “Contra la interpretación”. In: **Contra la interpretación y otros ensayos**. Susan Sontag/ Tradução: Horacio Vázquez Rial; revisão da tradução: Aurélio Major. Barcelona: Debolsillo, 2007. pp.13-27.

_____. “Notas sobre el camp”, in: **Contra la interpretación y otros ensayos**. Susan Sontag/ Tradução: Horacio Vázquez Rial; revisão da tradução: Aurélio Major. Barcelona: Debolsillo, 2007. pp.351-372.

VACCARO, Alberto J (supervisor). **Diccionario claridad de la lengua castellana**. Buenos Aires: Claridad, 1ª. Edição, 1998. Tomos I e II.

WALSH, Rodolfo. “Esa mujer”, in: **Los oficios terrestres**. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986.

WÖLFFLIN. Heinrich. **Renascença e Barroco – Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália**. Heinrich Wölfflin; tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Gabriela Beatriz Moura Ferro:
e-mail: icamisy@yahoo.com.br