

PERLONGHER EXCÊNTRICO: NEOBARROSO, A POÉTICA DE IMPOSSÍVEL TRADUÇÃO

Mestranda Gabriela Beatriz Moura Ferro¹ (USP)

Resumo:

Será discutido neste trabalho o caráter excêntrico da obra poética de Néstor Perlongher e sua relação com o paródico Neobarroso, nome com o qual o poeta batizou os desdobramentos da estética neobarroca nos países do Cone Sul do continente americano. O descentramento na obra do poeta será enfocado sob o ponto de vista da temática desenvolvida por ele, intimamente relacionada a seu posicionamento político, e de sua proposta de experimentação lingüística radical.

Palavras-chave: neobarroco, neobarroso, excêntrico, devir

Introdução

La “retombée” de la cosmologia kleperiana puede situarse, si leemos la elipse como descentramiento y “perturbación” del círculo – con todas las resonancias teológicas que ello implica-, en un momento preciso: la organización geométrica del cuadro, su armazón, se descentran – se excentran - ; los gestos, en su exceso, ya no pueden conformarse al círculo de la rotación alrededor de sus ejes, solidario de la cosmología galileana, del círculo de la rotación de los planetas; se han ensanchado, dilatado, sus curvas son tan imperfectas como la materia porosa, lunar, de los cuerpos que los realizan.(SARDUY, 1974. p. 58)²

Em 1609 Kepler publica **Astronomia Nova**, obra na qual expõe as três leis que alteram todo o suporte científico sobre o qual se assentava o saber da época. A afirmação do cientista sobre o movimento elíptico, e não circular, dos planetas ao redor do sol é o grande foco dessa alteração que, segundo afirma Sarduy (1974), teria criado um novo ponto referencial para toda atividade simbólica do período, *algo se descentra, o más bien duplica su centro, lo desdobla; ahora la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipsis (...)* (op. Cit. p.56)³. O movimento elíptico dos planetas ao redor do sol relegaria este a uma posição periférica, descentrada, o que faria supor a existência de um segundo foco, um segundo centro, ausente, morto, um centro cego. Essa nova concepção, marcada pelo movimento elíptico teria aberto o caminho para o surgimento do Barroco

¹ Gabriela Beatriz Moura Ferro, mestranda, Universidade de São Paulo (USP), gabrielabferro@usp.br.

² A “retombée” da cosmologia kepleriana pode ser situada, se lermos a elipse como descentramento e “perturbação do círculo - com todas as ressonâncias que isso implica -, em um momento preciso, a organização geométrica do quadrado, sua armação se descentran – se excentran -; os gestos, em seu excesso, já não podem ser conformados ao círculo da rotação ao redor de seus eixos, solidário da cosmologia galileana, do círculo da rotação dos planetas; se estenderam, dilatado, suas curvas são tão imperfeitas como a matéria porosa, lunar, dos corpos que os realizam.

³ Algo se descentra, ou melhor, duplica seu centro, desdobra-o; agora a figura mestra não é o círculo, de centro único, irradiante, luminoso e paternal, mas sim a elipse.

La elipsis⁴ arma el terreno, el suelo del barroco, no solo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico(...) sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente (...) (Op. Cit. p. 67)⁵

O Barroco se caracterizaria então pelo deslizamento de um ponto de vista central, baseado na concepção heliocêntrica do universo, em direção a uma lateralização máxima que assinalaria a anulação do ideal de centro único e cujos efeitos repercutiriam sobre todo o espaço simbólico inclusive no conceito de cidade, alterando assim o ideal galileano da cidade renascentista, formulado a partir de um círculo. Assim, as artes também se inscrevem nessa nova concepção trazendo para seu interior os reflexos da existência desse centro virtual, marcado pela supressão, pela presença da anamorfose e no caso da linguagem literária da metáfora elevada ao quadrado criada por Gôngora tendo como base a poética renascentista.

Esses são os fatores que fundamentam o contexto do qual se originou o Barroco Histórico. A questão que se nos apresenta neste estudo é de que modo esses fatores que motivaram essa estética do Século de Ouro se refletem na prática literária atual? Ou melhor, em que medida esse descentramento elíptico do Barroco pode ser relido na obra de um poeta contemporâneo? Ou ainda, em que medida poderíamos afirmar ser a obra poética de Néstor Perlongher excêntrica?

1. O barroco contemporâneo

Segundo Sarduy (1974) e Perlongher (1991), o Barroco histórico teria fixado suas bases em solo renascentista. O exemplo comum citado pelos dois teóricos é o do poeta espanhol Luis de Gôngora, que teria utilizado como base de suas *Soledades* os poemas do renascentista Petrarca. Essa seria uma das diferenças mais marcantes entre o Barroco Histórico e suas tendências atuais, Neobarroco/ Neobarroso, pois estas últimas não teriam uma base determinada sobre a qual criar, podendo proliferar em qualquer canto da letra (PERLONGHER, 1991 p. 25).

Embora não afirme ser possível apontar uma base única para a variada produção barroca atual, Sarduy (1974), ao questionar-se a respeito do significado da prática do barroco na atualidade, arrisca a seguinte hipótese:

(...) 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.

(Op. Cit. p.99)⁶

A linguagem em sua função comunicativa, suporte simbólico da sociedade burguesa e garantia de seu desenvolvimento, seria um dos alvos da prática barroca que propõe *malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer – y no como en el uso doméstico, en*

⁴ É importante observar que em espanhol a palavra **elipse** se refere à ao lugar geométrico dos pontos de um plano cujas distâncias a dois pontos fixos desse plano tem soma constante, enquanto **elipsis** é a figura de construção que consiste em omitir na oração palavra(s) que mesmo omitidas não impedem o entendimento do texto.

⁵ A elipse arma o terreno, o solo do barroco, não só em sua aplicação mecânica, segundo a prescrição do código retórico (...) mas sim em um registro mais amplo: supressão em geral, ocultação teatral de um termo em benefício de outro que recebe a luz abruptamente (...).

⁶ (...) ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração mesquinha dos bens, no interior de seu centro e também fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação.

función de información (Op. Cit. p.99)⁷. Para o supracitado autor, essa atitude do barroco contemporâneo diante da linguagem funcional, moralista, atentaria contra a base da economia burguesa, que tem como pilares a acumulação e a ideologia do consumo. Para ele a prática barroca atual com relação à linguagem comunicativa burguesa exerceria o mesmo tipo de influência que o surgimento da elipse provocou na tradição idealista que considerava o círculo a forma mais perfeita – a subversão e a deformação da ordem considerada como normal dentro das respectivas sociedades.

Antes de dar seguimento à explanação do caráter excêntrico do Barroco contemporâneo, torna-se necessário abrir um pequeno parêntese para refletirmos sobre o conceito de ordem e a relevância deste para a constituição da sociedade que se desenvolveu na Era Moderna, conhecida como burguesa.

1.1 A erva-daninha do belo jardim

Para Bauman (1999) a Modernidade ou Era Moderna seria o fruto de profundas transformações ocorridas na estrutura social e intelectual da Europa Ocidental, a partir do século XVII. Para o autor, esse período histórico teria atingido sua maturidade durante o desenvolvimento do Iluminismo, primeiro como projeto cultural e, posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade industrial (mais tarde capitalista) esse projeto teria alcançado sua concreção como forma de vida consumada socialmente.

Segundo Harvey (2006), esse projeto da Modernidade, concebido pelos pensadores iluministas, teria como objetivo a emancipação do homem a partir do acúmulo de conhecimento e do domínio científico da natureza e a busca de uma maior organização social, baseada em formas racionais de pensamento, como modo de dirimir o efeito da arbitrariedade de calamidades naturais e de libertar o ser humano do uso arbitrário do poder e das irracionalidades religiosas, míticas e supersticiosas.

O conceito de ordem estaria no cerne do projeto moderno na mesma proporção em que o conceito de caos seria rechaçado pelo mesmo. Para Bauman (1999) a modernidade poderia ser definida como um momento em que se refletiria a ordem de um modo geral e isso ocorreria a partir da conexão entre a ordem do mundo, do habitat e do eu humano. A ordem, nesse caso, seria caracterizada pela luta da determinação contra a ambivalência, da precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão (Op. Cit. p. 14) . Já o caos representaria a pura negatividade, ou seja, a negação de tudo o que a ordem se empenha em ser. (Op. Cit. p.15)

Para empreender esse projeto de organização e racionalização máxima da sociedade, criou-se um Estado assentado em práticas materiais, ao qual Bauman (1999) denomina **Estado jardineiro**, pois para este tipo de governo a sociedade seria dividida entre variados tipos de plantas: as úteis seriam estimuladas e cultivadas e as ervas daninhas deveriam ser arrancadas. Pela metáfora criada pelo autor, pode-se supor o caráter didático e autoritário desse tipo de governo:

O Estado moderno nasceu como uma força missionária, proselitista, de cruzada, empenhado em submeter as populações dominadas a um exame completo de modo a transformá-las numa sociedade ordeira, afinada com os preceitos da razão.

(BAUMAN, 1999, p. 29)

⁷ Desgastar, dilapidar, esbanjar linguagem unicamente em função do prazer – e não como no uso doméstico, em função de informação.

Para evitar ao máximo a instalação do caos e a presença da ambivalência em seus domínios, assegurando assim a supremacia da ordem ambicionada, o Estado moderno direcionaria suas ações em duas frentes – política e intelectual:

No reino político, expurgar a ambivalência significa segregar ou deportar os estranhos, sancionar alguns poderes locais e colocar fora da lei aqueles não sancionados, preenchendo assim as “brechas da lei”. No reino intelectual, expurgar a ambivalência significa acima de tudo deslegitimar todos os campos do conhecimento filosoficamente incontrolados ou incontroláveis.

(BAUMAN, 1999, p.33)

Em uma sociedade que preza a ordem acima de tudo, o ideal é que todos os elementos que a compõem estejam claramente posicionados para que assim o mundo se torne legível: as diferenças entre o certo e o errado, entre o bom gosto e o mau gosto, por exemplo. Como afirma o trecho supracitado, nessa sociedade eliminar a ambivalência, ou seja, o teor de caos que carrega todo conceito ambíguo ou polissêmico, significa excluir do seio desta o que se apresenta como estranho ou indefinível. O estranho, ao apresentar-se como algo não reconhecível ou definível no seio da sociedade, é interpretado no interior da mesma como uma ameaça, pois não sendo passível de definição, pode tomar qualquer direção ou forma, ao referir-se aos indefiníveis, o autor assinala, porque nada são, podem ser tudo (BAUMAN, 1999, p.65).

A maior ameaça que esse elemento estranho representaria para a ordem já estabelecida seria, dada a sua existência inclassificável, o fato dele colocar em questão o jogo das oposições inserido no cerne dessa sociedade, como por exemplo, o amigo e o inimigo devidamente posicionados e portanto facilmente reconhecíveis. A presença do estranho, como o terceiro elemento, híbrido e portanto, monstruoso, colocaria em questão a validade desse jogo de oposições definido e que traria para o cerne da ordem da sociedade moderna burguesa o equilíbrio e o controle por ela ambicionados. Como manter o equilíbrio e o controle com a presença desse terceiro elemento não previsto no jogo previamente organizado e com suas regras já definidas? Como preservar a artificialidade da divisão, do desenho uniforme planejado para o grande jardim se as ervas daninhas insistem em desmascarar a fragilidade das relações consideradas ideais ao marcar sua indesejada e não planejada presença nesse entorno social?

Ao trazer essa questão para o âmbito da produção literária, nosso centro de interesse, direcionamos melhor essa questão: como prosseguir diante de uma proposta poética engajada em colocar em foco esse elemento indefinível, ao não só dispersar a centralidade da linguagem comunicativa como também ao colocar em cheque o jogo das oposições estabelecidas no âmbito social, como a identidade sexual, e no âmbito literário, como o conceito de gênero. Diante de questões como se é homem ou mulher, ou se é prosa ou poesia, Perlongher ri, ironicamente, ou seria melhor, parodicamente?

1.2 O excêntrico e seu posicionamento político: as margens da sociedade

Em uma entrevista concedida a Maurizio Medo sobre a atualidade da poesia latino-americana⁸, Eduardo Milán, poeta uruguaio pertencente ao disperso mas consistente grupo de poetas neobarrocos, declara ser o poeta argentino Néstor Perlongher (1949-1992) o único do grupo que não separava sua prática poética de sua atitude diante da vida. Em toda uma história de militância política, Perlongher foi do trotskismo ao peronismo, incluindo no período vivido no Brasil, uma curta passagem pelo Partido dos Trabalhadores (PT). No entanto, na maior parte do tempo, assumiu um posicionamento político mais em defesa de uma liberdade maior e em consequência, de uma maior representatividade de minorias, étnicas e sexuais, por exemplo, dentro

⁸ Esta entrevista poder ser encontrada no site www.letras.s5.com/mm250905.htm, último acesso em 31/05/2008.

das conservadoras sociedades argentina e brasileira da segunda metade do século XX, do que a adesão a uma linha política partidária preexistente.

Pertencente a uma família de classe média provinda de Avellaneda, subúrbio de Buenos Aires, Perlongher vivenciou durante sua juventude um período extremamente difícil da história argentina, que passou por sucessivos regimes autoritários. Embora tenha chegado inclusive a ser preso, Perlongher nunca deixou de militar enquanto esteve na Argentina em defesa de suas idéias e, por conseguinte, contra o regime militar, seja ironizando os decretos que tolhiam as liberdades individuais, seja posicionando-se com relação ao conflito pelas Ilhas Malvinas, colaborando em várias revistas sob pseudônimos como Rosa L. Grossman e Victor Bosch⁹. Membro da Frente de Liberación Homosexual da Argentina (FLH), surgido em 1969, Perlongher descreve o posicionamento do grupo como um movimento de crítica social generalizada, em busca da “liberdade nacional e social”¹⁰ embora deixe claro que o grupo visava combater o machismo arraigado na sociedade argentina.

No Brasil, o poeta e ensaísta não deixa de escrever em defesa das causas minoritárias como no texto em que elaborou uma ampla defesa do jornalista carioca Antônio Chrysóstomo, homossexual, acusado do estupro de uma garota de três anos que ele adotara e também na temática de sua dissertação de mestrado em Sociologia (UNICAMP) em que mapeia a prostituição masculina no centro de São Paulo¹¹.

Se em sua obra em prosa (composta por ensaios, contos, artigos etc) Néstor Perlongher expõe claramente sua postura contrária aos valores logocêntricos da sociedade burguesa cristã como a monogamia, a família patriarcal (acoplado a esta o machismo), a heterossexualidade, a eugenia etc., é em sua produção poética que Perlongher efetivamente mostra seu poder de **erva daninha** ao realizar seu duplo movimento de descentramento dos metarrelatos que sustentam a sociedade burguesa conservadora, confundindo suas idéias feitas com o seu direcionamento para as margens no intento de iluminá-las e colocá-las em discussão.

Tanto em sua temática *cursi* e vulgar como no sofisticado trabalho com a linguagem, que ultrapassa a fronteira de sua língua materna ao mesclar a ela palavras do português, o poeta vai muito além da imagem poética desgastada e de sentido facilmente traduzido, extraindo do Neobarroco cubano os elementos que combinados ao barro do Rio da Prata transforma-se no Neobarroso.

2. O paródico Neobarroso – O ouro, a bijuteria e o barro

Ademais de toda discussão em torno da relação que se pode estabelecer entre as definições atribuídas à época contemporânea como um período de continuidade da Modernidade ou como Pós-modernidade e incluindo nessa polêmica a sugestão de Omar Calabrese de época Neobarroca¹², para os cubanos Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, o Neobarroco seria uma tendência característica da percepção estética latino-americana. Se tentarmos localizar o início de onda neobarroca em solo americano, vamos encontrá-la em Cuba nos anos 30 do passado século. Em decorrência de uma comemoração ao tricentenário do poeta barroco espanhol Luis de Gôngora, promovida pelos poetas também espanhóis da geração de 27, Cuba passa a se destacar com a produção literária dos três autores supracitados, culminando em 1960 com a publicação da grande obra neobarroca de Lezama Lima, **Paradiso**. A tendência espalha-se por toda a Latino-América até

⁹ Me refiro aos seguintes textos presentes no livro que reúne seus ensaios **Prosa pebeya – ensayos 1980 – 1992**: sob o pseudônimo de Rosa L. Grossman, “Nena, llévate un saquito” e sob o pseudônimo de Victor Bosch, “Todo el poder a Lady Di”.

¹⁰ As aspas são usadas pelo autor e mantidas nesta citação.

¹¹ PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹² Cf. CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

chegar ao cone sul, onde surge uma nova releitura desta proposta por Nestor Perlongher, o Neobarroso.

O Neobarroso poderia ser descrito como a assimilação da tendência cubana adaptada à realidade histórico-social rioplatense, onde, ao longo do século XX, pretendeu-se assimilar a influência européia, sobretudo francesa, à cultura dessa região. Some-se a isso a instalação de regimes militares já citados no cone sul e teremos montado o panorama histórico que teria propiciado essa tendência.

Para tentar diferenciar o Neobarroso do Neobarroco e, por conseguinte, do Barroco Histórico, recorreremos a uma analogia de Teresa Cristófani Barreto¹³. Segundo ela, o Barroco Histórico, estética do período espanhol conhecido do Século de Ouro, teria ressurgido em solo latino-americano no século XX como Neobarroco em sua versão bijuteria, ou seja, teria perdido a aura de jóia que o barroco espanhol com ele trazia. Já em sua versão sul-americana, Neobarroso, essa bijuteria teria se transformado em barro, numa referência ao solo pegajoso do Rio da Prata, e do barro em excremento.

Proposta por Néstor Perlongher em 1986¹⁴, a poética neobarrosa tencionaria, tendo em vista a explicação tirada da citada analogia, destinar à poesia o solo lodoso e escorregadio baixando assim o caráter grandiloquente da influência artística européia, como se da empresa de assimilação natural dessa influência, pretendida pelos países rioplatenses, o que na verdade resultaria fosse essa versão barrenta, e, em sua forma ainda mais decadente, excrementícia.

O poema neobarroso, como em sua vertente cubana, se forma através do jogo de palavras, uso da paranomásia, por exemplo; da proliferação de significantes que podem ser retirados de qualquer área semântica preexistente; do seu caráter de experimentação lingüística e de autocrítica da linguagem poética, que levam o poema a um ensimesmamento e, por conseguinte, a uma auto-representação.

No entanto, talvez o que melhor diferencie o poema neobarroso é sua proposta de descentramento, de fuga da trajetória de versura que todo poema deveria cumprir. Etimologicamente, versura significa a volta, o regresso diante da impossibilidade de prosseguir, como a volta do arado após chegar ao fim do campo destinado ao trabalho com a terra. Esse movimento de versura, de retorno a um ponto inicial, de fechamento de círculo, é justamente o movimento que se nega a realizar o poema neobarroso. Para este tipo de poema não haveria volta, não haveria limite. Pela proliferação de significantes, pela contigüidade proporcionada pela metonímia, pelo descentramento que esse conjunto impõe, a poética neobarrosa coloca em questão a ordem poética, confunde-a, ao inserir em seu conhecido jogo de oposições esse elemento outro, estranho, que diante de sua indefinição a todos paralisa e prossegue.

Esse parece ser o ponto nevralgico da questão colocada por Perlongher no prefácio que escreve para a coletânea de poemas neobarrosos por ele organizada, **Caribe transplatino** (1991). Neste texto, ao comparar o poema neobarroso à poesia do Barroco Histórico, afirma que esta última exigiria a tradução pois resguardaria a possibilidade de decodificação da simbologia cifrada e a restauração do texto normal como o trabalho que Dámaso Alonso teria realizado sobre a obra poética de Gôngora. Já os poemas neobarrosos não permitiriam a tradução, pelo contrário, por todo o trabalho com a linguagem acima citado e pela sua postura de negação a um retorno inicial, como modo de questionamento da ordem poética, estes poemas tenderiam a perturbar e, por conseguinte, destituir qualquer intenção de decodificá-los. Em vez de dar pistas que apontariam o caminho para

¹³ Cf. BARRETO, Teresa Cristófani. “O barroco, do ouro espanhol ao barro platino” (entrevista). S.P.: SDI -FFLCH – USP, 2002. (Entrevista em parte de monografia).

¹⁴ Ver Milán, Eduardo. “Neobarrosos”. Disponível no site:

www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm Último acesso em 01/05/2008

sua decifração, a poética neobarrosa embaralha-as, confundindo aquele que se propõe a trilhar o caminho até ela.

A seguir apontaremos dois tópicos da obra de Perlongher com a intenção de ilustrar os conceitos anteriormente desenvolvidos nesse trabalho. Um deles, e o aspecto mais interessante, é o trabalho do poeta com a linguagem, que se relacionaria diretamente à proposta da poética neobarrosa e seu caráter de radicalização da experimentação lingüística; o outro é a indicação do conceito de devir como temática recorrente na obra do poeta, que ilustraria seu caráter excêntrico.

2.1 O alto e o baixo: os extremos da linguagem

Se há algo que particulariza a produção poética de Néstor Perlongher é o modo como constrói o descentramento de seus poemas, ou seja, o estiramento da linguagem em dois pólos diametralmente opostos, duas margens, poderíamos dizer, que representariam os extremos de um gigante e único elemento, a linguagem.

De um lado, utiliza um vocabulário rebuscado, com palavras incomuns do espanhol, em alguns casos até mesmo do português, e opera com as mesmas uma combinação específica visando explorar ao máximo suas possibilidades fônicas, com a utilização de aliterações e assonâncias. Realiza também uma seleção minuciosa capaz de condensar seu sentido em poucos versos. É o caso, por exemplo, do primeiro trecho do poema intitulado **Formas Barrocas**, que o poeta escreveu durante sua visita às cidades históricas mineiras de Mariana e Ouro Preto, em 1987: *las volutas de los anteparos mineralizan el desarraigo/ de los volúmenes voluptuosos, en claroscuros de cimbreos. Pasa una sombra por la cascada artificial*¹⁵.

Os dois primeiros versos apresentam aliteração e assonância resultado de uma seleção de palavras que combinam a repetitiva presença da consoante **v** e da vogal **o**: volutas, volúmenes, voluptuosos, assonância esta reforçada pela recorrência da mesma vogal nas outras palavras dos citados versos. A descrição dos detalhes de um monumento, possivelmente uma típica construção barroca das referidas cidades, sintetiza a essência do barroco, ao mostrar na obra arquitetônica descrita a representação da elipse, sua figura geradora: iniciando com um paradoxo que descreve as volutas, detalhes do anteparo em formato espiralado que representam movimento, mineralizando, ou seja, petrificando, o desenraizamento, ou desprendimento, dos volumes sensuais que estabelecem o jogo elíptico do claro-escuro. No último verso, a imagem construída reforça a presença da elipse além de salientar também o artifício barroco, ao representar a passagem da uma sombra por uma cascata artificial, o claro-escuro mais uma vez.

Por outro lado, Perlongher abusa da proliferação de significantes e do jogo de palavras proporcionado pelo uso de metonímias e paranomásias para construir um texto poético irônico, cuja possível interpretação nos leva ao outro extremo da linguagem, da referência ao ato sexual por meio do uso das figuras gastas que compõem o linguajar chulo. Como exemplo, podemos citar o poema **Látex**, cujo título que aparentemente se refere ao material do qual é feito qualquer produto de borracha, na verdade se relaciona ao preservativo, acessório 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!*¹⁶

O primeiro elemento que será observado nessa leitura do poema é o uso do participio do verbo *envainar* (embainhar) que significa colocar o punhal ou a espada na bainha (*vaina*, em espa-

¹⁵ As volutas dos anteparos mineralizam o desenraizamento/ dos volumes voluptuosos, em claro-escuros de cim/brios. Passa uma sombra pela cascata artificial.

¹⁶ 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.

nhol). 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 lados¹⁷, e a frase no imperativo *Sal pica dura!*. O uso da palavra *salpicadura* nesse contexto determinado já 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 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. Entretanto só em português parece haver relação de sentido entre esse vocábulo e o pênis masculino.

O verso *Sal pica dura!* Ocupa uma posição central dentro do poema, dado o 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 de pênis, teremos a confirmação dessa suposição; 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).

A proliferação nesse trecho desse poema fica por conta do desdobramento de um mesmo significante a palavra *pica*, que ademais de dupla acepção em espanhol, ainda transpassa a barreira lingüística, somando a estas duas uma nova acepção, pertencente à língua portuguesa.

2.2 O devir-mulher – uma temática recorrente

Uma das características mais recorrentes na temática de Perlongher, como ensaísta ou como poeta, é o questionamento das identidades, sejam estas relacionadas à etnia, ao sexo ou à nacionalidade. O poeta sempre defendeu uma liberdade maior ao ser humano para se deslocar e testar suas potenciais identidades ou desejos. Nesse sentido, Perlongher cita bastante, principalmente em seus ensaios, os textos filosóficos escritos em parceria por Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente as obras *O anti-Édipo* e *Mil platôs*. Dentre outros conceitos presentes nas obras dos citados autores, o devir é recorrente tanto na sua obra ensaística¹⁸ como em sua obra poética.

Segundo Deleuze e Guattari (1997) o devir

¹⁷ Cf. Houaiss, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2503

¹⁸ Cf. o texto “Devenires minotitários”, por exemplo, presente no livro **Prosas plebeyas**, cuja referência completa encontra-se nas referências bibliográficas deste texto.

(...) é um rizoma, não uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes, nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem a “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”.

(Mil platôs, vol. 4, p.19)

O devir é definido como um rizoma, conceito-chave dentro da obra dos supracitados autores. Trata-se de um modelo epistemológico cuja organização não segue linhas de subordinação hierárquica, como uma raiz que daria origem a múltiplos ramos. Nesse modelo qualquer elemento pode afetar qualquer outro. O rizoma não teria um centro, o que politicamente se referiria a uma resistência a uma estrutura social opressiva. No caso do posicionamento humano com relação ao sexo, por exemplo, os autores assim relacionam o devir:

Estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferenças uma simples dualidade de sexos no seio de uma mesma espécie (...) Para nós, ao contrário, há tantos sexos como termos em simbiose (...) Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres (...) que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir.

(Op.Cit.p. 23)

Para os autores, as identidades não seriam resultados de filiações e não passariam pela dualidade dos gêneros sexuais, podendo haver tantas identidades sexuais como devires possíveis. Dentre os variados devires descritos pelo Deleuze e Guattari, o mais significativo na obra de Perlongher é o devir-mulher, que surge de modo recorrente em sua obra por meio de figuras retratadas, quase sempre, por um eu-poético que as observa. São poemas que trazem nos títulos nomes de mulheres como **Dayse**, **Ethel** ou **Devenir Marta**. O devir-mulher resultaria da emissão de partículas de uma microfeminilidade, ou seja, a produção de uma mulher molecular. Em *Devenir Marta*, Perlongher cria um sinônimo para esse tipo de devir que é *mujereidad* (ou mulheridade, em português). Travestis, *drag queens*, michês, *chongos* (termo de origem lunfarda que designa o homossexual ativo) marcam presenças em seus contos e poemas, estabelecendo relações variadas com esse devir-mulher.

Conclusão

Neste texto procuramos apontar o caráter excêntrico da obra de Néstor Perlongher, suas implicações poéticas e suas relações políticas. Destas últimas pudemos observar os reflexos, tanto em sua obra ensaística como em sua obra poética, de seu posicionamento de negação dos valores eurocêtricos, principalmente os que o poeta julgava como valores que rotulavam o ser humano, prendendo-o a padrões pré-determinados e que não davam conta de sua complexidade. Para Perlongher o desejo deveria guiar a ação humana e o caminho traçado para empreendê-la seria a deriva, ou seja, o deslocamento sem direção determinada, aberto à ambivalência que o novo sempre pode carregar consigo. Nesse sentido o rizoma e o devir vêm corroborar esse ideal de liberdade e respeito à complexidade humana.

O uso do vulgar e do *cursi* em sua temática, traduzida em figuras como michês, travestis, *drags* e suas vestimentas e acessórios grotescos; seu desajeitamento ao andar, seu *trottoir* desaprovado pela sociedade burguesa, cristã e conservadora, seu vocabulário chulo marcam a presença das vozes dessas minorias marginalizadas, que raramente circulam pelo culto e pelo poético.

Barthes (1988) chama discurso de poder àquele que inculca a culpa em quem o ouve. Essa culpa seria sempre criada através da linguagem. Segundo ele, na impossibilidade de eliminar esse discurso do poder, só nos resta trapacear a língua pois esta deveria ser combatida em seu interior, não pela mensagem que carrega, mas em sua teatralidade, no jogo de palavras. Para Barthes, é essa trapaça que nos faz enxergar a língua no exterior do poder, no que ele chama de uma revolução permanente da linguagem se denomina literatura.

Trapacear a linguagem funcional, comunicativa, com o jogo de palavras, que confunde os que esperam encontrar de mãos dadas o par significante/ significado; com a proliferação, o esbanjamento, que revolta os que prezam pela preciosa economia vocabular, são as armas utilizadas por Perlongher para desmascarar o jogo prescritivo das rotulações em nossa sociedade. Nesse confronto quem vence é a poesia com o resultado desse meticuloso trabalho com a linguagem que, para os que o classificam como hermético e inalcançável é por que só o viram do alto da linguagem literária e, no caso poeta, olhar para o mais baixo dela pode ser essencial.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **Lição**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

DELEUZE, Gilles & GAUTTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GAUTTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Volume 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

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

_____. “O barroco e o neobarroco”, in **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PERLONGHER, Néstor. “Prefácio” a **Caribe transplatino**, in Perlongher, Néstor (org.). **Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

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

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

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