Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

**Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco – uma leitura do barroco nas
obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher**

Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira de Souza

Orientadora: Profa. Dra. Betina Bischof

São Paulo, 2017

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

**Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco – uma leitura do barroco nas
obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher**

Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira de Souza

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada do
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para obtenção de título de
Doutor em Teoria Literária e Literatura
Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Bischof.

São Paulo, 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Souza, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira

S719 Neobarroco, neobarroso, transbarroso - uma leitura do barroco nas obra literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher / Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira Souza ; orientador Betina Bischof. - São Paulo, 217. 256 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Barroso. 2. Neobarroco. 3. Poesia. 4. Ensaio.
5. Teoria literária. I. Bischof, Betina, orient. II. Título.

*Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos
amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes
imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com
hemorroidas
E todos os que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas.*
Roberto Piva

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a meus pais pela educação que me proporcionaram para que eu pudesse prosseguir meus estudos com responsabilidade e autonomia.

Agradeço aos dois grandes amores de minha vida, Diogo e Lorenzo por serem meus amigos de todas as horas e por me fazerem sorrir mesmo diante dos momentos mais difíceis. A Diogo, agradeço especialmente por seu amor, total compreensão e diálogo sempre aberto. A Lorenzo, por crescer tão alegremente entre os livros da mamãe.

Agradeço a minha querida amiga Profa. Dra. Lígia Paula Couto pelo apoio, pelas longas conversas-calmantes pelo telefone e pelas traduções sempre para ontem.

Agradeço aos meus colegas do Câmpus Jundiaí, do IFSP, pela força que me deram nesse último ano e total apoio ao meu necessário afastamento da instituição. Agradeço especialmente ao meu amigo, Prof. Dr. Wanderlei de Oliveira Clarindo da Silva que generosamente abriu mão de um dia de descanso para levar à Reitoria os documentos que garantiriam esse afastamento.

Agradeço especialmente a minha orientadora Prof. Dra. Betina Bischof pela paciência, generosidade e dedicação com que me acompanhou nessa longa trajetória. Agradeço pela oportunidade de realizar essa pesquisa, pelas reuniões de nosso grupo de estudos, pelas sempre longas, proveitosas (e agradáveis) orientações e por sua imensa humanidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 1- Relações entre Haroldo de Campos e Néstor Perlongher.....	13
1.1 Haroldo de Campos.....	13
1.2 Néstor Perlongher.....	16
1.3 Contatos Campos/Perlongher.....	22
1.3.1 Perlongher no acervo bibliográfico de Haroldo de Campos.....	23
1.3.2 Poemas de Campos em homenagem a Perlongher.....	24
1.3.2.1 Uma leitura de “Réquiem”.....	25
1.4 Contatos Perlongher / Campos.....	46
1.4.1 De Galáxias ao Portunhol	46
1.4.2 Campos no acervo bibliográfico de Perlongher.....	53
1.4.3 Perlongher tradutor de Haroldo.....	55
Capítulo 2 - Leituras do Neobarroco.....	61
2.1 Origens do Neobarroco.....	63
2.2 Características do neobarroco de Sarduy (1972) a Espina (2015).....	68
2.2.1 Neobarroso.....	73
2.2.2 “Neo-no-barroco” e “Barrococó”.....	74
2.2.3 Transbarroco.....	76
2.3 Erotismo.....	76
Capítulo 3- Haroldo de Campos – Do Barroco ao Transbarroco.....	78
Introdução.....	78
3.1 Primeiras reflexões: “A obra de arte aberta” (1955).....	80
3.2 Ensaios dos anos 60 – Do salto participante da Poesia Concreta para a Poética Sincrônica.....	84
3.2.1 Da poesia concreta às <i>Re-visões</i>	85
3.2.2 O “barroquismo” em <i>Re visão de Sousândrade</i>	89
3.2.3 1967: Os ensaios em defesa da abordagem sincrônica.....	92
3.2.3.1 “Poética sincrônica” e “Crítica e sociologia”: o lugar do critério estético nas abordagens sincrônica e diacrônica.....	93
3.2.3.2 “Texto e História”.....	100
3.3 Ensaios dos anos 70 e 80.....	106
3.3.1 “Uma arquitetura do Barroco” ou o desborde transbarroco.....	106
3.3.2 “Barrocolúdio: transa chim?” e suas relações com “Uma arquitetura do barroco”.....	112
3.4 O transbarroco.....	122
Capítulo 4- Aproximações à teoria neobarrosa de Néstor Perlongher.....	127
4.1 Os eixos teóricos de Néstor Perlongher para a proposta de um neobarroco rio-platense ou o “neobarroso”- Uma leitura de Caribe Transplatino.....	129
4.1.1 “Caribe transplatino” – Conceitos introdutórios.....	130
4.1.2 Poética da desterritorialização.....	131
4.1.3 “La maquinaria barroca”- êxtase versus forma.....	134

4.1.4 O neobarroco/ neobarroso – escrituras latino-americanas entre o talho e a tatuagem.....	138
4.1.5 Neobarroso (ou “barroco de bairro” ou “barroco de trincheira”).....	142
4.2 O poema neobarroso de um extremo a outro: uma leitura de “Formas barrocas” e de ‘Preâmbulos barrocos’.....	148
4.2.1 Preâmbulo ao ‘preâmbulo’.....	151
4.3 Leituras “neobarrosas” de Néstor Perlongher: “El deseo del pie” e “Breteles para Puig”.....	154
4.3.1 El deseo del pie (somado a uma longa digressão).....	155
4.3.2 Breteles para Puig: os rastros do barroco de barrio perlonghereano.....	174
4.4 Neobarroso – a busca de uma literatura menor.....	177

Capítulo 5 - A poesia transbarroca/ neobarrosa de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher.....184

5.1 Sobre Galáxias e seu significado.....	185
5.2 A proposta de <i>Galáxias</i>	192
5.3 O infernalário e o céu haroldiano.....	195
5.4 A viagem e o livro nas <i>Galáxias</i>	199
5.5 De que se compõe a “matéria narrada” em <i>Galáxias</i> ?.....	203
5.6 Uma leitura de “Mme. S”.....	210
5.6.1 A estrutura de “Mme. S”.....	220
5.6.2 A mãe (de Lezama?) na poesia de Perlongher.....	222
5.7 O texto travesti.....	231

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....236

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....239

Resumo

O objetivo principal de nossa tese é realizar uma leitura comparativa da poesia neobarroca dos poetas-críticos Haroldo de Campos (brasileiro) e Néstor Perlongher (argentino). Para fazê-lo, selecionamos do primeiro alguns fragmentos da obra *Galáxias* (1984) e o poema “Réquiem”, escrito em homenagem à Néstor Perlongher; do segundo, escolhemos poemas de *Austria-Hungria* (1980), *Alambres* (1987) e *Hule* (1989). Com o intuito de entender os pressupostos da poesia de ambos os autores, estudamos ainda a teoria – desdobrada nos ensaios literários - de cada um deles sobre o barroco: “neobarroso”, para Néstor Perlongher e “transbarroco” para Haroldo de Campos.

Palavras-chave: poesia; ensaio; barroco; neobarroco; teoria literária.

Abstract

The main objective of our thesis is to promote a comparative reading of the neobarroque poetry by Haroldo de Campos (Brazilian) and Néstor Perlongher (Argentinian), both of them poet and literary critic. To do so, we selected from Campos’ book *Galáxias* (1984) and poem “Réquiem”, which was written to pay homage to Néstor Perlongher; and from Perlongher’s poems in *Austria-Hungria* (1980), *Alambres* (1987) and *Hule* (1989). To understand the poetry basis of both poets, we also studied the theory – developed in literary essays - of each of them related to baroque: “neobaroque” to Néstor Perlongher and “transbaroque” to Haroldo de Campos.

Key words: poetry; essay; baroque; neobaroque; literary theory

INTRODUÇÃO

Em 2007, ingressamos no Mestrado do 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, com o objetivo de estudar a obra poética do argentino Néstor Perlongher. Na ocasião, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, selecionamos como objeto de estudo a obra *Hule* (1989), a partir da qual buscamos nos aproximar da linguagem poética criada por Perlongher.

O diálogo com os ensaios do autor argentino, desse modo, foi inevitável. A partir desse contato, descobrimos que a amplitude da linguagem poética anteriormente mencionada se refletia em sua ensaística. Perlongher escrevia sob duas perspectivas: a do poeta/ pensador de literatura e a do sociólogo/antropólogo. Nesse caso, separar o joio do trigo seria renunciar ao diálogo com a poesia do autor argentino. Assim, nos demos conta de que todas as faces da vida do poeta encontravam-se refletidas tanto em sua ensaística como em sua poesia. Até mesmo a dificuldade linguística que teve ao autoexilar-se no Brasil em 1981.

O primeiro trabalho que o poeta argentino teve em São Paulo foi como professor de castelhano, a partir do qual ele se deu conta do nível de artificialismo contido neste ensino. A partir dessa constatação, Perlongher passa a inverter o processo e pensar no uso literário dessa interlíngua. Assim, em 1984, ao apresentar uma comunicação no Encontro de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo, realizado na USP (Universidade de São Paulo), Perlongher propõe o uso poético desse translinguismo em “El portuñol en la poesía”. O contato com esse texto de Perlongher nos foi de grande valor na ocasião da dissertação e sua leitura nos ajudou a relacionar a obra do poeta-crítico a de Haroldo de Campos.

Em 2009, durante o exame de Qualificação, o Prof. Dr. Horácio Costa, membro da banca, sugeriu que desenvolvêssemos em nossa pesquisa um tópico sobre as relações entre Néstor Perlongher e Haroldo de Campos, ampliando a perspectiva da influência que a obra do poeta brasileiro havia tido sobre o trabalho do poeta argentino. Assim o fizemos. Mesmo com o pouco tempo dedicado ao estudo das relações entre os dois autores em nossa pesquisa de Mestrado, nos

demos conta da relevância do tema e do potencial que tal investigação oferecia, uma vez que observamos haver pouquíssimos registros desse contato entre Haroldo de Campo e Néstor Perlongher.

Desse modo, após o término do Mestrado, prosseguimos com a investigação sobre as relações entre os dois autores, o que nos levou ao ingresso para pesquisa de Doutorado no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, no segundo semestre de 2012, sob a orientação da Profa. Dra. Betina Bischof.

Partindo da perspectiva iniciada durante a pesquisa de Mestrado, nosso primeiro movimento foi aprofundar a investigação sobre as relações entre os dois autores: haviam tido contato pessoal ou só se conheciam por meio dos poemas e ensaios? O que cada um havia lido sobre o outro? O que cada um havia escrito sobre o outro?

Para iniciar essa parte da pesquisa, ademais da consulta do pouco material publicado sobre o tema¹, procuramos obter informações no acervo de cada autor: Casa das Rosas, SP – no caso de Haroldo de Campos; no Fundo Néstor Perlongher, CEDAE – Alexandre Eulálio – IEL/UNICAMP, Campinas (manuscritos, correspondência, anotações) e no acervo de seus livros doados à Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP.

O resultado dessa investigação foi extremamente positivo, pois por meio dela pudemos confirmar o interesse mútuo existente entre os dois autores, uma vez que Haroldo é o autor brasileiro mais presente no pequeno acervo

¹ O que se encontra publicado sobre o contato entre os dois autores são basicamente depoimentos que integram ensaios. É o caso do testemunho registrado por Josely Vianna Baptista no curto ensaio “Na tela rútila das pálpebras: olhar sobre a poesia de Néstor Perlongher” em que a poeta e tradutora afirma haver promovido o primeiro encontro entre os dois autores em 1991, em sua casa. A informação contida no texto de Josely contraria, no entanto, depoimento do próprio Haroldo de Campos em que este afirma haver sido apresentado a Néstor Perlongher, no final da década de 1980, pelo Prof. Dr. Jorge Schwartz, Cf. CAMPOS, Haroldo. ‘Perlongher: o neobarroco transplatino’, in: _____. O segundo arco-íris branco. São Paulo: Iluminuras, 2010, pp. 105-112. Como nem Josely Vianna Baptista, nem o Prof. Dr. Jorge Schwartz se dispuseram a conceder-nos uma entrevista sobre a relação entre os dois autores, resolvemos apresentar as duas versões anteriormente mencionadas e deixar em aberta a questão. Em nenhuma de suas entrevistas ou ensaios, Perlongher menciona o contato pessoal com Campos. Os dois poemas que Haroldo escreve sobre o poeta-crítico argentino, além das menções que o brasileiro faz a Perlongher em alguns ensaios e o interesse de Perlongher por *Galáxias*, a ponto deste dispor-se a traduzir um de seus fragmentos – além de outros poemas e ensaios de Campos – nos pareceu prova suficiente desse contato entre os dois autores e nos motivou a prosseguir com nosso estudo.

O ensaio de Vianna Baptista encontra-se disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/josperlongher.htm>>, último acesso em 18/04/2017.

bibliográfico de Perlongher; e, com exceção do último trabalho, o escritor brasileiro possui todos os livros de poesia de Néstor Perlongher (com dedicatória do autor) em sua biblioteca. Fazemos essa menção, só para exemplificar algumas das informações obtidas.

Como o principal objetivo de nossa pesquisa sempre foi o estudo da obra poética dos dois autores selecionados, pareceu-nos relevante comentar um dos poemas que Campos escreveu em homenagem a Perlongher. Como já havíamos estudado o primeiro desses poemas (“Neobarroso: in memoriam”, de 1993) em nossa dissertação de mestrado, selecionamos para leitura em nossa tese o poema “Réquiem” (2001).

Desse modo, nosso primeiro capítulo será composto de duas partes: a primeira trata de apresentar rapidamente a biografia dos dois autores; a segunda busca evidenciar as relações literárias constituídas entre ambos: a presença da produção intelectual de um no acervo do outro, menções realizadas um ao outro em entrevistas e/ou ensaios e artigos, bem como as traduções realizadas (por Perlongher da obra de Campos). Nesse capítulo, incluímos o já mencionado comentário do poema ‘Réquiem’, de Haroldo de Campos.

O segundo capítulo tem como objetivo introduzir o tema do neobarroco em nossa tese. Trata-se de um capítulo curto, com menos de vinte páginas, em que nos limitamos a realizar um panorama do neobarroco latino-americano, apresentando-lhe por meio das hipóteses sobre seu surgimento e, sobretudo, mediante suas principais características.

Desse modo, utilizamos na elaboração desse capítulo o ensaio “El barroco y el neobarroco (1972), de Severo Sarduy e alguns dos textos produzidos pelos poetas-críticos que, tal como o autor cubano, inserem suas produções poéticas no contexto do neobarroco e ainda buscam refletir teoricamente sobre o tema; tais como: José Kozier (2004), Roberto Echavarren (1996), Tamara Kamenszain (1996), Cláudio Daniel (2004, 2009) e Eduardo Espina (2015). Como último aporte teórico deste capítulo, recorreremos aos estudos da crítica brasileira Irlemar Chiampi (1998).

No terceiro capítulo de nossa tese, procuramos nos acercar ao pensamento de Haroldo de Campos sobre o (neo)barroco. Para fazê-lo, nos pareceu necessário acompanhar a evolução do conceito dentro da obra ensaística do autor brasileiro, desde a década de 1950 até o ano de 2002. Assim, começamos nossa análise pela

leitura de “Obra de arte aberta” (1955), pequeno ensaio em que Haroldo começa a esboçar sua teoria sobre a presença de características barrocas em obras produzidas no século XX e a finalizamos com a leitura de “Barroco, neobarroco, transbarroco”, (2002), último ensaio do autor sobre o tema.

Cabe ressaltar que, ademais dos ensaios sobre o tema do (neo)barroco, buscamos nos aproximar das ideias de Haroldo em defesa da perspectiva sincrônica em detrimento da diacrônica no que diz respeito aos estudos literários. Para tanto, discutimos em nosso capítulo os quatro textos que o autor produziu sobre o tema no ano de 1967: “Poética sincrônica”, “O samurai e o Kakemono”, “Apostila: Diacronia e Sincronia” e “Texto e história”.

O que explica a inclusão desses quatro textos nas análises de nosso capítulo é o fato de entendermos que, para formular suas ideias sobre o (neo)barroco, chegando por fim a denominá-lo de “transbarroco”, Haroldo fez amplo uso de seu pensamento sobre a prevalência da “sincronia” sobre a “diacronia”, já que, nos ensaios que produz sobre o neobarroco, o poeta-crítico brasileiro rompe totalmente qualquer relação cronológica ao atribuir características barrocas a um poeta chinês do século IX (tal como o faz em “Uma arquitetura do barroco”, de 1971 e “Barrocolúdio: transa chim?”, 1989). Por fim, destacamos que os ensaios² citados neste parágrafo e no anterior formam a base de nossa discussão neste terceiro capítulo de nossa tese.

No quarto capítulo, trilhamos um caminho próximo ao realizado no terceiro. Nele, investigamos o neobarroco tal como o teorizou o poeta-crítico argentino Néstor Perlongher, que preferiu nomear de “neobarroso” a recepção e os desdobramentos dessa tendência no Cone Sul do continente americano, sobretudo, na região do Rio da Prata (Argentina e Uruguai).

Quando comparamos o movimento realizado nesse capítulo ao que fizemos no concernente à teoria neobarroca de Haroldo Campos, usamos o

² De início, havíamos planejado um capítulo à parte sobre as reflexões teóricas de Haroldo de Campos em que centralizávamos nossa leitura no ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1983) e na obra *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), inserindo-os no contexto das polêmicas que envolveram esse dois textos de Campos, a obra *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido e das quais participaram ainda os críticos Silviano Santiago (1971, 1981, 2002) e Roberto Schwarz (1977, 1986, 2012). Seguindo os conselhos dos membros de nossa banca do Exame de Qualificação – formada pelo Prof. Dr. Horácio Costa e pela Profa. Dra. Gênese de Andrade e de nossa orientadora Profa. Dra. Betina Bischof resolvemos concentrar nossas leituras na obra poética dos dois autores estudados nessa tese, deixando para outro momento o estudo desse viés crítico desdobrado por Haroldo de Campos.

adjetivo “próximo”, mas não igual. Trata-se de dois poetas muito diferentes em sua experiência e em suas histórias de vida. Se de Campos, o período de produção estudado atinge quase cinquenta anos, o tempo de produção de Perlongher sobre o “neobarroso” não ultrapassa o período de doze anos, isso se contarmos a partir da publicação de sua primeira obra poética, *Austria-Hungria* (1980), quando supostamente o poeta argentino passa a refletir sobre a questão.

O componente cronológico, portanto, não é levado em conta no capítulo sobre o “neobarroso”, de Néstor Perlongher. Nesse capítulo, iniciamos nossa discussão a partir do ensaio mais conhecido do poeta-crítico argentino “Caribe transplatino” e dele retroagimos para a leitura de ensaios e poemas anteriores à publicação desse texto, tais como “Poesía y éxtasis”, “El deseo del pie” (1986), “Breteles para Puig” (1988) e os poemas “Miche” (*Alambres*, 1987) e “Preámbulos barrocos” (*Hule*, 1989).

Vale ressaltar que ao longo de suas reflexões sobre o tema, Perlongher cunhou outros termos ao redor de sua teoria neobarrosa, como “barroco de trincheira” e “barroco de barrio”, cuja exploração nos ajudou a melhor compreender os elementos que integram o pensamento do poeta-crítico argentino sobre essa questão.

No quinto e último capítulo, nos dedicamos à produção poética de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher. Do primeiro, selecionamos como objeto alguns fragmentos da obra *Galáxias* (1984), tais como o fragmento 4 (“no jornalário”), o fragmento 8 (“isto não é um livro”) e o fragmento 43 (“vista dall’interno”). Outros fragmentos da obra são observados em nosso estudo, mas como apoio à nossa argumentação, não chegando a configurar-se como uma análise mais detalhada de cada um desses textos.

De Néstor Perlongher, realizamos comentário de “Mme.S” (*Alambres*, 1987). Como suporte a nossa leitura do poema supracitado, recorremos a “Herida pierna” (*Austria-Hungria*, 1980), poema em que o poeta crítico argentino estabelece relação intertextual com “Llamado del deseoso” (*Aventuras sigilosas*, 1945) do cubano José Lezama Lima.

Capítulo 1- Relações entre Haroldo de Campos e Néstor Perlongher

Como um primeiro passo em nosso percurso de aproximação entre as produções intelectuais de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher, nos parece essencial evidenciar as conexões estabelecidas entre os dois autores. Desse modo, trabalharemos sobre os fatos e as evidências que explicitam o contato pessoal entre os dois: referências ou menções realizadas ao outro na produção intelectual de ambos (obra poética, crítica e entrevistas) e também por meio da observação do acervo bibliográfico de cada um deles.

É importante dizer que nunca houve contato contínuo entre os dois autores, como o que ocorre em uma colaboração, por assim dizer. Nada perto, por exemplo, da ligação a qual se estabeleceu entre Haroldo de Campos e Octavio Paz antes e durante o período em que o primeiro traduzia o poema “Blanco” de Paz³.

Campos e Perlongher são de gerações diferentes e tiveram trajetórias vivenciais e profissionais bastante diversas. Desse modo, nos próximos parágrafos, trataremos de esboçar rapidamente a trajetória de cada um deles como modo de ilustrar essa diferença.

1.1 Haroldo de Campos

Haroldo Eurico Browne de Campos nasce em São Paulo, em 19 de agosto de 1929. Ao lado do irmão Augusto, realiza seus estudos secundários no Colégio São Bento onde tem destaque sua formação em línguas- inglês, espanhol, latim e francês: “No colégio, tivemos uma excelente formação em línguas, e passamos a nos interessar por poetas de outras literaturas” (NÓBREGA, 2005, p. 345). Forma-se em Ciências Jurídicas e Sociais, pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP), em 1952. Ali conhece Décio Pignatari.

Publica seu primeiro livro, *Auto do possesso* (1950) enquanto ainda estuda Direito e participa, junto com Décio, do “Clube de Poesia de São Paulo”. O rompimento da dupla com esse clube, identificado com a produção poética da “Geração de 45”, e a união de Augusto de Campos à dupla de estudantes, dá

³ A correspondência entre o brasileiro e o mexicano perdurou de 1968 a 1981. Cf.: PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

origem ao grupo *Noigandres*⁴, em cuja revista os três integrantes publicam seus poemas e suas ideias sobre poesia que confluíam, a partir de 1956, no movimento da Poesia Concreta, amplamente difundido no Brasil e no exterior em veículos variados, ganhando espaço, inclusive, na Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, 1957.

De 1960 a 1967, no contexto de *Invenção*, colabora com a página do grupo no jornal *Correio Paulistano* e depois com a própria revista *Invenção – Revista de arte e vanguarda*. É na década de 1960 que Haroldo de Campos passará a traçar um caminho próprio, embora nunca deixe de contar com a parceria de Décio e Augusto em diversos trabalhos posteriores. No ano de 1962, vem a público seu poema-livro *Servidão de passagem*.

A partir de 1963, passa a dedicar-se a *Galáxias* (1984), obra a partir da qual se afasta dos pressupostos mais radicais da poesia concreta e passa a refletir, dentre outros, sobre questões que nortearão toda a sua produção poética e crítica posterior: a transcrição poética, a sincronia e o neobarroco.

Em 1976, publica pela Editora Perspectiva (S.P.), a obra *Xadrez de estrelas –Percurso Textual* (1949-1974), em que reúne sua produção poética desde seus primeiros trabalhos até os fragmentos de *Galáxias* já finalizados. É na década de 70, ainda, que Haroldo de Campos finaliza seu Doutorado na USP, sob a orientação de Antonio Candido, em 1972. Ao longo dessa década, dedica-se ao ensino universitário como professor visitante na Universidade do Texas, Austin; tendo também prestado colaboração em Yale e New Haven. A maior parte de sua carreira como professor universitário, no entanto, dedica-a à Pontifícia Universidade Católica - PUC – São Paulo. Em 1979, publica *Signantia quasi coelum*.

Uma das características que marcam mais profundamente a trajetória intelectual de Haroldo de Campos e que se inicia já na década de 50 com a parceria estabelecida entre ele, seu irmão Augusto e Décio Pignatari é a de divulgador de ideias e de obras de autores nacionais e internacionais pouco

⁴ Foram publicados cinco números da revista, ao longo de dez anos: *Noigandres* I, em 1952; II, 1955; III, 1956; IV, 1958; V, 1962.

conhecidos, ou até ignorados, no Brasil. Ainda ao longo do movimento Poesia Concreta, o grupo *Noigandres* passa a divulgar as obras de Ezra Pound, Stéphane Mallarmé e James Joyce, autores incluídos em seu paideuma.

Na década de 60, Augusto e Haroldo se envolvem em vários projetos conjuntos a partir dos quais as obras de autores estrangeiros são traduzidas e as de alguns brasileiros são “revisadas”, estabelecendo com base nessa prática um segundo paideuma, agora nacional. É o caso de Sousândrade e Pedro Kilkerry, além da ampla defesa que os três membros do *Noigandres* realizam em vários de seus ensaios às obras de Gregório de Matos e Oswald de Andrade.

A dedicação a esses projetos leva os membros do grupo e, sobretudo Haroldo de Campos, a estabelecer conexões no Brasil e no exterior, desenvolvendo relações profissionais e de amizade nos mais diversos países no mundo. Ao longo de sua trajetória, o poeta paulistano amplia esse trânsito, circulando intelectuais europeus e norte-americanos.

Haroldo de Campos produziu obra extensa e variada, ao dedicar toda sua vida ao estudo e à criação (e transcrição literária). Ademais dos já mencionados anteriormente, formam parte da obra criativa de Campos: *A educação dos cinco sentidos* (1985), *Finismundo: a última viagem* (1990), *Gatimanhas e felinuras* (1994) - em co-autoria com Guilherme Mansur - *Crisantempo: No Espaço Curvo Nasce Um* (1998), *A máquina do mundo repensada* (2000) e o póstumo *Entremilênios* (2009).

No que se refere à transcrição, Haroldo tem uma produção ainda mais extensa em trabalhos solo ou estabelecendo parcerias diversas, dentre as quais com seu irmão Augusto, Décio Pignatari, Boris Schnaiderman, Mário Faustino, José Lino Grünwald, entre outros. Das dezenove publicações às quais Haroldo atua como transcriador, citamos algumas com a intenção de enfatizar a diversidade de idiomas e autores/ estilos/ períodos que o trabalho do poeta-crítico paulistano abrange: *Cantares*, de Ezra Pound (1960), *Panaroma de Finnegans Wake*, de James Joyce (1962), do inglês; *Maiakóvski, poemas* (1967), do russo; *Mallarmé* (1974), do francês; *Dante: seis cantos do Paraíso* (1976), do italiano; *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz* (1985), espanhol, *Qohélet, O-*

que-sabe –Eclasiastes- (2004) e Bere`Shith (2000), hebraico, *Hagoromo de Zeami: o charme sutil* (1994), japonês; *Escritos sobre Jade* (1996), chinês.

Haroldo de Campos recebe vários prêmios ao longo de sua carreira, dentre eles, o *Prêmio Jabuti* nos anos de 1991, 1992, 1993, 1994, 1999, 2002 e 2003⁵, além do *Prêmio Octavio Paz de Poesía y Ensayo*, em 1999, no México. Seu trabalho, sobretudo, o relativo à tradução é reconhecido e estudado internacionalmente.

Em agosto de 2003, Haroldo de Campos falece deixando em aberto uma série de projetos que pretendia desenvolver.

1.2 Néstor Perlongher

Néstor Osvaldo Perlongher nasce em 1949, filho de uma família de classe média (seu pai era taxista), provinda de Avellaneda, subúrbio de Buenos Aires. Perlongher vivencia durante sua juventude um período extremamente difícil da história argentina, que passa por sucessivos regimes autoritários⁶. Em toda uma história de militância política⁷, o poeta foi do trotskismo ao peronismo, incluindo no período vivido no Brasil, uma curta passagem pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Não obstante, na maior parte do tempo, assume um posicionamento político mais em defesa de uma maior liberdade e, em consequência, de uma

⁵ Em 1991, Haroldo ganhou na categoria tradução pelo livro *Qohelet – O que sabe: Eclasiastes-* (Perspectiva); em 1992- “Personalidade literária do Ano”; em 1993, junto com Inês O. Depré ganhou por *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*; em 1994, novamente na categoria tradução por *Hagoromo de Zeami* (Estação Liberdade); em 1999, na categoria poesia por *Crisantempo* (Perspectiva); em 2002 e 2003, pela tradução dos volumes I e II da *Ilíada*, de Homero (Mandarim).

⁶ Durante o tempo de vida de Perlongher (1949-1992), a Argentina passa por vários golpes de Estado, que instauram governos autoritários: 1955-1958 – Revolução Libertadora; 1962-1963 – período em que José María Guido ocupa a presidência no lugar do eleito Arturo Frondizi; 1966-1973- Revolução Argentina; 1976- 1983 – Processo de Reorganização Nacional.

⁷ Em *Desbunde y felicidad* (2011, versão ebook) Cecília Palmeiro acompanha a trajetória militante, intelectual e literária de Perlongher, concentrando-se, sobretudo, no período em que o poeta-crítico argentino passa a viver no Brasil e a promover o que ela chama de um intenso “contrabando” de ideias entre os dois países, cujas consequências iriam reverberar ainda por algumas décadas. No primeiro capítulo da obra, ao focalizar a atuação de Perlongher ainda na Argentina, no final da década de 70, Palmeiro afirma que, nesse período, o poeta-crítico estava mais ligado a sua atuação militante do que a seu trabalho de criação literária. Recordemos que seu primeiro livro de poemas é publicado em 1980, cito um trecho da autora sobre a questão: “Perlongher comenzó su trabajo intelectual como activista antes que como poeta y ensayista. Hay cronológicamente un cierto deslinde entre su actuación militante en el FLH y el grupo Eros, que se extendió hasta 1975, y el grueso de sus escritos.”

significativa ampliação da representatividade para as minorias, como as étnicas e de gênero, dentro das conservadoras sociedades argentina e brasileira da segunda metade do século XX, do que em defesa de uma linha política partidária preexistente.

Em seu período de militância partidária, o maior problema do poeta com os agrupamentos políticos de esquerda aos quais busca integrar-se é a não aceitação, pela maioria de seus membros, da homossexualidade de alguns integrantes do partido e das lutas a ela relacionada. Assim, Perlongher deixa a militância partidária e passa a atuar em prol das minorias.

Embora tenha chegado inclusive a ser preso⁸ várias vezes, enquanto ainda vive na Argentina, nunca deixa de militar em defesa de suas ideias 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, por meio de colaborações em várias revistas, sob pseudônimos, como Rosa L. Grossman e Víctor Bosch⁹.

Membro fundador da Frente de Liberación Homosexual de Argentina (FLH), criado em 1969, Perlongher descreve o posicionamento do grupo como um movimento de crítica social generalizada, em busca da “liberdade nacional y social”¹⁰, embora esclareça que este visava à conquista das reivindicações homossexuais naquele contexto e ao combate ao machismo arraigado na sociedade argentina (PERLONGHER, 2008, p. 77-78).

No Brasil, o poeta e ensaísta também escreve em nome das causas minoritárias, como no texto em que elabora ampla defesa do jornalista carioca

⁸ Perlongher foi preso algumas vezes durante a ditadura que se inicia em seu país em 1976 e também antes, em decorrência de uma denúncia de vizinhos a partir da qual a polícia o prende por estar em seu quarto ouvindo Pink Floyd em companhia de um menor e por haver encontrados restos de maconha no recinto. Por essas acusações, o poeta permanece preso por três meses. (Cf. PERLONGHER, 2016, p. 19). Em 1978, em carta ao amigo Osvaldo Baigorria desabafa ao tratar da questão: “Mi estado de ánimo es más bien pésimo. Padezco de soledad, melancolía e paranoia. Mis relaciones con la señora de ojos vendados y balanza de almacenero no son nada buenas, si bien ninguna catástrofe ha sucedido aún. Todo está como hace un año.” (Idem, p. 20)

⁹ Refiro-me aos seguintes textos presentes nos dois livros que reúnem seus ensaios: de *Prosa plebeya – ensayos 1980 – 1992*: sob o pseudônimo de Rosa L. Grossman, “Nena, llévate un saquito” ; sob o pseudônimo de Víctor Bosch, “Todo el poder a Lady Di”, e assinados por Perlongher “La ilusión de unas islas” e “El deseo de unas islas”; de *Papeles Insumisos*: também como Víctor Bosch, “Acerca de unos éditos” e “Todos son policías”; Anônimo, em folheto distribuído publicamente “Por una política sexual”.

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

Antônio Chrysóstomo¹¹, homossexual, acusado injustamente do estupro de uma garota de três anos que ele adotara. As questões relativas às minorias se fazem presentes ainda em sua dissertação de mestrado em Antropologia Urbana (UNICAMP), na qual cartografa a prostituição masculina no centro de São Paulo¹².

Perlongher forma-se em Sociologia pela UBA, em 1975. No ano de 1980, publica seu primeiro livro de poesia, *Austria-Hungría*. Em 1981, devido a seus sucessivos problemas com a justiça, resolve autoexilar-se no Brasil e passa a viver em São Paulo, inicialmente na casa de conhecidos e depois em vários endereços alugados. De 1982 a 1986 realiza sua pesquisa de mestrado na UNICAMP.

Ao sair da Argentina, Perlongher torna efetivo também o afastamento em relação à sua família, que nunca teria aceitado sua homossexualidade. Estranhamente, a única pessoa a quem o poeta ainda se reporta por meio de cartas, no período em que vive no Brasil é seu pai¹³. O rompimento com a mãe e a irmã parece haver sido mais severo. Nenhuma referência a sua mãe é feita por ele, seja em seus textos publicados¹⁴, seja em conversas particulares com amigos.

Embora fisicamente distante, Perlongher mantém estreito contato com o meio intelectual argentino. Ao longo de toda sua carreira, publica em variadas revistas¹⁵ - poemas, ensaios sobre literatura e artigos referentes a sua pesquisa de mestrado. Além disso, a maior parte de sua obra poética foi publicada em solo argentino: *Austria-Hungría* (1980), por Tierra Baldia; *Alambres* (1987), *Hule* (1989) e *Aguas aéreas* (1991), vieram a público pela Editorial Último Reino e

¹¹ Cf. em português, compilado no volume *Evita vive e outras prosas*, publicado pela Iluminuras, S.P. (2001); em espanhol, em *Papeles Insumisos*, por Santiago Arcos Editor, Bs.As (2004).

¹² PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹³ Em carta dirigida ao pai, data de agosto de 1992, meses antes de sua morte, portanto, Perlongher em tom bastante carinhoso (dirige-se ao pai como “papá”) informa-lhe sobre seu frágil estado de saúde e lamenta o também preocupante estado de saúde do pai. (Cf. PERLONGHER, 2016, p. 231)

¹⁴ Em seus papéis pessoais, foi encontrada uma “carta-poema” inédita e não datada dirigida a sua mãe.

¹⁵ Ao longo da década de 1980, Perlongher tem poemas publicados em: *Sitio* (1981, 1983), *Tiempo Argentino* (1983), *Revista de Poesía* (1984), *El Porteño* (1985), *Utopía* (1985), *Diario de Poesía* (1986), *Último Reino* (1986, 1987), *Fin de Siglo* (1988), *Fausto* (1988), *La Papirola* (1988), *Xul – Signo viejo y nuevo* (colaboração que se estende de 1982 a 1985). Dos suportes mencionados, concedeu entrevistas para *El Porteño* (1985), *Tiempo Argentino* (1986), *La Papirola* (1988), *Fin de Siglo* (1988) e *Diario de Poesía* (1992). Com relação aos artigos publicados na área de seus estudos acadêmicos, podemos mencionar: *Revista de Psicología de Tucumán* (1981, 1983), *Persona* (1983), *Cerdos y Peces* (1984), *Utopía* (1985), *Fin de Siglo* (1988), *El Porteño* (1991).

Parque Lezama (1990) pela Editorial Sudamericana¹⁶. Os *Poemas completos* do autor tiveram publicação póstuma pela Companhia Editora Espasa-Calpe Argentina/Seix Barral, em 1997.

Ainda que em menor proporção, Perlongher também encontra espaço no meio cultural brasileiro para publicar. A diferença é que, no Brasil, os ensaios críticos sobre o neobarroco/neobarroso e os artigos relativos a seus estudos acadêmicos são publicados em maior número do que seus poemas¹⁷. No Brasil, o único livro publicado com os poemas de Perlongher foi a antologia *Lamê – matéria de poesia*, que saiu pela Editora da Unicamp (Campinas, S.P.) em edição bilíngue, com tradução de Josely Vianna Baptista, em 1994.

À parte essa obra, alguns poemas do argentino figuram também na antologia *Caribe transplatino*, organizada por Perlongher e publicada em 1991 pela Editora Iluminuras (S.P.) e, em 2002, pela mesma editora, cinco de seus poemas integram a antologia *Jardim de Camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*, organizada pelo poeta-crítico Cláudio Daniel.

No ano de 1987, Perlongher publica pela coleção *Primeiros Passos* da Editora Brasiliense (S.P.), o livro *O que é AIDS*. Nessa obra, o autor não se limita somente às explicações técnicas ou a discorrer sobre as hipóteses de origem da doença. Parte do texto de Perlongher disserta sobre a instrumentalização da doença pelas autoridades – sobretudo, as médicas- para reprimir a livre expressão da sexualidade:

Além do seu valor terapêutico, as recomendações distribuídas a respeito da AIDS, dividindo os encontros sexuais em aconselháveis ou desaconselháveis segundo o seu grau de risco, parecem dizer respeito a certo regime de corpos. Examinando mais de perto a natureza desses conselhos, percebe-se que eles pregam determinada organização do organismo (funções hierárquicas dos órgãos): a boca

¹⁶ O livro *El chorreo de las iluminaciones* foi publicado por Editorial Pequeña Venecia, de Caracas (Venezuela).

¹⁷ No Brasil, os poucos poemas publicados de Perlongher são: “Acreditando em Tancredo”, poema escrito em “portunhol” e publicado em 1985, em *Novo Leia* (Ano VII, No. 75, S.P.); “O palácio do cinema”, fragmentos traduzidos por Oscar Cesarotto (*Jornal da UNICAMP*, no. 19, Campinas, 1988); “As tias”, apresentado e traduzido por Josely Vianna Baptista (*Nicolau*, No. 23, 1989, Curitiba); “Acrílico (acre lírico)”, “Fuga de la pantera acuática”, “Morenez (2)”, “Albañiles desnudos I, II e “Strip tease”, apresentados em espanhol em *Grumo* (2003), revista que buscava enfatizar os entrecruzamentos culturais – sobretudo literários- entre Brasil e Argentina. Já como exemplo de suas publicações em periódicos, podemos destacar suas publicações em *Lua Nova* (1985), *Desvios* (1985) *Espaço e debates* (1986), *Papéis avulsos* (1988), além das constantes colaborações no jornal paulistano *Folha de São Paulo*, a partir de 1985.

para comer, o cu para cagar, o pênis para a vagina etc. Os usos alternativos do corpo costumam ser considerados prescindíveis; sobretudo o coito anal (lembre-se a palavra de ordem dos gays paulistas no seu apogeu contestatório: “O coito anal derruba o capital”) está no alvo das operações médico-jornalísticas desencadeadas pela AIDS. (PERLONGHER, 198, p.83)

Ademais do ensaio sobre o tema, Perlongher vai abordá-lo ainda em sua poesia. No seu poemário *Hule* (1989), poemas como “Latex” y “Anular de Latex” colocam o preservativo na ordem do dia da criação poética.

Nos últimos dias de 1989, o poeta-crítico argentino recebe o diagnóstico positivo de HIV, pouco tempo depois de mudar-se para Paris para realizar seu doutorado, sob a orientação de Michel Maffesoli. Em Paris, passa os nove meses que darão origem a um relato¹⁸ amargo sobre a França.

Desse momento em diante, ademais da busca pelo tratamento, Perlongher desenvolve sua já incipiente religiosidade: mergulha de cabeça na religião da Ayahuasca ou Santo Daime, como o culto ficou conhecido no Brasil entre os anos 80 e 90, ao qual ele já vinha aproximando-se antes de mudar-se para a França, além de pedir ajuda e proteção a Padre Mário¹⁹, por intermédio de sua amiga Beba Eguía. Esse novo direcionamento é visível na poesia produzida no período, presente em seus dois últimos livros, *Agua aérea* (1991) e *Chorro de las iluminaciones*²⁰ (1992).

Perlongher não chegou a ver sua prosa de ficção e sua produção ensaística compiladas em livros. Todas as obras em que essa reunião acontece têm

¹⁸ “Nueve meses em Paris”, texto original em espanhol só foi compilado em livro em *Papeles Insumisos* (2004); antes, sua tradução para o português integrou o volume *Evita vive e outras prosas* (2001).

¹⁹ Padre italiano que viveu na Argentina, Mario Pantaleo tornou-se célebre no país por curar doenças graves. Perlongher pede a Beba Eguía, esposa de Ricardo Piglia, que envie uma foto sua ao conhecido padre em carta de 13/ 12/ 1989, em que conta para a amiga estar desconfiado de haver sido infectado pelo HIV por apresentar *candida albicans*, infecção oportunista comum em portadores do vírus.

²⁰ No primeiro, a experiência religiosa do Daime, realçada pelas alucinações causadas pela ingestão da yagé, bebida que forma parte do culto, mesclam-se com a experiência vivencial de Perlongher adquirida durante a viagem a uma comunidade praticante do Daime, no interior do Acre. O contato que teve tanto com o cotidiano da comunidade como com a natureza exuberante do local é evidenciado em poemas como “rareza de la joya”, “cavidad de la luna”, “madre del agua”, entre outros. No segundo livro, embora a influência do Daime ainda esteja presente, verifica-se certo retorno da temática erótica, como em “Morenez I e II”, “Albañiles desnudos I e II”, além de um poema dedicado ao padre católico Mário, em “Alabanza y exaltación del Padre Mário”.

publicações posteriores a sua morte: *Prosa Plebeya – Ensayos 1980-1992* é editado na Argentina, por Ediciones Colihue, em 1996. Quase uma década depois, uma nova reunião de textos, desta vez, abrangendo não somente ensaios, mas entrevistas, poemas inéditos, relatos, crônicas e parte de sua correspondência é publicada em *Papeles Insumisos*, pela editora bonaerense Santiago Arcos Editor, no ano de 2004. No Brasil, sua prosa de ficção e alguns relatos foram traduzidos e reunidos em *Evita vive e outras prosas* (2001), com publicação pela Editora Iluminuras, de São Paulo.

Em 2006, outra parte da correspondência de Perlongher é publicada em *Un barroco de trincheira. Cartas a Baigorria 1978-1986*, reunida por Osvaldo Baigorria e editada pela editora Mansalva, Buenos Aires. Em 2016, Cecília Palmeiro publica, em uma edição bem comentada, a reunião de toda a correspondência do autor em *Néstor Perlongher – Correspondencia*, também pela Mansalva.

A fortuna crítica produzida sobre a obra de Perlongher também é posterior a sua morte: em 1996, publica-se pela Beatriz Viterbo Editora, de Buenos Aires, o livro *Lúmpenes peregrinaciones*, compilado por Adrián Cangi e Paula Siganevich, que, além de textos de autoria dos compiladores, reúne estudos de Nicolás Rosa, Jorge Panesi, Roberto Echavarren, Tamara Kamenszain, Susana Cella, Osvaldo Baigorria, Christian Ferrer, dentre outros. Em 1997, o crítico Nicolás Rosa publica *Tratados sobre Néstor Perlongher*, pela editora bonaerense Ars Editorial, livro dedicado a ler criticamente a obra poética do autor. Após essas primeiras publicações, várias outras surgiram, além de estudos acadêmicos não publicados sobre o poeta e ensaísta em países diversos. O fato é que Perlongher não chegou a viver para testemunhar seu reconhecimento, seja como antropólogo seja como poeta-crítico.

Talvez, o único vislumbre de reconhecimento que Perlongher tenha vivenciado seja a conquista de uma Bolsa Guggenheim, em 1992, para produção do projeto poético *Auto Sacramental*- sobre o Santo Daime - que não chegou a terminar, devido ao seu falecimento em 26 de novembro desse ano.

1.3 Contatos Campos/Perlongher

Segundo Haroldo de Campos, seu contato com Néstor Perlongher teria ocorrido na década de 1980²¹ por meio do Prof. Dr. Jorge Schwartz, na época titular em Literatura Hispano-americana, na Universidade de São Paulo²²:

“Conheci Néstor Perlongher por intermédio de Jorge Schwartz, quando, na década de 80, cansado de viver no sufoco e sob a hipócrita catadura censória da ditadura militar argentina, trocou Buenos Aires por São Paulo pré-abertura, dedicando-se profissionalmente à antropologia urbana, matéria que veio a lecionar na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).” (CAMPOS, 2010, p.105.)

No ensaio²³ em que faz essa afirmação, Campos mostra conhecer muito bem a trajetória vivencial e intelectual de Néstor Perlongher, pontuando em seu texto desde a origem portenha do poeta até sua morte em São Paulo, em 1992:

“Intelectual lúcido, poeta de surpreendente poder inventivo e transfigurativo, Perlongher (nascido em 1949 em Avellaneda, Argentina) é o principal representante do “neobarroso” portenho. (...) Néstor Perlongher morreu em São Paulo em 1992, vítima de AIDS. Antes disso, viajara a Paris, com uma bolsa Guggenheim, sentindo-se despaisado e como que hostilizado na capital francesa. Passou então por uma fase

²¹ A poeta e tradutora Josely Vianna Baptista relata, diferentemente, que o primeiro encontro ocorrido entre Campos e Perlongher teria ocorrido em 1991: Cf. BAPTISTA, Josely Vianna. “Na rútila das pálpebras: olhar sobre a poesia de Néstor Perlongher”, disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/josperlongher.htm>, último acesso em 13/13/2014. Cito o trecho em que a poeta/tradutora descreve o encontro que haveria promovido entre os autores:

“O primeiro encontro de Néstor e Haroldo, por sinal, foi memorável. Trabalhando na tradução de fragmentos das *Galáxias* haroldianas (Ex Libris, 1984), Néstor ainda não conhecia o poeta paulista pessoalmente. Combinamos um encontro em minha casa em São Paulo, num fim de tarde ensolarado de 91. Francisco Faria, com quem Néstor e eu tínhamos um projeto em comum, também estava lá. 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 afogando 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 cimbrio 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”.

²² Hoje aposentado do cargo.

²³ Cf.: CAMPOS, Haroldo. “Perlongher: o neobarroso transplatino”, in: _____. *O segundo arco-íris-branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010. Texto publicado originalmente no “Caderno Mais!”, do jornal *Folha de São Paulo* em 01/07/ 2001.

existencial atormentada, que o levou à adesão ao culto de Santo Daime e a experiências místico-alucinatórias, poético-visionárias” (Idem, p. 106.)

Em “Portugués y español: dialogismo necesario” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1997, no. 570) ao traçar um panorama histórico das relações estabelecidas entre as literaturas de línguas portuguesa e espanhola, Campos termina seu texto com um longo depoimento no qual relata sua experiência com as literaturas de língua espanhola, dando larga atenção às obras e autores hispano-americanos. Ao citar os poetas com os quais manteve contato no decorrer de sua trajetória profissional, inclui Perlongher em sua extensa lista. Por fim, no ensaio “Barroco, Neobarroco, Transbarroco”²⁴, mais uma vez o autor brasileiro cita Perlongher, referindo-se a ele como o organizador de primeira antologia²⁵ de poesia neobarroca publicada no Brasil.

1.3.1 Perlongher no acervo bibliográfico de Haroldo de Campos

De Néstor Perlongher (ou sobre este), Campos possuía em seu acervo grande parte da produção escrita do argentino, o que inclui, além dos livros de poesia e de prosa, colaborações em outros livros e revistas. Da obra poética de Perlongher, encontramos em seu acervo: *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Parque Lezama* (1990), *Hule* (1989), *Aguas aéreas* (1991), *Lamê* (1994). Os cinco primeiros contêm dedicatória do argentino a Haroldo de Campos. Na lista acima, da produção poética de Perlongher publicada, só falta a obra *Chorreo de las iluminaciones* (1992), último livro de poesia organizado pelo autor e publicado no ano de sua morte.

Da prosa de ficção de Néstor, há no acervo de Campos dois exemplares de *Evita vive e outras prosas*, livro publicado no Brasil, em 2001, pela Editora Iluminuras (S.P.). Integra essa publicação o poema “Neobarroso in memoriam”, de autoria de Haroldo de Campos.

Consta também do acervo do poeta-crítico paulistano *Caribe Transplatino- poesia neobarroca e rio-platense* (1991), antologia poética

²⁴ Datado de 2002, o referido ensaio foi publicado como prefácio à antologia *Jardim de Camaleões – a poesia neobarroca na América Latina* (Iluminuras, 2004), organização de Cláudio Daniel.

²⁵ PERLONGHER, Néstor (org.). *Caribe Transplatino- poesia neobarroca cubana e rio-platense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

neobarroca organizada por Perlongher e publicada pela editora Iluminuras (S.P), trabalho que o poeta argentino dedica a Haroldo de Campos.

Integram o acervo de Campos ainda grande parte das colaborações de Néstor Perlongher em livros, revistas e nos anais do evento *Palavra poética na América Latina* (1992), organizado por Horácio Costa. No volume mencionado, consta de Perlongher o ensaio “Poesía y éxtasis”, um dos textos mais significativos no que se refere ao pensamento do autor argentino sobre o fazer poético.

Das colaborações teóricas de Perlongher em livros, constam da biblioteca de Campos o ensaio “Sopa paraguaya”, prefácio que Perlongher escreve para *Mar paraguay* (Iluminuras, 1992), romance do escritor paranaense Wilson Bueno; a orelha que o escritor argentino redige para o livro de poesia *Ar* (Iluminuras, 1991) de Josely Vianna Baptista e o ensaio “A paisagem dos corpos” que o argentino publica como contribuição à obra *Corpografia – autópsia poética das passagens* (Iluminuras, 1992), elaboração em que se fundem a poesia de Josely Vianna Baptista e o trabalho de arte visual do artista plástico Francisco Faria. É relevante que se destaque colaboração de Haroldo de Campos presente na mesma obra, com “Poema em língua morta”.

Formam parte ainda da biblioteca de Haroldo de Campos quatro números da revista de poesia argentina *Xul – signo viejo y nuevo*, das quais três volumes contam com colaborações de Néstor Perlongher: no. 2 (1981), número em que o poeta argentino colabora com os poemas “Rivera”, “Tuyú”, “El circo” e “Cántigas”; no. 5 (1983), com a contribuição de três poemas de Néstor Perlongher, “Vapores”, “Mme. Schoklender” e “degradée”; no. 7 (1985), são publicados três poemas “Frenesi”, “el rigor de la histeria” e “el rompehielos”.

1.3.2 Poemas de Campos em homenagem a Perlongher

Um fato que marca não somente o contato entre os dois autores, como também evidencia a estima do brasileiro pelo argentino, é a produção de dois poemas que Campos dedica a Perlongher: “Neobarroso: in memoriam” (1993)²⁶ e

²⁶ Posteriormente publicado na obra *Crisantempo – no espaço curvo nasce um* (1998). De “Neobarroso: in memoriam” realizamos uma leitura em nossa dissertação de mestrado sobre Néstor Perlongher, estudo em que começamos a vislumbrar o tema desta tese.

“Réquiem”(2001)²⁷. O primeiro foi escrito no contexto da morte do poeta argentino; já o segundo poema-homenagem²⁸ foi inicialmente publicado no Caderno “Mais!” do jornal paulistano *Folha de São Paulo*, em 02/07/2001. Em 2002, foi incluído, como colaboração de Campos, ao volume 18 dos *Cuadernos de Recienvenido*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americanas editada por Jorge Schwartz, sob o título de *Homenaje a Néstor Perlongher*. No próximo tópico realizamos a leitura desse poema.

1.3.2.1 Uma leitura de “Réquiem”

Como já mencionado no tópico anterior, “Réquiem” (2001) é o segundo poema de Haroldo de Campos em homenagem a Néstor Perlongher. Se em “Neobarroso: in memoriam” (1993), Campos parte do refrão do mais popular poema de Perlongher “Hay cadáveres” para compor seu estribilho e nele Perlongher é registrado em seu processo de morte “...e está morrendo”; no segundo, a morte do poeta argentino é fato consumado e o momento retratado é o do cortejo para o enterro. A partir da 8ª. estrofe, o eu-lírico retrata o momento prévio da despedida do poeta argentino: “néstor está indo agora/ se vai” e esse tom é reiterado nas próximas duas estrofes: “vai/ está indo agora/ néstor” (9ª) e “vai/ faz que vai/ vai indo (10ª). Por isso, o título do poema, remetendo à prece ou canção entoada durante o velório ou à missa em homenagem à alma dos falecidos.

Composto de 10 estrofes de tamanhos desiguais e 188 versos livres, a forma de “Réquiem” é determinada pelo uso do *enjambement* que, em vários versos, se desdobra em sua forma extrema, ou seja, a *tmese*. Para melhor expor nossa leitura, apresentamos o poema, a seguir:

²⁷ Presente em *Entremilênios* (2009) e também em *O segundo arco-íris branco* (2010); neste último, o poema é precedido por um texto em que Haroldo apresenta a trajetória poética e vivencial de Néstor, referindo-se a ele como “um dos maiores nomes da literatura argentina recente” (p. 106).

²⁸ Em duas de suas últimas obras poéticas *Crisantempo – no espaço curvo nasce um* (1998) e na póstuma *Entremilênios* (2009), é recorrente a presença do poema-homenagem. No caso da primeira, a seção “personário” traz homenagens a Alberto Marsiscano, Caetano Veloso, Carlos Ávila, Mário Faustino, Paulo Leminski, Néstor Perlongher, Severo Sarduy, dentre outros. No caso de *Entremilênios*, além da segunda homenagem a Perlongher, há poemas sobre Décio Pignatari (“brinde em agosto”), Gershon Knispel (“o labirinto de gershon knispel”) e Iole de Freitas.

Réquiem

néstor perlongher par
 droit de conquête cidadão
 honorário desta (por
 tanta gente) desamada mal-
 -amada enxovalhada grafitatuada ne-
 -crosada cida (malamaríssima) de
 de são paulo de pira-
 -tinga -aliás paulicéia des-
 -vairada de mário (sorridente-de-
 -óculos-e-dentes mas homo-
 -recluso em seu ambíguo sexo re-
 -calcado -sequestrado-&-ci-
 -liciente) de andrade -cantor
 humor dor- das latrinas
 subúrricas do anhan-
 gabaú ou ainda paraíso endiabrado do
 abaeté caraíba taumaturgo (o pés-
 -velozes) anchieta canário te-
 nerifelho de severa roupeta entre cem
 mil virgens cunhãs bronzi (louvando a virgo em latim)-
 -nuas aliás o
 fundador

néstor
 portenho-paulistano tietêpi-
 -nheirosplatinoargentino-
 -barroso deleitando-se
 amantíssimo
 neste deleitoso boosco bor-
 -roso de delitos (detritos):
 livre libérrimo libertinário enfim -
 farejadopenetrado pelo olho
 azul do tigre eroto-
 fágico do delírio
 perlongado pelo passo de
 dança dionisíaco da panteravulvonegro-
 -dentada -vagina voratrix cannibalis- trans-
 -sexuada trans-(espermando goles
 de cerveja cor-urina)-vestida
 de mariposa gay -

néstor
 que nunca de nemnúncares
 conseguiu arredondar no palato um es-
 -correito português normativo-purista-
 -puritano mas
 que a amava (a são paulo) que a man-
 ducava (a são paulo) que a titilava
 (a são paulo) com seu mesclo portu-
 -nhoi milongueiro de língua e céu-da-
 -boca
 que a lambia cariciosamente até as mais
 internas estranhas (a esta santipau-
 -lista megalópolis -bestafera- com esse
 seu dele néstor) cunilingüineopor-
 tunhol lubrificante até levá-la (a paulistérica) a um
 paro(sísmico)xismo de orgasmo transtelar -

néstor -um
 "cômico (um outro néstor poderia (sánchez) tê-lo
 dito)- de la lengua" -antes tragi-
 -cômico (digo eu) da- néstor -légua
 que se queria negro
 nigrificado nigérrimo
 negríssimo- "pretidão de amor" (camões) -
 desde a sua (dele) exilada margem
 de sua trans(a)gressiva marginália extrema
 à contrafé à contramá-fé (fezes!) do imundo
 mundo do poder branco (ocíduo) branco-
 -cêntrico

néstor
 em câmara escura
 em camerino oscuro posto
 neste seu (dele) lugar ab-
 soluto absolu lieu
 de onde
 -crisóstomo da língua bocad'-
 -ouro ânusáureo-
 proferia as mais nefândas
 inefáveis inenarráveis
 -horresco referens!-
 palavras de desordem como se um
 caduceu amotinado estivesse regendo um
 bando ululante de mênades
 carnívora -

néstor
 violadord'amor
 puntilhoso da madre-
 -língua hispano-
 -porto-ibericaña
 (agora jo-
 -casta incestuada por um
 filial trobar-clus de menestrel portunhês
 que um súbito coup-de-foûtre ensandecera
 ejaculanda a madrelíngua -em transe dâimio-es-
 tático de amor-descortês)-

néstor
 estuprador da noivamãe desnudada por seus
 (dela) célibes às
 barbas enciumadas
 cioso-zeladoras do padre
 ibérico do pai-de-família
 do padr-
 asto putat-
 -ivo assim ur-
 -ranizado mas
 a ponto de -o tesão de laio por
 édipo (este o desenigma da esfíngica
 origem/vertigem)- esporrar o aphrós
 espúmeo-espérmeo de sua (dele pai) grande
 glande de-
 -capitada (a teo-
 -dicéia de onde vênus-afrodite exsurge
 boticcéllica num décor róseo-concha ca-
 beleira escarlata derramando-se espádua-

-abaixo mão (im) pu-
 dica escondendo do olho cúpido dos tritões em sobressalto a
 xoxota depilada um risco de ter -esporra o aphrós- cio-
 -pelo ruivo no
 marfim do púbis): miss
 kípris ginetera -ela ou ele?-
 tímidos seios siliconados
 olhar citrino
 mudando de sexo como um
 como uma
 camaleão camaleoa no
 calor-d'amor

néstor está
 indo agora
 se vai
 procedente de avellaneda 1949
 lúmpen azul (êxul) nomadejante
 neste ano da (des) graça de 1992 vai-se
 seguido por uns poucos amigos
 e por um casmurro bando de
 farricocos-monossábios canturreantes
 que engrolam uma nênia
 glossolálica em dialeto de anjos (maus)

vai
 está indo agora
 néstor
 não para a consolação mármore-esplêndida
 não para o decoroso recoletos
 mas para este modesto campo-santo
 de "vila alpina" para onde o derrisório
 cortejo brancaleônico o acompanha -

vai
 faz-que-vai
 vai indo
 enquanto uma chuvinha fina
 -a (minha) garoa (garúa) paulistana dos
 (meus) adolescentes anos quarentas
 há muito sugada pela ventosa
 urbanotempoluta
 desta minha (e dele)
 des-tres-a-loucada vária pau-
 licéia nonsênsica e variopinta- tam-
 bém túrbida tigresa panespérmica -sob
 essa llovina-chuvisco chuverando que
 vai atrás dele carpiadoidada
 no seu macári'álveo-azevedo-castr'alvino
 hibernal friul-
 reencarnada agora das arcadas franciscanas
 para vir atrás dele de
 braços dados com madame lamorte
 para chorá-lo para verminocomê-lo
 para devorá-lo
 sacrovorá-lo
 ao néstor
 tragicômico da guignolportunhólica linguaragem
 bardo barrogozoso
 cidadão

(horroris causa)
 desta chuverante
 paùlgotejante
 paulicéia dos siamesmos
 oswaldimário cainabélicos
 nossos (também dele néstor
 girôndicolivériolesâmioeliminário)
 desirmanos germinais

HAROLDO DE CAMPOS

4-4-2001

são paulo de piratininga
 pindorama terra papagalorum
 brasil

Todo escrito com letras minúsculas, prática, aliás, comum na poesia de Haroldo de Campos, “Réquiem” inicia-se com a concessão do título de “cidadão honorário” a Néstor Perlongher- “*par droit de conquête*”, segundo o eu lírico- de “são paulo de piratininga”. A honra ao estrangeiro de tornar-se um cidadão local sinaliza que os naturais o reconhecem como alguém integrado à comunidade. No caso do poema, o reconhecimento parte especificamente do eu lírico que compartilha com Perlongher o amor incondicional à cidade. E, se ao longo do texto, o eu lírico indicará outros elos que mantém com o argentino – como a poesia, a crítica e a estética neobarroca – a ligação com a maior cidade brasileira simbolizará de fato essa relação.

Na continuidade da primeira estrofe, no entanto, nos damos conta de que o referente relativo à cidade é cercado por uma série de qualitativos negativos: “(...) desamada mal-/ amada, enxovalhada grafitatuada ne-/ crosada cida (malamaríssima) de/ são paulo de piratininga (...)”. Estes, entretanto, serão sempre atribuídos a terceiros²⁹ – “(por tanta gente)”- mas não pelo eu lírico e por Néstor Perlongher.

Como se pode observar no trecho supracitado, a proliferação ao redor do referente “são paulo” gira, sobretudo, em cima da negação do amor “desamada” e “mal-/amada”. Segundo o eu lírico, a difamação de sua cidade ocorreria em dois níveis: discursivo – por meio do termo “enxovalhada” – e físico, a partir dos

²⁹ Esse tom se repete no poema “são paulo” também presente em *Entre milênios* (2010): “1. feiúra (falam em)/ para definir esta/ cidade// fealdade/ bruteza/ de pedra/ selvagem// não beleza pura/ não belezura de/ paisagem/ (é o que falam) (...)” “2. Mas eu/ paulista paulistano/ confesso que amo/ essa fereza e digo:/ beleza impura (...)” p.129/130.

termos “grafitatuada” e “ne-crosada”. O primeiro termo supracitado, aliás, só ganharia, no poema, um teor negativo por estar acompanhado do segundo. Assim, em uma leitura inicial, poderíamos dizer que o “corpo” da cidade, excessivamente “grafitatuado”, teria chegado ao extremo, ou seja, à morte do tecido – no caso, urbano.

No trecho em estudo do poema, vemos ainda que o referente “cidade” é cortado ao meio e em seu interior é enxertado o qualitativo “malamarísima”, fusão do advérbio “mal” e do superlativo absoluto sintético do adjetivo feminino “amarísima”. Em termos sonoros, a separação de “cidade” gera no primeiro trecho da palavra (“cida”) uma coincidência sonora com “sida”, AIDS em espanhol, doença que provocou a debilidade imunológica de Perlongher, levando-o à morte. Assim, a força da condensação de “mal” e “amaro”, somada no verso à segunda parte do termo “ne-crosada” recairia não somente sobre São Paulo, mas representaria a parte amarga do período vivido por Perlongher na cidade em que possivelmente contraiu o vírus HIV e que testemunhou os desdobramentos da doença e de seu falecimento.

Uma rápida menção à crítica de Perlongher nos fará, no entanto, ampliar os sentidos dos termos em discussão e, em consequência, a relativizar o teor negativo atribuído às palavras que denunciam a degradação “física” de São Paulo. O uso de “grafitatuado” ligado à necrose pode ser lido de outra perspectiva quando nos lembramos de que a teoria neobarrosa perlonghereana é composta pela junção das ideias de dois escritores que tiveram grande influência sobre o argentino no que se refere ao impacto da escrita (neo)barroca sobre o branco do papel, ou da criação poética sobre sua superfície textual. Para Perlongher, o neobarroso surgiria da tensão entre o talho (O. Lamborghini) e a tatuagem (Sarduy):

“Hay una cosa que me parece un juego de palabras que es muy interesante: el “tatuaje” de Sarduy y el “tajo”, de Lamborghini. Sarduy hace una escritura como tatuaje y Lamborghini quiere tajar. Hay como corporalidades diferentes. Lamborghini no se conforma con la superficie de la piel. ¿Te acordás de “El niño proletario”? Las torturas espantosas del niño, había que llegar a los huesos, hasta lo más hondo. (PERLONGHER, 2004, p. 281)

Assim, para Perlongher, o neobarroso se originaria do obsessivo processo de criação poética – o *horror vacui* barroco- que reconfiguraria o branco do papel

atribuindo-lhe novas cores e texturas e, portanto, o trabalho do poeta seria transitar por essa linha mediada entre a relativa suavidade do tatuar e o violento e profundo movimento do talho. Nesse sentido, o tecido urbano da capital paulista também transitaria entre o grafitatuado e o ne-crosado, uma vez que estaria amplamente inserida no contexto (neo)barroco, da perspectiva do eu lírico e de seu homenageado.

Na continuidade do poema, São Paulo continua sendo o referente central na visão que o eu lírico nos apresenta do poeta argentino. É também por meio da capital paulista que Perlongher é relacionado a Mário de Andrade- “a são paulo de piratininga” é diretamente ligada à “pauliceia desvairada” do poeta modernista; e Mário é vinculado a Perlongher a partir de dois referentes: a homossexualidade e como cantor da região central de São Paulo “das latrinas subúrricas do anhangabaú”, a partir da qual Mário é ainda relacionado a Anchieta. À diferença de Perlongher, entretanto, a sexualidade de Mário é reclusa, ambígua, recalcada, ou seja, relacionada ao sofrimento – seu sexo é “sequestrado & ciliciante”.

Na segunda estrofe, Perlongher é caracterizado por meio da condensação de uma série de termos que o identificariam geograficamente, em sua experiência binacional, ligando-o aos rios das cidades onde viveu “portenhopaulistanotietêpi/-nheirosplatinoargentino/-barroso”. A menção aos rios como referente geográfico tem seu fundamento na literatura: o termo “neobarroso”, cunhado pelo poeta argentino para descrever o movimento neobarroco na América do Sul surge com base na textura “barrosa” do Rio da Prata, tão poluído quanto seus correspondentes paulistanos.

Na sequência da estrofe, a ênfase recai sobre a liberdade com que Perlongher exercia e defendia sua homossexualidade - em oposição ao recalque de Mário de Andrade, na estrofe anterior. O poeta é retratado por mais um superlativo absoluto “amantíssimo” e ali aparece deleitando-se “neste deleitoso boosco bor/-roso de delitos (detritos):/ livre libérrimo libertinário enfim (...)”.

A referência literária que salta aos olhos neste trecho é o “Boosco Deleitoso”, obra literária portuguesa do período medieval (entre finais do século XIV e início do século XV), de autoria anônima – acredita-se que teria sido escrita por um dos monges do Mosteiro de Alcobaça e parcialmente inspirada na obra *De*

Vita Solitaria, de Francesco Petrarca – cujo desdobramento temático tencionaria conduzir as almas demasiadamente envolvidas em negócios mundanos a uma viagem espiritual para promover sua união mística com Deus.

O bosque representaria o lugar isolado, propício à reflexão em oposição à floresta, onde a desordem e a instabilidade reinariam. A obra medieval apresenta como seu objetivo indicar: “exemplos e falamentos muito aproveitosos para mantimento espiritual dos corações”³⁰. O termo “deleitoso” se relacionaria ao “gozo da alma”, que seria alcançado pelo pecador em sua jornada solitária em busca da união com Deus.

Ao contrário do Bosco Deleitoso medieval, o de Perlongher é “borroso” e composto de “delitos” e “detritos”. Desde sua mudança ao Brasil, em 1981, até a conclusão de sua dissertação de mestrado (finalizada em 1986), Perlongher frequentou assiduamente as “bocas” paulistanas, que representaram ao mesmo tempo seu espaço de pesquisa e de prazer: para um melhor trânsito entre os michês, seu sujeito de pesquisa, o argentino, em lugar de manter a distância do pesquisador, mesclou-se às prostitutas, travestis e michês e tal experiência foi determinante em sua produção poética do período, ou seja, seu “deleite” nunca esteve tão distante do “gozo da alma” medieval e seu espaço nunca tão distante desse conceito de “bosco”.

Na sequência da estrofe, a sexualidade do argentino nos é apresentada por meio de uma imagem complexa e intrincada em que os referentes centrais são representados por grandes felinos: Perlongher é “farejado” e “penetrado” pelo “olho azul do tigre eroto- fágico do delírio” que é “perlongado”, por um ritual dionisíaco protagonizado por uma figura feminina (pantera) cuja vulva é dentada- “vagina voratrix cannibalis- que ao se transexualizar, vestida de “mariposa gay”, “(trans)esperma goles de cerveja” .

Realçamos, em primeiro lugar, na estrofe, o trocadilho “perlongado” feito com o nome do poeta argentino, que tira Perlongher da posição de passivo na ação sexual (“penetrado”) e o coloca como responsável pela quantidade (tempo

³⁰ Cf.: trechos da obra disponível em: http://www.aedi.ufpa.br/parfor/letras/images/documentos/ativ-a-dist-jan-fev2014/BREVES/breves-2012/noigandres.net_textos_lpmedieval_booscodeleitoso.pdf, acesso em 13/02/2016.

prolongado) e qualidade do prazer (delírio), uma vez que seu nome é utilizado para compor o neologismo.

Se por um lado, os termos acima mencionados se relacionam à prática sexual do poeta argentino, ou seja, referem-se à experiência vivencial de Perlongher, por outro, remetem também a sua atividade literária, e à de Haroldo. Novamente, Campos fia seu poema entretecendo algumas linhas de sua trajetória literária à de Perlongher. “Erotofágico”, termo cunhado pela primeira vez no ensaio “Barrocolúdio: transa chim” (1988) para referir-se a uma espécie de canibalismo sexual, uma devoração no sentido erótico³¹, é também usado pelo autor para parcialmente descrever o movimento de recepção e transmutação do Barroco europeu em solo americano³².

Uma vez na América, o Barroco teria se fundido a elementos culturais americanos, a partir de uma atitude que Haroldo vai relacionar em “Da razão antropofágica...” (1980) à antropofagia oswaldiana. “Erotofágico”, em “Barrocolúdio...” representaria, assim, a evolução do conceito cunhado por Oswald, representando, talvez, um termo mais preciso para nomear o duplo movimento de devoração produzido no Barroco americano, segundo a visão sincrônica de Haroldo e de outros poetas-críticos que inserem sua obra no Neobarroco (séc. XX).

³¹ Assim, acreditamos que a presença do neologismo nessa estrofe se ligue ao uso de “voratrix”, relacionado no trecho à “vagina” e “cannibalis”, representando a voracidade sexual do ser feminino ou “devir-mulher”, referido. O termo “voratrix” não está dicionarizado em nenhum idioma. Em pesquisa na web, observamos que a palavra é utilizada como nome próprio em obras de ficção – a encontramos em um conto em espanhol e nomeando uma personagem de quadrinhos – seja como grafado por Haroldo (com x no final) seja sob a grafia de Voratriz. A única obra acadêmica encontrada que faz referência ao termo é o artigo “The Vita Ædwardi Regis: the hagiographer as insider”, de J.L.Grassi, presente no livro editado por John Gillingham, que traz artigos de vários autores, intitulado *Anglo-Norman Studies XXVI – Proceeding of the Battle Conference 2003*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004. pp. 87-102. No artigo, o termo “voratrix” é relacionado a uma das filhas do referido rei Ædwardi (segundo o historiador Frank Barlow, o manuscrito anônimo que conta a vida desse rei seria datado entre 1070 e 1075). Essa filha, chamada Gytha, seria, provavelmente, ilegítima e sua mãe teria morrido no parto. No texto, o termo “voratrix” tem uma conotação pejorativa, pois esta filha teria trazido desonra e destruição à família. Acreditamos que Haroldo o tenha usado no sentido de atribuir certo realce ao apetite sexual do ser feminino referido no trecho e ligado na estrofe em estudo aos felinos “tigre” e “pantera”.

³² Segundo Haroldo de Campos, os autores do Barroco americano que teriam praticado o “hibridismo erotofágico seriam: a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, o brasileiro Gregório de Matos, o peruano Caviedes e o colombiano Hernando Domínguez Camargo. (CAMPOS, 1988, p.163).

Assim, a devoração antropofágica deixaria de limitar seu processo ao “sistema digestório”, passando a fazer parte deste o desejo erótico, a partir do qual o impulso para o “ato canibalesco” seria sexual. O desejo de possuir o outro iria além de simplesmente fundir-se fisicamente pela digestão, mas surgiria da fusão voluntária de corpos, unidos pela atração, em que fluidos e fluxos seriam trocados em igual proporção- daí a relação que Campos faz do termo ao processo de hibridismo cultural, em “Barrocolúdio...”. Na devoração erótica, o logocentrismo, portanto, perderia força.

Na terceira estrofe do poema, Campos novamente relaciona seu homenageado à cidade de São Paulo. Nela, mais um aspecto da mescla de vida e obra de Perlongher é enfatizado: o portunhol. No poema, tal ênfase recai sobre o uso que Perlongher faz da língua portuguesa. Se nos primeiros versos da estrofe a referência é a prática oral do poeta “arrendondar no palato”, nos versos finais, o termo “cunilíngüineoportunhol” possivelmente se refere ao uso poético do portunhol, que Perlongher elaborou como proposta teórica e que pôs em prática em sua poesia.

Perlongher vê como uma das principais características do neobarroco o que ele chama de desterritorialização dos *argots* – que na obra de Sarduy aparece como “descentramento”. Segundo o poeta argentino (1991, p. 24), como os autores neobarrocos encontram-se dispersos geograficamente, é comum que um termo de gíria do espanhol de um determinado país, Argentina, por exemplo, apareça na fala de uma personagem de romance ou enunciada pela voz lírica em um poema de outro país de fala hispânica, como Cuba ou Chile.

No caso de Perlongher, a questão vai além. Uma vez autoexilado no Brasil, passa a enxergar as possibilidades poéticas do que ele vai nomear de “portuñol”, ou seja, a mescla linguística promovida por falantes nativos do espanhol ou do português quando tentam comunicar-se, sem aprendizado prévio no idioma do outro. Para Perlongher, o espaço intermediário que se constitui entre os dois idiomas, espaço de ambiguidade ou *flou*, como prefere nomear o poeta em suas reflexões sobre o tema, se abre a grandes possibilidades de exploração linguística e, portanto, de criação poética. A “desterritorialização dos argots”, em seu caso, ultrapassa a barreira entre dois idiomas diferentes. Não seria esse avanço

linguístico do espaço do idioma estrangeiro um tipo de prática antropofágica, ou melhor dizendo, erotofágica?

Na estrofe em estudo, o eu lírico afirma que o uso do português pelo poeta argentino seria não “normativo-purista-puritano”. Poderíamos justificar os dois primeiros termos a partir da falta de habilidade linguística em português que o eu lírico atribuiria ao homenageado; o terceiro, no entanto, destoaria, ao conferir à sequência um qualitativo que remete à pureza moral e não linguística. Nesse sentido, já passamos a desconfiar se o uso não “escorreito” do português remeteria mesmo à falta de habilidade por parte do argentino.

O trecho acima referido, que diz respeito aos primeiros cinco versos da terceira estrofe, é finalizado pela conjunção adversativa “mas” que, ao reintroduzir como tema o amor de Perlongher à cidade de São Paulo, amplia o significado da expressão “uso da língua”: o argentino revelaria seu amor à capital paulista por meio de afagos orais representados pelos verbos “titilar” (relativo à cócegas) e “manducar” (mastigação). Alguns versos abaixo, a referência “erótica” se estende: São Paulo é intimamente lambida pelo poeta que a leva a um prazer hiberbólico (“transtelar”).

Na 6ª estrofe observamos certa contiguidade temática com a 3ª, acima comentada. Nela, o Néstor poeta começa a configurar-se e aqui a ênfase recai sobre a relação estabelecida com sua língua materna. Parodiando a linguagem do período trovadoresco, o eu lírico nos apresenta Néstor como um “violadord’amor” da língua mãe e alguns versos depois nos adverte: seu amor é “descortês”, mas “puntilhoso”, ou seja, minucioso ao extremo.

A língua materna é comparada à Jocasta e o incesto a hibridiza, tornando-a “portunhol”. Dessa mescla surge o “*trobar-clus*” de Perlongher, referência ao hermetismo de sua poesia.

Destacamos na estrofe o trocadilho que Campos faz da expressão francesa “*coup-de-foudre*” (amor à primeira vista) por “*coup-de fôûtre*” em que, vulgarmente, o último termo pode nomear o ato de ejaculação, representando, desse modo, o que em português poderia equivaler a um “amor de pica”. Na sequência, a “madrelíngua” é ejaculada em “transe-dâimio-estático”.

Complementando a visão de Haroldo sobre o fazer poético do argentino, recorreremos a Palmeiro (2011) o qual afirma que Perlongher teria “emputecido”³³ a tradição literária argentina por meio de sua produção poética, atuação política e também pelo trabalho que realiza com a língua espanhola (ou castelhana, como preferem os argentinos).

A 7ª estrofe é a mais longa do poema e nela os papéis sociais do homem e da mulher no seio da família são postos em relevo e, como se trata da perspectiva de Perlongher, são “alucinados”³⁴. Nos primeiros versos, Perlongher é colocado no polo oposto do referente pai: enquanto o primeiro aparece como o “estuprador de noivamãe”, o segundo nos impõe suas “barbas enciumadas/ cioso-zeladoras do padre/ ibérico do pai-de-família”.

O mito de Édipo é retomado e desta vez é o pai, Laio, o foco do eu lírico. Este tem revelado seu “tesão” por Édipo. Se a referência à Jocasta serviu para enfatizar o *modus operandi* do poeta em seu trabalho com a língua materna, a relação com o pai coloca em cena alguns dos direcionamentos temáticos mais presentes tanto na produção acadêmica como na poesia de Perlongher: homossexualidade, identidade de gênero, devir-mulher.

Na estrofe, a “grande glândula” do pai aparece “decapitada” e dela se erige uma “vênus-afrodite botticélica” (destaque para a hipérbole pleonástica). Nos versos que se seguem a essa imagem, o termo “decapitada” é acompanhado de um apêndice explicativo: a teodiceia do falo paterno é a porneia, ou seja, com a troca dos radicais, o discurso em nome dos atributos e da justiça divina deprava-se. Sobre a Vênus botticélica resta ao eu lírico a pergunta: ela ou ele? A resposta

³³ O termo “emputecido” consta do dicionário argentino *Puto el que lee* (AGUIRRE et al. 2009, p.80) e refere-se ao ato de tornar algo desnecessariamente complicado ou de gerar problemas que poderiam ser evitados. Como se pode verificar, seu significado é totalmente alijado de qualquer referência sexual. Não duvidamos, no entanto, que Palmeiro tenha ampliado seu significado nesse sentido, unindo assim o hermetismo do trabalho linguístico realizado por Perlongher, às discussões que ele provoca na conservadora sociedade argentina com sua ensaística subversiva e o ambiente de sua literatura, povoado de figuras das “bocas” de São Paulo e dos “*bajofondos*” de Buenos Aires.

³⁴ Fazemos uso aqui de um termo cunhado pelo próprio autor ao promover, em sua poesia, certas torções na História argentina – sua erotização – a partir de alguns de seus mais relevantes personagens, como Eva Perón, por exemplo. Perlongher nomeia esse procedimento como a “*historia alucinada en el deseo*” (PERLONGHER, 2008, p.140). No trecho, o mesmo tipo de procedimento parece ter sido utilizado para “alucinar” as relações familiares.

expressa o dinamismo das identidades em devir, tão estudadas pelo Perlongher antropólogo: a Vênus muda de sexo de acordo com o calor-d'amor.

Nas estrofes 4 e 5, a voz discursiva de Perlongher é enfocada. De seu lugar de enunciação “desde a sua (dele) exilada margem/ de sua trans(a)gressiva marginália extrema (estrofe 4), Perlongher é caracterizado pelo metonímico “ – crisóstomo da língua bocad’- / -ouro ânusáureo³⁵”, de onde ele enuncia suas “palavras de desordem”.

As três últimas estrofes do poema flagram o momento do cortejo/ enterro do poeta argentino. Nelas, um pequeno balanço da vida de Néstor é realizado: local de nascimento, ano de nascimento e morte, sua condição de exilado, sua atração pelo estilo de vida nômade-lúmpen e a constatação, no presente de sua morte, dos poucos que acompanham o cortejo. Destaque na estrofe para o contraste feito pelo eu lírico entre os amigos e o “bando de farrinocos³⁶” que entoam sua lamentação glossolálica em um dialeto que ele avalia como de anjos maus.

Após descartar dois cemitérios mais elitizados – um de Buenos Aires e outro de São Paulo – o eu lírico nos indica aquele em que Perlongher efetivamente seria enterrado: o popular cemitério de Vila Alpina, na zona leste de São Paulo. Na última estrofe do poema, o referente é novamente a cidade de São Paulo, que é reintroduzido por meio de uma de suas características climáticas mais marcantes: a garoa. Como última homenagem ao poeta argentino, a chuva, a mesma da infância do eu lírico, rareada pela camada de poluição, é presenteada a Perlongher por São Paulo.

No trecho, a cidade aparece personificada e segue o cortejo do argentino de braços dados com a morte. Em um último gesto na relação com o poeta, São

³⁵ Termo previamente cunhado por Campos no fragmento 28 (“ou uma borboleta”) de *Galáxias* (1984): “(...) no mesmo trem de tempo, tchuang-tse você esta cidade aquela cidade não importa os supremos de ânus áureo jogam e rejogam dados viciados (...)” (CAMPOS, 2004)

³⁶ O grupo a que Haroldo se refere, possivelmente, é aquele dos membros do templo do Santo Daime que Perlongher frequentava em São Paulo. Em depoimento sobre Néstor, Baigorria menciona a presença destes no cortejo do argentino: “(...) los miembros del Centro Ecléctico Paulista – al que Perlongher había dedicado su último libro de poemas publicado en vida, *Aguas aéreas* – respondieron a su muerte con la ceremonia del entierro, dirigida por el antropólogo Edward MacRae, seguida de un funeral en su propia casa, el 26 de noviembre por la noche.” (BAIGORRIA, in: CANGI & SIGANEVICH - org.), 1996, p. 180).

Paulo anseia o momento de tomá-lo para si, absorvendo-o pelo signo da devoração.

Ao referente São Paulo unem-se os poetas que na cidade viveram e que a amaram: Castro Alves, Álvares de Azevedo, Mário e Oswald de Andrade. No verso que antecede a referência aos poetas modernistas: “paulicéia dos siamesmos”, a presença constante do *enjambement* no poema nos leva a estabelecer uma dupla conexão. “Siamesmos” é um termo compartilhado pelos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) para descrever a grande afinidade desenvolvida entre os dois em decorrência de terem compartilhado, ao longo de suas vidas, tantos interesses e projetos afins. A busca da conexão pelo *enjambement*, entretanto, nos induz a estender o termo aos poetas modernistas. No entanto, ao contrário dos irmãos Campos, os dois autores modernistas nos são apresentados como “desirmanados”, mantendo entre si uma relação “cainabélica”³⁷.

Ainda que “desirmanados”, os poetas da Semana de 22 formam parte do seletivo grupo dos amantes de São Paulo, ao qual Perlongher se integra como cidadão “horroris causa”, segundo o eu lírico.

“Réquiem” se inicia e se encerra tendo a cidade de São Paulo como o elo principal entre o eu lírico e Néstor Perlongher. Ao datar e assinar o poema, o poeta a localiza em “são Paulo de piratininga pindorama terra papagalorum”. Não há como negar as vozes de Mário e Oswald de Andrade³⁸ atravessando essa homenagem que Haroldo de Campos faz a Perlongher, territorializando-o em sua cidade. No poema, o tradicional ritual cristão de enterro é obliterado pelo ritual particular que se efetiva entre Perlongher e São Paulo: esta “sacrodevora-o”,

³⁷Referência à *Divina Comédia* (Dante Alighieri) Caína se origina da parábola bíblica em que Caim mata seu irmão Abel, nomeando o lugar- primeira das quatro divisões do nono círculo- onde os traidores de parentes pagariam por seus erros. Esse seria o motivo da “guerra” (bélico) anunciada entre os dois amigos modernistas, em referência ao desentendimento por meio do qual, Mário e Oswald de Andrade teriam se afastado.

³⁸Oswald mostra-se um pouco menos fervoroso com relação à cidade São Paulo, abrangendo, em sua obra poética, uma visada nacional, como em “escapulário”, “História do Brasil”, “Roteiro de Minas”, de *Pau Brasil* ou “Canção da esperança de 15 de novembro de 1926”, “brasil” e “hino nacional do paty do alferes”, de *Primeiro caderno...*, embora esta mesma obra conte com poemas como “brinquedo” e “soidão”, cujo referente é a cidade de São Paulo. Já Mário de Andrade nunca escondeu sua devoção à cidade para a qual dedicou obras inteiras como *Pauliceia desvairada* e *Lira Paulistana*, em que poemas como “Inspiração”, na primeira e “Quando eu morrer quero ficar”, na segunda, revelam-se verdadeiros hinos de amor à cidade.

evidenciando, desse modo, sua reverência àquele que a escolheu para viver e da qual tanto lamentou afastar-se ao mudar-se para Paris.

Retomando o já dito anteriormente, “Réquiem” tem sua forma determinada pelas mais variadas versões do *enjambement* (cavalgamento). Na construção formal de seu poema, Haroldo explora esse recurso que já foi considerado defeito de versificação entre os poetas e críticos do Classicismo, como Petrarca, por exemplo. Segundo Said Ali (2006), foi somente após o Romantismo que este recurso conquistou seu espaço definitivo dentre as mais variadas estratégias de criação poética.

Segundo Ducrot e Todorov (1988, pp.180-181) o *enjambement* surge da não coincidência entre métrica e pausa verbal, o que atribuiria ao verso que contém esse recurso mais uma possibilidade interpretativa, uma vez que este poderia ser lido pelo viés métrico, em detrimento do sentido, ou pelo viés semântico, em detrimento do metro.

Será Agambem (2013) quem irá lançar a luz que ao mesmo tempo clareará a questão e mostrará que há ainda um longo caminho a se percorrer em seu estudo. O filósofo italiano concorda com Ducrot e Todorov a respeito da não coincidência métrica e verbal no verso com *enjambement*. Contudo, Agambem acrescenta a essa não coincidência a ideia de desconexão, por meio da qual se sobrepassaria a relação entre os elementos métrico e sintático, compreendendo ainda o choque entre o ritmo sonoro e o sentido. Agambem, então, dá um passo além em sua leitura do tema ao afirmar que essa não coincidência e essa desconexão seriam na verdade o cerne da linguagem poética. Essa “íntima discordância”, surgiria da perturbação da identidade do verso (gerada de sua propensão à quebra do nexos sintático) que, por meio do *enjambement*, ensaiaria um movimento de prosa ao lançar sua parte excedente ao verso seguinte. Para o filósofo, seria o flerte com esse limite entre verso e prosa – mesmo cedendo ao nexos sintático, o verso com *enjambement* manteria sua idoneidade- que atestaria sua versatilidade.

Ao dar continuidade a sua reflexão sobre o *enjambement*, Agambem recorre ao conceito de versura, termo de origem latina que se refere ao ponto em que o arado deve retornar ao atingir o limite do campo. O filósofo estabelece,

então, um paralelo entre esse conceito e alguns sistemas de escrita como o rúnico e o grego antigo, nos quais a escrita se dava da esquerda para a direita e vice-versa (p.30), reproduzindo, desse modo, o movimento do arado. Assim também o cavalgamento versal ou estrófico, proposto em determinada sequência, importaria para a estrofe/o poema esse movimento contínuo que, de modo coincidente ou não, remete à ideia da exuberante dobra barroca.

Para Agamben, o *enjambement* representaria a manifestação da versura, que instauraria no cerne do verso um gesto ambíguo ao apontar para duas direções opostas: para trás (verso) e para a frente (prosa).

Em “Réquiem”, não se verifica o *enjambement* na transição entre estrofes, mas o que chamaríamos em português de cavalgamento versal, ou seja, aquele que se efetiva na transição entre versos, se desdobra em todos os versos de todas as estâncias, estabelecendo, desse modo, um movimento serpentino que se prolonga na estrofe inteira.

No poema de Haroldo, não somente o *enjambement* prolifera, como nele ainda é reiterada a *tmese* versal, procedimento por meio do qual a palavra final de um verso se dividiria entre este e o verso seguinte, em um tipo mais radical de *enjambement*. Se recorrermos novamente aos ensinamentos de Said Ali (2006) sobre o tema, verificaremos que, de um ponto de vista mais tradicional, esse “despedaçamento do vocábulo” (Idem, p.46) seria considerado de mau gosto e ofensivo aos ouvidos.

Fernando Paixão (2014), porém, em uma abordagem mais consonante com a poesia contemporânea, apresenta uma visão bem mais positiva sobre a ampla exploração das possibilidades expressivas do *enjambement*:

“Quanto mais recortada e inusitada for a transposição em versos, maior será o desmembramento da imagem, gerando influência na carga poética de cada palavra ou de cada linha. Aumenta também a complexidade do ritmo dos versos à medida que se tornam mais curtos e sobrepostos”. (Idem, p.69)

Em “Réquiem”, a ondulação irregular desenhada pelos tamanhos variados dos versos, que vão de uma a dezesseis sílabas poéticas, é amplamente prestigiada pela *tmese* versal, que ocorre em oito das dez estrofes do poema³⁹. Neste, o uso do

³⁹ As exceções são a 8ª e 9ª estrofes.

procedimento tem claro apelo “verbivocovisual”, como gostaria Haroldo, determinando, em alguns casos, maior destaque ao aspecto sonoro, a confluência da espacialização da palavra na página com o sentido criado ou ainda a multiplicação semântica da parte do termo lançada para o verso seguinte e, nesse ponto, recordamos as afirmações de Ducrot e Todorov, somadas à reflexão de Agamben a respeito dessa vacilação – Perlongher chamaria de espaço *flou* – entre o limite sintático (ou semântico, como preferem os primeiros) e o limite métrico do verso com cavalgamento.

Isso ocorre, por exemplo, na 6ª estrofe, em: “(agora jo/ casta incestuada por um”, em que na divisão do nome da mãe de Édipo, o *rejet* (parte excedente) forma uma nova palavra, “casta” que, no verso, entra em conflito semântico com “incestuada”, compondo, desse modo, um oxímoro.

Algo semelhante ocorre na primeira estrofe entre os versos: “honorário desta por/ tanta gente) desamada mal-/ -amada enxovalhada grafitatuada ne-”, em que a leitura, do ponto de vista métrico, geraria uma dupla possibilidade interpretativa a respeito do sentimento expresso sobre São Paulo: seria amada ou mal-amada? Se lido de modo isolado, o segundo verso da sequência expressaria um juízo de valor, não exatamente sobre a cidade de São Paulo, mas sim sobre as pessoas que vivem ou conhecem a cidade – a partir do termo “desamada”.

Na 5ª. estrofe, a *tmese* versal se projeta sobre o aspecto sonoro. Em: “-crisóstomo da língua bocad`-/ -ouro ânusáureo-”, o corte se dá no termo “boca d’ouro”, que, aliás, remete ao primeiro termo, “crisóstomo”, cujo significado primeiro é “boca de ouro” em grego. No caso, o poeta funde a preposição “de” à palavra “boca” e realiza o corte do termo composto justamente na elisão, ficando o apóstrofo com o verso anterior. Desse modo, no segundo verso da sequência prevalecem vogais fechadas⁴⁰, que promovem a oclusão do conduto bucal quando pronunciadas, dialogando, desse modo com o termo “ânus”, referente central do verso.

Em nosso terceiro caso de *tmese* versal, o corte do termo, também composto, incide sobre o espaçamento do poema e, por conseguinte, em seu aspecto semântico. Trata-se da sequência que se inicia no 9º. verso da 3ª. estrofe:

⁴⁰ Com exceção do “a” de “áureo”.

“-nhol milongueiro de língua e céu-da-/ -boca/ que lambia cariciosamente até as mais”. Como já dissemos, a *tmese* versal incide sobre o termo composto “céu-da-boca”, isolando seu terceiro elemento em um único verso, de uma sílaba poética. O termo “boca”, desse modo, continua a fazer parte da composição iniciada no verso anterior, mas, pelo seu posicionamento, se liga mais claramente ao verso seguinte. Assim temos “céu-da-/boca” e “boca/ que lambia...”. Avançando um pouco mais em nossa leitura, poderíamos sinalizar o elemento visual resultante do posicionamento à esquerda do termo “boca”: ao deixar claramente uma abertura que separa os nove versos anteriores dos seis posteriores, tencionaria mimetizar o formato de uma boca entreaberta.

Registra-se ainda no poema outro tipo de *tmese*, ainda mais extrema que a versal, isto é, a *tmese* léxica ou cavalgamento de palavra. Nesse procedimento, a palavra se rompe, repartindo-se em duas unidades métricas consecutivas (PARAÍSO, 2000, p. 102), às quais intermedia-se outra palavra. Trata-se, segundo Paraíso, de um tipo bastante exuberante de *enjambement*, pouco utilizado por artificializar em demasia o trabalho de criação linguística. Segundo a autora espanhola, o cavalgamento de palavra teve certa frequência na produção poética do Século de Ouro em poemas de tons jocosos⁴¹.

No poema “Réquiem”, o cavalgamento de palavra tem uma única ocorrência, na construção, anteriormente observada, “cida (malamaríssima) de”, em que os dois fragmentos em que são divididos a palavra “cidade” dão forma a duas outras palavras, sendo uma preposição e outro substantivo.

A presença constante do *enjambement* no poema em estudo nos leva a lê-lo como um elemento relevante tanto em seu conteúdo, como em sua forma. Seu uso contínuo no contexto de cada estrofe e o desdobramento, em seu conteúdo, de fatos que caracterizam a vida e a obra do poeta argentino nos remete ao gênero discurso de despedida (uma vez que “réquiem” nomeia a missa em homenagem aos mortos).

Esse suposto discurso, no entanto, nos é apresentado por meio de uma linguagem poeticamente trabalhada, o que nos faz recordar que o “réquiem” seria,

⁴¹ Como exemplo, Paraíso recorre à Quevedo que faz uso do procedimento em: “Quién quisiera ser culto en sólo un día/ la **geri** – aprenderá- **gonza** siguiente”. (Idem, p.102)

antes de tudo um canto pelos mortos. PAZ (1990), ao refletir sobre esse entrave entre o cantar e o contar em poesia, conclui:

“Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación. En el poema corto – jarcha, haikú, epigrama, chüeh-chü, copla – se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son la causa o el objeto del canto. Pero para *cantar* la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe *contar*⁴² sus hazañas y las de los otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve cuento y, a su vez, el cuento se vuelve canto.” (p.13)

Em termos de estrutura, a forte presença do *enjambement*, marcada pelo uso reiterado de sua forma radicalizada na *tnese* versal, atua diretamente sobre o formato irregular dessas estrofes. Esse fato faz com que visualizemos um fluxo contínuo, mas vacilante de palavras, como se estas formassem parte de uma longa fila em movimento, como a que ocorre em um cortejo, por exemplo, em que, ademais dos obstáculos que a própria configuração urbana oferece, como carros, hidrantes, estreitamento de pistas, passagem fechada para pedestre, as pessoas ora se unem a um grupo, ora a outro, ora preferem ensimesmar-se para despedir-se do ente querido que será enterrado.

Como última questão a ser observada, a partir da leitura dos procedimentos poéticos utilizados por Haroldo de Campos na criação deste poema, gostaríamos de destacar a complexa seleção léxica realizada pelo poeta. É sabido que uma das características da poesia de Haroldo é sua grande erudição, no qual não faltam termos bastante distanciados da linguagem corrente, se quisermos evitar o uso da palavra “rebuscamento”. Essa é, inclusive, uma das características que marcam o estilo do autor, uma vez que pode ser também verificada em seus ensaios teóricos. A pesquisa etimológica, e sua posterior demonstração, é uma prática comum nos escritos de Haroldo.

O que particulariza a seleção vocabular deste poema, porém, é esta remeter a uma característica neobarroca que acaba por se configurar como um mote de estilo na poesia de Perlongher, ou seja, a mescla em um mesmo poema do mais alto e do mais baixo em termos de seleção linguística. Em um pequeno ensaio em que discorre sobre as principais características do neobarroco, o poeta Cláudio Daniel (2009) escreve ao comentar um trecho de um poema do peruano Reynaldo Jiménez: “Seu léxico é inusitado, incluindo neologismos, arcaísmos, termos

⁴² Grifos do autor.

sânscritos, mesclados a expressões por vezes chulas, de um deliberado feísmo”.
(p.1)

Ainda que se refira particularmente ao texto de outro poeta, grande parte do comentário de Cláudio Daniel poderia ser aplicado ao poema de Haroldo sobre Perlongher. Nele, encontramos desde termos raros como “crisóstomo”, “caduceu”, “célibe”, “friul”, “farricoco”; eruditos – ligados a uma tradição humanística ocidental – como “aphrós”, “boosco”, “trobar-clus”, “ménades”, “virgo”, “brancaleônico”, “tritão”; arcaísmos, como a forma das expressões “violadord- amor” e “calor d’amor”; neologismos, “grafitatuada”, “paulistérica”, “transtelar”, “nomsênsica”, “panespérmica”, “perlongado”; palavras de outras línguas, “llovizna”, “coup-de-foûtre” e até termos populares e chulos, “ululante”, “esporrar” e “xoxota”.

Mais do que cunhar tais termos, Campos promove combinações inusitadas entre eles, seja na formação de palavras compostas (“contra-ma-fé”, “des-tres-a-loucada”, “sacrovorá-lo”), seja, em construções frasais. O melhor caso, em nosso ponto de vista, é o que flagramos na 7.a estrofe em “esporrar o apherós”, imagem que descreve a consequência do desejo de Laio pelo filho Édipo. Na construção que envolve o verbo e seu complemento, a mescla do alto e do baixo é exemplar. Nela, ao promover a combinação do temo chulo “esporrar” com o termo erudito “aphrós⁴³”, o poeta cria uma conexão semântica inegável por meio de vocábulos extremamente distanciados linguisticamente (tanto em termos de período histórico de uso, como em níveis de registro). Outro aspecto que merece destaque é o efeito sonoro explosivo da combinação, a partir da aliteração de [p] e do [R] duplo vibrante, que aparece em “esporrar” e também associado no poema à oclusiva [p], em “aphrós”.

Perlongher não chega a trabalhar com registros tão extremos de vocábulos, uma vez que o argentino nunca buscou desenvolver o mesmo nível de erudição que o poeta brasileiro. Diferentemente de Campos, que traduziu a *Ilíada* de

⁴³ Termo relativo à mitologia grega, que significa “espuma” e pode remeter tanto à espuma do mar como à sexualidade. Este termo é quase sempre ligado à deusa Afrodite, mas também pode dizer respeito ao esperma de deuses masculinos. Cf.: HESÍODO. “Prometeu e Pandora”, in: *Os trabalhos e os dias – 1ª. parte*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 59-77.

Homero e textos bíblicos, por exemplo, Néstor nunca demonstrou interesse por produções literárias de períodos antigos. O poeta-crítico argentino, no entanto, cria imagens em seus poemas que explicitam essas combinações inusitadas na construção dos sentidos de seus textos.

Em “Preâmbulos barrosos”, o poeta realiza um apurado trabalho linguístico, ao fazer uso de inúmeros recursos expressivos para descrever o sofrimento de uma pessoa com prisão de ventre. Ao descrever a interferência das hemorroidas (*almorrana*) nos sons produzidos pela defecação, por exemplo, o poeta a coloca “desafinando bandolins em meio à confusão da torcida⁴⁴”: “(...) encía milagrera la almorrana, espía en el recanto del esfínter, desafinando mandolinas al toletole de la hinchada (...)”. (PERLONGHER, 1997, p. 127). A “profanação” dupla do instrumento musical que, ademais de ser desafinado, tem que concorrer com sons tão fortes e desconexos como o produzido por uma torcida é realçado pela transição sonora que ocorre da primeira para a segunda parte do trecho, na qual a aliteração de [R] explicita o esforço feito para forçar a defecação - somada à consequente dor causada pela presença das hemorroidas - e a suavização dessa ação com a saída dos gases, na aliteração das nasais em “desafinando mandolinas”.

O que buscamos ao recorrer a esses exemplos, e também com toda a leitura que fizemos do poema de Campos, é pôr em relevo a amplitude da homenagem que o brasileiro fez ao argentino; nela, Haroldo de Campos não somente mostrou conhecer a fundo as trajetórias de Néstor Perlongher, como ainda “devorou o argentino”, ao dominar o estilo do autor, apropriando-se de temas e recursos expressivos que o poeta-crítico argentino prezava e que aplicava em sua obra.

Em “Neobarroso: in memoriam”, publicado no ano seguinte da morte de Perlongher, Campos já havia feito uma bela homenagem ao argentino. Em “Réquiem”, publicado em 2001, nove anos após a morte do poeta, portanto, Campos mostra ter aprofundado sua reflexão sobre o poeta argentino, ao reconhecer em Perlongher o que muitos, no Brasil e na Argentina, haviam

⁴⁴ *Hinchada* é termo em espanhol para agrupações festivas ou eufóricas de pessoas, como torcidas de futebol, por exemplo.

ignorado: seu valor como pensador libertário e como poeta- termos como “crisóstomo da língua” ou “cunilingúineopor-/tunhol” e versos inteiros como “violadord`amor/ puntilhoso da madre-/ língua hispano- / -porto-ibericaña” são bastante precisos no que se refere aos dois fatores supracitados.

Em “Réquiem” não somente esta reparação é feita, como também Perlongher, autoexilado no Brasil, no início dos anos 80, é reterritorializado ao ser oficializado pelo eu lírico do poema “cidadão honorário” da capital paulista.

Por fim, a última e mais celebre homenagem ao poeta argentino no poema de Campos. Ao observar os poucos amigos que acompanhavam o cortejo fúnebre do argentino, Campos promove-lhe um novo cortejo, digno de um poeta: o de palavras, que se dividiram em uma longa fila de mais de 180 versos e 10 estrofes para participar do ritual de entrega de Perlongher à voracidade de São Paulo.

1.4 Contatos Perlongher / Campos

1.4.1 De Galáxias ao Portunhol

Das dezenove entrevistas de Néstor Perlongher compiladas em livros⁴⁵, em onze delas o tema abordado é literatura, prevalecendo nas demais a atuação de Perlongher como antropólogo. Dessas onze, em cinco Perlongher menciona Haroldo de Campos. Em duas entrevistas, ao responder sobre seus poetas preferidos, inclui Haroldo de Campos⁴⁶ entre os de língua portuguesa. Ao falar sobre o desdobramento da tendência barroca na América Latina, por exemplo, o poeta afirma:

“Lo que hay, más que una escuela barroca, es una tendencia a la barroquización en las escrituras hispanoamericanas, que incluye a Brasil, yo creo; si bien en el Brasil ese movimiento de barroquización todavía es muy vago. Es el caso de *Galáxias*, que viene después de toda una serie de experimentos con el lenguaje, que tiende hacia un lenguaje, digamos, más austero. De alguna manera es una explosión que tiene que ver con el barroco. Los últimos textos críticos de Haroldo de Campos reivindican el barroco. Lo que yo puedo decir es que, para mí, la lectura de *Galáxias* fue una experiencia extremadamente enriquecedora y marcante, decisiva. Tuvo una influencia sobre mí. Arturo Carrera también reconoce esa influencia.” (PERLONGHER, 2004,p.340)

⁴⁵ Cf.: PERLONGHER, 2004 e 2008.

⁴⁶ Os outros dois mencionados são Paulo Leminski e Roberto Piva. Cf. PERLONGHER, 2004, p. 324.

Como podemos observar pelo fragmento supracitado, a obra de Campos que Perlongher menciona como exemplo da tendência barroca é *Galáxias* (1984). Esta não somente marca para Perlongher a presença dessa tendência no Brasil, como ele ainda confessa haver sido por ela influenciado.

É relevante observar que o poeta-crítico argentino não tem a mesma opinião sobre outros livros pertencentes à produção criativa de Campos. Sobre a *Educação dos cinco sentidos* (1985), por exemplo, Perlongher expõe suas reservas, afirmando ser essa uma poesia em demasiado metalinguística e, por conseguinte, muito erudita. (PERLONGHER, 2004, p. 287).

Alinhado com as correntes neobarrocas ressurgidas na América Latina a partir de Cuba (década de 30 do século XX), Perlongher, recém-chegado ao Brasil no começo da década de 1980, não se identifica, de início, com a escrita produzida no país. Em entrevista⁴⁷ a Ademir Assunção, Néstor Perlongher, ao afirmar a presença mais intensa do barroco na língua espanhola se comparado à língua portuguesa, afirma:

“(...) el barroco entró muy profundamente en la lengua española (...) Cuando llegué al Brasil percibí que el estilo de escritura brasileño, escritura de periódico, es un poco escolar. Y en los países hispanoamericanos existe una tradición de hacer juegos de subordinadas que cualquiera hace” (Idem, p.340).

Mais adiante, na mesma entrevista, o poeta argentino afirma:

“El barroco es un viaje que intenta dar forma al éxtasis. El Brasil es un país del éxtasis, del trance. Ahora, parece que cuando llega la hora de escribir, es diferente, escribir se vuelve una actividad de profesores, se vuelve seria.” (Idem, p.342)

No entanto, ao entrar em contato com a obra poético-ensaística de Campos, Perlongher se dá conta de que o neobarroco não somente havia conquistado seu espaço nas produções literárias brasileiras, com também havia sido adotado por um poeta e intelectual de grande relevância como Haroldo de Campos. A partir da leitura de *Galáxias* (1984), o poeta argentino não somente identifica nela traços neobarrocos como também entra em contato com o translanguismo, amplamente utilizado por Campos, que mescla ao texto em língua portuguesa palavras e/ou trechos em outros idiomas, tais como o espanhol, o inglês, o alemão e o italiano.

⁴⁷ Entrevista concedida em 1990 e publicada em *Nicolau* em abril de 1993, sob o título de “Estação néon barroca”.

Não por acaso, Adrián Cangi (2000) trabalha com a hipótese de que o translanguismo em Perlongher teria se originado da influência de *Galáxias* sobre a produção poética do autor argentino: “¿No ha sido la temprana reflexión sobre la poética de Haroldo de Campos y más tarde la traducción de una de las partes de *Galáxias el espejo del translanguismo de Perlongher?*” (p.270).

Em sua produção ensaística, o argentino refere-se à *Galaxias* em dois de seus escritos. Em “Caribe Transplatino” (1991), texto mais emblemático de Perlongher sobre a tendência barroca em solo latino-americano, o poeta-crítico argentino inclui o livro de Campos dentre as obras neobarrocas produzidas em solo brasileiro. No entanto, o interesse de Perlongher por essa obra de Haroldo de Campos é bem anterior, remetendo a um artigo escrito pelo argentino em 1984.

“El portuñol en la poesía” surge de uma comunicação apresentada por Perlongher em um encontro de professores de espanhol, realizado na Universidade de São Paulo. Esse texto marca o início das reflexões de Perlongher sobre o uso poético do “portunhol”. Nele, o argentino propõe uma reflexão sobre a utilização da interlíngua que se forma a partir do contato entre brasileiros e hispânicos como recurso poético.

Para tanto, Perlongher analisa o uso deste recurso em trechos de obras de autores brasileiros, dentre os quais, Oswald de Andrade (*Serafim Ponte Grande*) e Haroldo de Campos (*Galáxias*) e hispânicos, como é o caso do mexicano Héctor Olea (*Capítulo Decapitado*) e também de um poema de sua autoria (“Acreditando en Tancredo”).

É importante que se diga que o termo “translanguismo” utilizado por Cangi, mencionado em parágrafo anterior, diz respeito a processos diferentes na produção poética de Néstor Perlongher e de Haroldo de Campos. O “translanguismo” em *Galáxias*, por exemplo, se refere à mescla linguística empregada por Campos em determinados fragmentos de sua obra. A partir dela termos isolados e até trechos inteiros em línguas estrangeiras se entremeiam com o texto em português, formando parte, portanto, de um jogo poético que se desdobra tanto em relação ao plano do conteúdo como com relação ao plano da expressão.

É o que se verifica, por exemplo, nos fragmentos de *Galáxias* em que são inseridos trechos em língua espanhola, cujos referentes são cidades de países que têm essa língua como materna, tais como os fragmentos 2 (“reza y calla”), 5 (“mire usted”) e 20 (“não tiravam o chapéu”) cujos referentes geográficos são, respectivamente, as cidades espanholas de Granada, Córdoba e Madri e também o fragmento 30 (“pulverulenda”), em que a capital argentina centraliza a atenção da voz lírico-narrativa.

Em *Galáxias*, a mescla linguística se origina do espaço que se abre à polifonia, a partir da qual os discursos provindos das cidades estrangeiras se fazem ouvir, trazendo à tona elementos e/ou ícones da história/ cultura local, com os quais a voz lírica do poema dialoga, estabelecendo com estes, por vezes, relações intertextuais.

Em outra perspectiva, os termos isolados ou os longos trechos em línguas estrangeiras, presentes na obra de Campos, integram sua estrutura, formando, em alguns casos, verdadeiras sobrecamadas ao texto em português, cujo efeito é o de texturização do fragmento.

São vários os exemplos aos quais podemos recorrer na obra para dar suporte a essa afirmação. Porém, o melhor deles é o obtido com o trabalho de criação realizado no fragmento 43 (“vista dall’ interno”), no qual dois textos, um em português, outro em italiano entrecem uma trama linguística tão intrincada que quase podemos senti-la pelo tato. Sobre esse fragmento, realizamos uma análise em outro capítulo deste estudo.

Já em Perlongher, o que ele nomeia em suas reflexões teóricas como o uso poético do portunhol diz respeito a uma operação linguística, em geral, de discreta incrustação no texto em espanhol de um ou outro termo em língua portuguesa que trazem para dentro do poema uma perspectiva plurissignificativa, baseada na oscilação entre os significados daquela palavra em ambos os idiomas e, quando o termo registrado em um idioma não encontra correspondente no outro, sua presença ali liga-se a algum aspecto formal da obra, como o trabalho fônico⁴⁸, por exemplo.

⁴⁸ Cf. Leitura que Pablo Gasparini realiza do poema “(grades)”, de *Alambres* (1987): GASPARINI, Pablo. “Riscos do português/ riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do

Talvez o exemplo trabalhado em ‘El portuñol en la poesía’ que melhor se encaixe no conceito de portunhol, tal como o entende Néstor Perlongher, é o relativo ao romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Desta obra, Perlongher destaca a fala de uma personagem argentina do livro, que se materializa em um rocambolesco portunhol cujo destaque é o xingamento “hijo de puêta”.

Sobre a expressão, pode-se dizer, em primeiro lugar, que ela é fruto de erro produzido pela tentativa de um falante de se pronunciar em uma língua estrangeira que este desconhece. Em segundo lugar, há que se observar seu caráter paródico, uma vez que a palavra “puta” em espanhol é a mesma do português. Desse modo, um argentino não a erraria. Esse erro seria possível se a fala partisse de um brasileiro, com pouco conhecimento da língua espanhola e que acredita, como muitos, que para utilizar o idioma estrangeiro, basta aplicar a ditongação - comum em variados termos em língua espanhola - a todas as palavras da língua portuguesa. Tal como se costuma fazer quando se quer obter efeitos de humor com base em termos como “cueca-cuela” (coca-cola) ou “sorviete” (“helado”, em espanhol). Assim, há uma inversão, a partir da qual o erro de um é atribuído ao outro. Nesse caso, poderíamos pensar na interferência do narrador oswaldiano na apresentação da fala da personagem argentina.

Em terceiro lugar, destacamos a plurissignificação presente na expressão, a partir da palavra “puêta”. Esta poderia remeter tanto à palavra já mencionada e que realmente compõe o xingamento, “puta”, como a “poeta”, termo que é também coincidente nas duas línguas, com exceção da pronúncia do som de “o”, fechado em espanhol. Assim, Oswald de Andrade abriria a possibilidade de pensarmos que “hijo de poeta” também poderia representar um xingamento.

Esses três pontos acima mencionados formariam a primeira base do que Perlongher nomearia em seus ensaios sobre o tema como “*flou*”, isto é, um espaço de ambiguidade que se formaria entre os dois idiomas pela fusão de dois elementos: a suposta semelhança entre as duas línguas e o excesso de confiança que esse fato geraria em seus respectivos falantes com relação ao idioma estrangeiro.

Nessa vacilação entre as coincidências totais, parciais, os falsos cognatos e termos não coincidentes, o portunhol começaria a se configurar como uma boa possibilidade de exploração poética, uma vez que, segundo Perlongher, o lugar de enunciação do poeta seria tão incerto como o do falante do portunhol:

“El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable (casi tanto como el ocupado por el portuñol en el habla, que es una dimensión del idiolecto particularmente imprevisible, ‘molecular’: ‘los errores’ que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o vice-versa son casi innumerables.” (PERLONGHER, 2004, p. 248).

Para Néstor, com o intuito de dirimir essa sensação de precariedade, os poetas recorreriam a outros poetas, assim como os falantes do portuñol encontrariam nos seus iguais o apoio para usá-lo sem preocupar-se com a vigilância dos puristas.

A segunda base da proposta de Perlongher, e o que verdadeiramente a diferencia das interferências em língua estrangeira promovidas por Haroldo em *Galáxias*, é o caráter subversivo que o poeta-crítico argentino vê nessa mescla que, segundo ele, conspiraria para a criação de “malas lenguas” (PERLONGHER, 2004, 241), ao promover “una destrucción simultanea de las dos lenguas” (Idem).

Segundo explica na sequência do texto, a mencionada destruição deve ser lida entre aspas, pois a ela estaria subjacente um elemento cultural inegável, que é o que Perlongher chama de “contrabando de sentidos”. Esses seriam fruto, sobretudo, do intenso deslocamento territorial realizado pelos falantes dos dois idiomas e protagonizado, na maioria das vezes, pelas populações marginalizadas: “voces de la marginalidad, de los lumpenes que, al vaivén de las crueldades estatales, se desplazan de un lado a otro de estas elásticas fronteras”. (Idem)

Essa mútua “contaminação linguística” que marcaria a “presencia inquietante del lunfardo en la gíria y de la gíria en el lunfardo” se revelaria um uso menor dos dois idiomas que daria vazão, portanto, às “malas lenguas”, conceito que o poeta define como

“escrituras, en este caso, funcionando por mezcla de códigos o por uso y abuso de códigos ‘menores’: lenguas que tienen algo de menor, como dirían Deleuze e Guattari, que son, en ese sentido, ‘minoritarias’: socavan y perturban la fijeza y el esplendor de las lenguas mayores, de los modos oficiales del bien decir y del buen escribir” (Idem, p.242)

De acordo com Perlongher, essa via de exploração das línguas menores se revelaria como uma possibilidade de caminho pelo qual a literatura argentina contemporânea, por exemplo, poderia se distanciar da sombra gigantesca que a

obra de Borges ainda representaria na produção criativa do país, ao impor-lhe um modo oficial “del buen escribir”.

Na continuidade de seu ensaio, Perlongher se distancia um pouco do conceito de portuñol para exemplificar como se pode proceder por meio da “mala lengua”. Assim, o argentino contrapõe o estilo de Osvaldo Lamborghini ao do “maestro” Borges: “ (...) Lamborghini procede por mezcla de todas las jergas, de todos los códigos: los culteranismos pseudobarrocos se inmisten y se rozan con la vulgaridade más obscena. (Idem, p.243)

Para Perlongher toda essa mistura presente na escrita de O. Lamborghini não se reverteria, afinal, em “una mera argamasa caótica”, mas geraria

“(…) una textura (el barroco, se dice, convierte la escritura en textura) donde se llega a una especie de barroquización desclasada (o sea, no trabajada en los materiales finos y nobles del lenguaje, sino con los más bajos y vulgares, a la que se lega por un exceso de carnavalización)” (Idem)

Ao trabalhar o exemplo relativo a Galáxias no artigo “El portuñol en la poesía”, Perlongher parte de dois primeiros fragmentos da obra de Campos em que o idioma inserido é o espanhol, para salientar a leveza do engaste promovido pelo poeta brasileiro ao inserir palavras/trechos em língua espanhola ao texto em português, como o que se pode verificar em “mire usted”: “(...) e se você tivesse apanhado laranjas no pátio de los naranjos entrando pela puerta del perdón” (CAMPOS apud Perlongher, 2004, p. 250).

O que Perlongher visualiza na mescla idiomática promovida por Campos é também um tipo de textura, mas cujo mérito seria a sutil transição que o poeta brasileiro promoveria entre um idioma e outro. Diferentemente da textura “desclasada” de O. Lamborghini, portanto, Haroldo manteria o registro elevado em seu texto: “línguas de ouro para o luxo do olho” (CAMPOS apud Perlongher, 2004, p. 251), finaliza Perlongher ao citar um trecho do fragmento em estudo de Campos.

Se o poeta-crítico argentino extrai das *Galáxias* haroldianas o procedimento do engaste de termos em língua estrangeira no texto escrito em língua materna, o direcionamento micropolítico em que propõe a prática das “malas lenguas” (dentre elas o portunhol) como forma de oposição ao engessamento do *status quo* literário, Perlongher o encontra em referências

variadas⁴⁹, dentre as quais podemos citar um trecho das reflexões de Sarduy em “Barroco”:

“¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: 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 de placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información (...) (SARDUY, 1999, p. 1250)

1.4.2 Campos no acervo bibliográfico de Perlongher

Os acervos bibliográficos de Haroldo de Campos e de Néstor Perlongher são incomparáveis. Enquanto o de Campos conta com mais de 20 mil volumes, o de Perlongher se limita a menos de mil. Alguns fatos relativos à trajetória de ambos nos servir de suporte para entender essa diferença.

Haroldo de Campos é um bibliófilo, que centra toda a sua vida no diálogo com os livros. Haver tido uma situação financeira estável e haver mantido o mesmo endereço por quase toda a sua vida adulta podem ser considerados fatores auxiliares nessa questão.

Porém, a trajetória de Perlongher faz com que a história de sua biblioteca seja bem diferente. Autoexilado da Argentina, Néstor chega ao país apenas com o que consegue transportar em sua bagagem. Uma vez no Brasil, o poeta-crítico pôde contar apenas com os recursos provenientes de uma Bolsa de Estudos obtida em decorrência de sua pesquisa de Mestrado na Unicamp.

Com dificuldade de instalar-se, em um primeiro momento vive em casa de amigos. Posteriormente, passa a morar em pequenos apartamentos alugados, com pouco espaço para livros.

No decorrer dos anos, Perlongher consegue melhorar sua renda com algumas colaborações, traduções e, por fim, atuando como professor na Unicamp. A verba para livros, no entanto, segue limitada. Em carta a Sara Torres, em 05/05/84, Perlongher reclama que é obrigado a gastar em “libros horrorosos de teorías ‘antropológicas y sociales’” (PERLONGHER, 2016, p. 63) o pouco

⁴⁹ Como os já mencionados Osvaldo Lamborghini, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

dinheiro que ganha a mais em traduções que realiza. Com a morte prematura, um mês antes de completar 43 anos, a chance de ampliar sua biblioteca findou.

O acervo bibliográfico literário de Perlongher conta com 987 livros, majoritariamente composto de obras e, alguns poucos, de teoria literária⁵⁰. Haroldo de Campos é o autor brasileiro mais presente neste acervo. Dele, Perlongher possui *Galáxias*, *Finismundo - a última viagem*, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, *O sequestro do Barroco da Formação da literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, *Qohelet o- que-sabe*, *Transideraciones/Transiderações* (título que traz poemas de Haroldo traduzidos para o espanhol por iniciativa de Eduardo Milán e Manuel Ulacia e do qual Perlongher participa com a tradução de alguns poemas), *La educación de los cinco sentidos* (edição bilíngue traduzida ao espanhol por Andrés Sánchez Robayana, 1990) *Panaroma do Finnegans Wake* (em parceria com Augusto de Campos); além de *Mallarmé* e

⁵⁰ Dentre os quase mil livros de Néstor Perlongher presentes na Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), predominam as obras literárias. Destas, grande parte pertence à literatura hispano-americana, com ênfase em poesia. Nesse sentido, os autores mais contemplados na biblioteca do poeta são Lezama Lima (13 volumes entre a poesia, a prosa e a produção teórica do autor cubano), Arturo Carrera (13), José Kozler (10), Leónidas Lamborghini (7), Osvaldo Lamborghini (4), Emeterio Cerro (10), Severo Sarduy (9 volumes abrangendo poesia, prosa e produção teórica), César Aira (9), Reynaldo Jiménez (8), Reinaldo Arenas (6), Héctor Libertella (5), Néstor Sánchez (4), Tamara Kamenszein (4), Roberto Piccoli (4), Eduardo Milán (3), Copi (3), Sor Juana Inés de la Cruz (4), Roberto Echavarrén (4), Oliverio Girondo (3), Manuel Puig (2), Rodolfo Fogwill (3), Edgar Bayley (2), Rubén Darío (2), Vicente Huidobro (1), Jorge Luís Borges (4 obras em prosa), César Vallejo (2), Octavio Paz (2), Juan Onetti (4). Ademais dos já mencionados, estão presentes também no acervo do poeta: Coral Bracho, Julio Cortázar, Evaristo Carriego, Susana Cerda, Juan Gelman, Daniel Freidemberg, Eduardo Spina, Alfonsina Stormi, Nahuel Santana, Susana Villalba, Delmira Agustín, Luis Guzmán, Silva Molloy, Hector Olea, David Huerta, Leopoldo Lugones, Pablo Neruda, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Lisandro Otero, dentre outros. Dentre autores espanhóis, destacam-se: Luis de Góngora (4), Calderón de la Barca (3), García Lorca (4), Julián Ríos (2). Dentre os autores brasileiros, ademais de Haroldo de Campos, destacam-se Glauco Mattoso (6), Paulo Leminski (3), Gregório de Matos (3), Pe. Antonio Vieira (9), Arnaldo Antunes (3), Augusto de Campos (6), Horácio Costa (2), Mário de Andrade (2), Raduan Nassar (2). Estão presentes também no acervo de Perlongher: Frederico Barbosa, Regis Bonvicino, Wilson Bueno, João Cabral de Melo Neto, Josely Vianna Baptista, Guilherme de Almeida, Roberto Piva, Oswald de Andrade, Sousândrade, dentre outros. Dos autores de língua francesa e inglesa, os que mais se destacam são: Marquês de Sade (10), Antonin Artaud (8), Jean Genet (8), Franz Kafka (6), Louis Ferdinand Céline (5), Samuel Beckett (4), Stéphane Mallarmé (4), Gerard de Nerval (4), Alfred Jarry (4), William Burroughs (4), Witold Gombrowicz (4), James Joyce (2), Guillaume Apollinaire (2), Arthur Rimbaud (2), William Faulkner (2), Lewis Carroll (2); além de Charles Baudelaire, Paul Valéry, Paul Celan, Blaise Cendrars, Constantino Cavafis, Sylvia Plath, Petrarca, dentre outros. Dentre os estudos teóricos, além dos já contabilizados na produção dos autores que também produzem crítica como Haroldo de Campos, Lezama Lima e Severo Sarduy e Héctor Libertella, os autores que mais se destacam são: Roland Barthes (12), Mikhail Bakhtin (2), Jacques Derrida (2), Michel Foucault (2), Gerard Genette, Terry Eagleton, Tzvetan Todorov, Nicolás Rosa; além de autores que teorizaram o maneirismo e o barroco como José Antonio Maravall, Eugenio D'Ors, Gustave Hocke, Helmut Hatzfeld, João Adolfo Hansen, Vistor Tapié, Christine Buci-Glucksmann.

Teoria da poesia concreta (em parceria com Augusto de Campos e Décio Pignatari).

Todos os exemplares da biblioteca de Néstor Perlongher foram doados à biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Os livros do poeta-crítico argentino integram o acervo em circulação, o que permite acesso direto às anotações de Perlongher e também o contato com os exemplares do autor de seus próprios livros. O lado negativo, no entanto, diz respeito às perdas que ocorrem ao longo do tempo, como o desgaste de obras, devido ao manuseio inadequado e o extravio. É o caso do volume pertencente ao poeta de seu primeiro livro, *Austria-Hungría*, de 1980 que desapareceu do acervo e nunca foi encontrado⁵¹.

1.4.3 Perlongher tradutor de Haroldo

Wasen (2008) e Palmeiro (2011) atribuem a Perlongher o epíteto de “contrabandista cultural”. O primeiro o faz ao analisar a tradução que o poeta argentino realiza de “circulado de fulô”, fragmento das **Galáxias** haroldianas. O crítico uruguaio, ao discutir a aplicação que Perlongher realiza da teoria do uso poético do portunhol em sua atividade de tradução, reitera algo anteriormente indicado por Cangini: a influência de Haroldo de Campos na atividade criativa do argentino.

Para Wasen, Perlongher se baseia na teoria tradutória elaborada por Haroldo, a “transcrição”, para traduzir o trecho supracitado de *Galáxias*:

Néstor Perlongher siguió de cerca la actividad poética y crítica de Haroldo de Campos, y aplicó los criterios del brasileño a su propia actividad como traductor, lo que se puede apreciar en el fragmento que tradujo de *Galáxias*, y publicado en la antología *Medusario*, en 1996. La traducción nunca es la búsqueda de lo literal (...) sino acto creativo en si mismo, en el que se aprovechan los entrecruzamientos fronterizos entre ambas lenguas, las circulaciones regionales del léxico y los *falsos amigos*⁵². (WASEN, 2008, p. 191)

Como exemplo do acima afirmado, Wasen cita o uso do termo “matrero”, regionalismo de origem gauchesca, que Perlongher usa mantendo a sonoridade de

⁵¹ Em 2009, durante nossa pesquisa de mestrado, precisamos consultar a obra para observar uma possível divergência gráfica em um poema dos *Poemas Completos* do autor e, ao não conseguir encontrá-la, abrimos um chamado junto à biblioteca responsável e, algumas semanas depois, recebemos a notícia de que o volume não havia sido localizado após o grupo da Florestan Fernandes haver realizado uma varredura no acervo.

⁵² Grifo do autor.

“matreiro”, termo original do texto de Campos, mas de sentido diverso da palavra em português. Se em português o termo que caracteriza o substantivo “povo” remete a “astuto”, o termo *gaucho* descreveria uma situação de conflito com a lei que, segundo Wasen, levaria à transição do sentido de “povo que usa a astúcia e o conhecimento prático para a criação linguística”, de “povo que se rebela e desafia a língua oficial a partir de suas criações linguísticas”.

O exemplo selecionado por Wasen caracterizaria o que o próprio Perlongher chamou de “contrabando de sentidos” ao caracterizar o portunhol como a “jerga de los exiliados, de los transhumantes, de los tráfugas (...)”, para falar dos termos que circulariam entre os dois idiomas em decorrência dos deslocamentos humanos provocados, sobretudo, pelo acirramento da violência por parte dos governos ditatoriais que dominaram vários países da América Latina ao longo das décadas de 60 e 80 do século passado.

Cecília Palmeiro vai além de Wasen na caracterização do “contrabando cultural” de Perlongher ao atribuir ao poeta um papel central no perfil cultural argentino dos anos posteriores a 2000. Para a pesquisadora, a atuação cultural do poeta abrangeu vários setores que vão desde a produção literária até a política argentina. Mais do que o tráfico de sentidos que trouxe os termos das bocas paulistanas e dos *bajofondos* argentinos para o centro da produção literária de seu país de origem, Perlongher teria intermediado o acesso a autores até então pouco conhecidos no meio literário argentino, como Roberto Piva, Glauco Mattoso e o próprio Haroldo de Campos.

No campo editorial, a relevância do “contrabando” de Perlongher teria sido ainda mais significativa. Ao mudar-se para o Brasil, no início da década de 80, o poeta argentino teria participado dos movimentos contraculturais brasileiros que, além de englobar a criação de grupos de discussão sobre os direitos dos homossexuais como *Somos*, abrangia também a poesia marginal e seu *modus operandi*, ou seja, a produção artesanal das obras dos poetas que faziam uso, por exemplo, da técnica do mimeógrafo para realizar as cópias de seus textos. Segundo Palmeiro, o acesso a essa prática foi essencial para que no final dos anos 90 e início dos 2000 surgissem as editoras alternativas *Belleza y Felicidad* (1999) e *Eloísa Cartonera* (2003).

Mais de que somente uma nova alternativa na produção editorial, Palmeiro aponta que a nova prática ressignificou a noção de autor e possibilitou a articulação de um novo cânone cultural em solo argentino. Washington Cucurto, editor de Eloísa Cartonera, por exemplo, publicou obras dos poetas marginais brasileiros dos anos 70 e 80, proporcionando a seu público leitor o contato com a contracultura que, de acordo com a autora não se desenvolveu na Argentina para além da proposta de algumas bandas de rock.

Por fim, Palmeiro assinala a presença marcante de Perlongher no campo político argentino a partir de sua atuação militante em prol dos direitos das minorias, sobretudo, em nome dos homossexuais. A crítica argentina atribui a essa base militante, fundada na década de 70, a existência atual de uma área de estudos *queer* na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, que teria surgido da retomada do grupo *Eros* – antigo nome do grupo em que atuava Perlongher dentro da Frente de Liberación Homosexual- por Flavio Rapisardi e Silvia Delfino, em 1999.

Se na década de 70, a atuação militante de Perlongher em solo argentino é bastante intensa – maior que sua produção literária - a partir da década de 80, com o autoexílio brasileiro, Perlongher passa a marcar presença mais fortemente nos meios artísticos e intelectuais por meio de sua produção escrita, em publicações em periódicos diversos que vão de suportes acadêmicos da área da Sociologia/ Antropologia a revistas especializadas em poesia.

É desse modo que Perlongher promove seu “contrabando” em seu país de origem, o que não significa que o poeta argentino tenha se limitado a atuar nessa “ponte transbarrosa” que estabelece entre Brasil e Argentina. O autor também busca oportunidades de publicação fora desse eixo. Como exemplo, podemos mencionar suas colaborações como poeta em antologias como a organizada por *Latin American Literature and Arts* (1985), em que se reuniram poemas de autores hispano-americanos produzidos entre as décadas de 1960 e 1980 e também a publicação do conto “Evita vive” (“Evita lives”) no volume *My deep dark pain is love*, em 1983.

Nos poucos trabalhos de tradução que Perlongher realiza e que busca divulgar internacionalmente, Haroldo de Campos é certamente o autor mais

traduzido. É nesse sentido que Perlongher evidenciará seu papel de divulgador de autores brasileiros, principalmente de Haroldo de Campos. As traduções que Perlongher realiza do poeta brasileiro são publicadas em revistas na Argentina, Uruguai, México, Peru, Espanha, além de comporem antologias de poemas neobarrocos como *Medusario – Muestra de poesia latino-americana* (1996), organizada por Roberto Echavarren, José Kozier e Jacobo Sefamí, e de Antologias que divulgam os poemas de Haroldo de Campos em países de língua espanhola, tais como: *Transideraciones* (1987) - livro no qual estão reunidos todos os poemas de Haroldo traduzidos por Perlongher e *Hambre de forma* (Espanha, 2009).

De Haroldo de Campos, Perlongher traduz ensaios e poemas. Dentre os primeiros, “Poesía y modernidade. De la muerte del arte a la constelación. El poema post-utópico” (1985) e o ensaio-homenagem que Haroldo escreve em decorrência do falecimento de Emir Rodríguez Monegal, “Palabras para una ausencia de palabras” (1986), ambos publicados pela revista mexicana *Vuelta*. De Haroldo, Perlongher traduz também um dos ensaios cujo mote principal é a transcrição, o que abre terreno na América hispânica para a teoria tradutória do autor brasileiro. Trata-se de “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y ex-centricidad”, de 1987 e inicialmente publicado em *Filología*⁵³. Em 2010, essa tradução será incluída na edição argentina de *Galáxias* (obra publicada pelo editorial Flauta Mágica, de Buenos Aires).

Os poemas de Haroldo traduzidos por Perlongher circulam, inicialmente, em revistas e, com o passar do tempo, são somados aos de outros tradutores em livros. Torna-se relevante observar que, de todos livros em que suas traduções dos poemas de Haroldo são publicadas, o único que Perlongher chega a ver é *Transideraciones*, de 1987; todos os outros são organizados depois de sua morte.

Em 1982, a tradução de “Opúsculo Goetheano” sai na edição de no. 2 da revista argentina *Sitio*⁵⁴ e, posteriormente, na revista espanhola *Sintaxis*, junto

⁵³ Año XXII, nº 2, 1987, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires. Disponível em: http://es.samantarjomeh.ir/uploads/Tradici%C3%B3n_48530.pdf, acesso em 22/12/2016.

⁵⁴ Na mesma edição, a revista publica também outra tradução de Perlongher, trata-se de “El convidado”, conto do também brasileiro Murilo Rubião.

com “Transideración (Ungaretti conversa con Leopardi)”, em 1985. Já “Lo que es de César” (“O que é de César”) é publicado em 1983 no número 25 da revista peruana *Cielo Abierto*. Em maio de 1984, publicam-se na edição de número 90 da revista mexicana *Vuelta*, sob o título de “La operación traductora” os poemas “Transblanco” e também “Lo que es de César”. A tradução do fragmento “círculao de fló” (“circulado de fulô”) é publicada pela primeira vez, em 1996, em *Medusario...*, junto a outros fragmentos de *Galáxias* traduzidos pelo poeta mexicano Héctor Olea.

Ainda que Perlongher tenha relatado em carta dirigida a sua amiga Sara Torres, com data de 05/05/84, que o dinheiro de algumas traduções que havia feito era bem-vindo, dada sua renda limitada em solo brasileiro⁵⁵, fica evidente o interesse do argentino pela obra de Haroldo de Campos, haja vista que algumas dessas traduções o próprio Perlongher não chegou a ver publicadas, como o já mencionado fragmento de *Galáxias*, que certamente exigiu muita dedicação por parte do tradutor, por ser, dentre os textos de *Galáxias*, um dos mais arraigados na cultura popular brasileira, necessitando por parte do estrangeiro que se dispõe a traduzi-lo uma profunda pesquisa, o que pressupõe não somente domínio semântico dos termos selecionados pelo poeta brasileiro para elaborar seu texto, como também a conexão desses elementos ao ritmo por ele imposto, que busca reproduzir a musicalidade⁵⁶ do repentista da região nordeste do país, que se apresenta na feira/festa pública em busca de alguns trocados.

Se buscarmos em sua ensaística, não encontraremos menções diretas às concepções teóricas de Campos na produção teórica de Néstor Perlongher. O poeta crítico-argentino pouco adere ao pensamento crítico do autor brasileiro em suas proposições teóricas. Nada perto das recorrentes conexões que faz com o pensamento de outros expoentes teóricos do neobarroco como Lezama Lima e Severo Sarduy, por exemplo. As reduzidas referências ao pensamento teórico de Campos realizadas por Perlongher são feitas em entrevistas e, em parte delas, o argentino expõe restrições às ideias do brasileiro. É o caso, por exemplo, da

⁵⁵ (...) Lo único bueno es que enganché unas traducciones y estoy más desahogada en guita (...) (PERLONGHER, 2016, p. 63)

⁵⁶ Que pode ser comprovada com a audição de “Circuladô de fulô”, versão musicada de boa parte do fragmento de Haroldo de Campos, realizada por Caetano Veloso.

entrevista que concede ao poeta-crítico uruguaio Eduardo Milán, em 1986, em que ambos dialogam sobre dois ensaios de Campos:

(Milán) “Hay algo que nunca me gustó y no se lo pude decir todavía a Haroldo. Yo traduje para *Vuelta* un artículo, “De la razón antropológica” (sic). Tú tradujiste el de la Postutopía, la ponencia que leyó en homenaje a Paz. Ahí había ciertas formulaciones, que no sé por qué las hizo Haroldo. No es característico de él, el remitirse a esa especie de bipolaridade freudiana. (Perlongher) “Ahí hay otra cosa. En el artículo hay una especie de ligazón muy complicada entre el concretismo y el momento político de Kubitschek, y en la concepción de Brasília. Eso es demasiado acomodado. Creo que algo tiene que ver con lo que vos citás... Pero aparte, *Galáxias* desmiente esto.” (PERLONGHER, 2004, pp. 286-287)

O *modus operandi* de Perlongher, com relação à obra de Campos, parece ser parcialmente⁵⁷ análogo ao trabalho que o poeta de Avellaneda realiza a partir dos textos de Osvaldo Lamborghini. Perlongher extrai da produção criativa de ambos as ideias que passa a trabalhar em sua própria teoria. É o que ele faz ao estabelecer um paralelo entre a ideia da tatuagem de Sarduy, devidamente teorizada na obra do cubano, e a do talho, que ele formula a partir da leitura do conto “El niño proletario” de O. Lamborghini.

Do mesmo modo ele o faz ao partir do translinguismo presente em *Galáxias* para teorizar algo que fazia parte de seu cotidiano – as dificuldades geradas pelas brechas linguísticas entre o português e o espanhol - e que se revelou como um grande nicho de exploração poética, ou seja, o portunhol, anteriormente discutido.

Nos próximos capítulos, nos aproximaremos da produção ensaística e poética de ambos os autores, sobretudo, relativas ao neobarroco e as relações entre os dois, sinalizadas neste texto, serão melhor evidenciadas.

⁵⁷ Restringimos a comparação porque, no caso do uso das ideias haroldianas sobre tradução, tal como apontado por Wasen, Perlongher demonstra haver dialogado com o pensamento teórico do brasileiro para aplicá-lo a sua própria prática tradutória, estabelecendo desse modo certa relação com a obra teórica deste, o que não acontece com o argentino O. Lamborghini com quem o diálogo de Perlongher se limita à produção criativa.

Capítulo 2 - Leituras do Neobarroco

O objetivo deste capítulo é formar a base para a discussão que será promovida nos dois próximos, nos quais analisaremos o pensamento teórico, a respeito do neobarroco, dos dois poetas estudados nesta tese: Haroldo de Campos e Néstor Perlongher. Para tanto, nos parece necessário introduzir a discussão a partir de um panorama mais geral sobre o tema, ou seja, trazendo para o centro da questão o pensamento de outros poetas-críticos e de alguns críticos sobre a presença da tendência barroca no contexto latino-americano na segunda metade do século XX.

Como não é nossa intenção esgotar o tema em questão mas, como dissemos acima, apresentar um panorama introdutório ao pensamento dos dois poetas-críticos por nós estudados, faremos um recorte em que se privilegiará uma abordagem mais “operatória” do tema – fazendo uso aqui do termo cunhado por Sarduy (1972), de cuja proposta partiremos.

Embora façamos menção às obras que encerram as contribuições sobre o barroco de Lezama Lima (*A expressão americana*, 1957), Alejo Carpentier (*Tientos y diferencias*) e a teoria cosmogônica de Severo Sarduy em que este relaciona o par arte/ciência no barroco histórico e no século XX (*Barroco*, 1974), não nos aprofundaremos em sua leitura⁵⁸.

Como já sinalizado anteriormente, partiremos do ensaio “El barroco y el neobarroco” (1972) pois em nosso entendimento este é o primeiro texto em que buscou-se: 1. Apresentar as características da tendência barroca tal como desdobradas no século XX, sob o nome de neobarroco, com o objetivo de diferenciá-la da tendência que prevaleceu nos séculos XVI e XVII, nos continentes europeu e americano e 2. Relacionar tais características a produções artísticas, sejam estas literárias ou relativas às artes visuais.

⁵⁸ Trabalharemos algumas das ideias de Lezama Lima sobre o barroco no capítulo relativo à teoria Haroldo de Campos sobre essa questão.

O ensaio de Sarduy será o primeiro de uma sucessão de textos em que se pensará o termo por ele cunhado⁵⁹ e sobre o qual serão propostas várias releituras: “neobarroso” (Perlongher e Milán), “transbarroco” (Haroldo de Campos), “neo-no-barroco” e “barrococó” (Eduardo Espina) são alguns dos termos que surgiram entre a década de 1980 e o ano de 2015, quando Espina publica ensaio em que desenvolve seu ponto de vista sobre a questão⁶⁰, embora já a viesse discutindo em entrevistas.

Ademais da diversidade de termos relativos a sua nomenclatura, outros tópicos sobre o neobarroco têm ampliado a discussão sobre o tema, tais como: qual teria sido a gênese de fenômeno latino-americano? Que poéticas desenvolvidas entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI poderiam ser englobadas nessa tendência? E, por conseguinte, as obras de quais poetas poderiam ser assim nomeadas?

Como podemos observar a discussão é ampla e como nosso objetivo é contextualizá-la para introduzir o estudo teórico sobre os poetas analisados, vamos restringir nossa leitura ao pensamento de alguns poucos teóricos, ampliando a gama de autores para os poetas-críticos que se inserem entre os seguidores dessa tendência. Assim, nos limitaremos a Chiampi (1998) como teórica; já entre os que produzem essa poesia, além de pensá-la criticamente, abordaremos as ideias de Sarduy (1972), Echavarren (1996), Kamenszain (1996), Kozier (2004), Cláudio Daniel (2004, 2009), Milán⁶¹ e Espina (2015).

⁵⁹ Embora Haroldo de Campos tenha sido o primeiro a lançar o termo em 1955, será o autor cubano quem o relacionará como a tendência barroca que se desdobrava no período, produzindo um pensamento formal sobre a questão.

⁶⁰ Cf.: ESPINA, Eduardo. “*Neo-no-barroco o barrococó: hacia una perspectiva menos inexata del neobarroco*”, in: Revista Chilena de Literatura, Abril 2015, número 89, pp. 133-156. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/36598/38198>>, acesso em 12/03/2017.

⁶¹ Cf.: MILÁN, Eduardo. “Neobarrosos”, texto publicado na revista eletrônica Zunai e compilado entre os textos presentes na revista entre 2003 e 2005. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm> último acesso em 25/03/2017. O presente texto foi recentemente compilado entre os ensaios do autor, publicados em MILÁN, Eduardo. *En suelo incierto, ensayos (1990-2006)*, em formato e-book, ano 2015.

2.1 Origens do Neobarroco

Iniciaremos nossa discussão a partir das reflexões de Irlemar Chiami (1998), cuja leitura sobre a presença do barroco em solo latino-americano (para além do século XVII), o faz retroagir para as décadas finais do século XIX, antes, portanto, da suposta chegada dessa tendência a Cuba, na década de 1930, considerada, por muitos, gênese dessa tendência.

Em “O barroco no ocaso da modernidade”, a autora brasileira vai propor uma divisão em “ciclos e reciclagens” ao enumerar os períodos em que, segundo ela, a tendência barroca vai marcar sua presença no continente americano. Segundo Chiampi, os primeiros traços do barroco podem ser visualizados na produção poética modernista de Rubén Darío, situada no final do século XIX: “É com os versos de Rubén Darío que se registra a primeira modalidade da reapropriação, ainda incipiente, do barroco”. (CHIAMPI, 1998, p.5). Na sequência de seu texto, a autora aponta as características que ligariam esse autor ao barroco:

“Certo preciosismo verbal e certa verificação excessiva do mundo externo (ao gongorino modo) poderiam constituir o primeiro avatar da legibilidade estética do barroco. Mas no poeta nicaraguense, a mescla e pugna de americanismo, galofilia e hispanismo resultou em uma versão do barroco coerente com o projeto modernista de alinhar a nossa literatura com o parnasianismo e o simbolismo”. (IDEM)

Segundo a leitura da autora, a reapropriação do barroco em solo americano teria ocorrido em dois momentos, nomeados por ela, respectivamente de “legibilidade estética” e “legibilidade histórica”. A obra de Darío, somada às produções da vanguarda hispano-americana corresponderia ao primeiro momento, dividido entre as décadas de 1890 (Darío) e de 1920 (Vanguarda).

Já o segundo momento seria representado pelas publicações que se farão presentes no cenário literário latino-americano a partir de 1950, o que implicaria a soma das produções teóricas e criativas dos cubanos Lezama Lima e Alejo Carpentier com as obras dos autores do “pós-*boom*”, que Chiampi localiza entre os anos 1970 a 1990.

Desse modo, segundo a autora,

“as inserções do barroco no arco histórico da modernidade literária da América Latina escrevem, portanto, uma longa trajetória de 100 anos e coincidem,

grosso modo, com os ciclos de ruptura e renovação poética que compendiam o seu processo: 1890, 1920⁶², 1950, 1970.”

Os poetas-críticos Tamara Kamenszain e Roberto Echavarren convergem com o pensamento de Chiampi ao verem na poesia modernista hispano-americana (que corresponderia ao Simbolismo/ Parnasianismo no Brasil) o que poderíamos chamar de preparação do terreno para o ressurgimento do barroco na literatura latino-americana. Echavarren, tal qual Chiampi, considera ainda a experiência da vanguarda como pressuposto para o desdobramento barroco posterior⁶³.

A história “oficial” da gênese barroca em solo americano no século XX, porém, marca a construção de uma ponte imaginária que liga a Espanha da Geração de 27⁶⁴ à Cuba dos anos 30, ponte esta que se concretiza a partir da amizade entre dois poetas, o espanhol Juan Ramón Jiménez e o cubano José Lezama Lima⁶⁵. O ano de 1937 seria pontualmente relevante por registrar o

⁶² Dentre o grupo que Chiampi incluiria no 2º ciclo da reciclagem barroca, ou seja, a da vanguarda hispano-americana, estão nomes como os de Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna e Jorge Luís Borges. A autora brasileira não inclui nessa lista um dos nomes mais indicados pelos poetas da Geração 70-90, ou seja, o do argentino Oliverio Girondo, considerado predecessor por poetas que adotam a tendência neobarroca como Néstor Perlongher, por exemplo, a partir de seu livro de poemas *En la másmedula* (1954)

⁶³ Tamara o faz ao relacionar a última poesia de Perlongher, presente em *El chorreo de las iluminaciones* (1992), à escrita de Rubén Darío. Ao comentar os poemas dessa obra de Néstor, a poeta-crítica argentina afirma: “Uma família de versos queridos empapela el techo. Es la estética modernista. Porque el poeta, para preparar su definición del “mal de sí”, despliega en el cielo de enfermo lo más privado: aquellas imágenes que fueron marcando alma para su estilo. Es entonces cuando Darío vuelve con fuerza.” (KAMENZAIN, 1996, p. 201.)

Já Echavarren busca os primeiros fios desse tecido neobarroco no modernismo hispano-americano e nas vanguardas: “A partir del modernismo hispano-americano del novecientos y del modernismo brasileño de los veintes, certa vanguardia (desde Vicente Huidobro a Oliverio Girondo e Octavio Paz) rompió em ocasiones con la ilación de la frase y también, como Joyce, con la integridad del significante, explosión y reflexión de fonemas (...)” (ECHARREN, 1996, p 11-12)

⁶⁴ O poeta crítico Cláudio Daniel (2004), por exemplo, aponta precisamente a conferência de García Lorca sobre Góngora no evento que marcará os 300 anos da morte do autor barroco espanhol como “ponto de partida” dessa história. (DANIEL, 2004, p.18).

⁶⁵ A história “oficial” da chegada do barroco a Cuba via Espanha tem nascimento muito bem registrado: teria sido nos dias 16 e 17 de fevereiro do ano de 1927, no Ateneo de Sevilla, onde se reuniram os poetas Luis Cernuda, José Bergamín, Juan Chabás, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti com o objetivo de celebrar os 300 anos da morte de Don Luís de Góngora. Esse evento, cujo grito oficial, proferido em uníssono pelo grupo acima destacado foi *¡Viva Góngora!*, representou uma dupla gênese: a formação do grupo de poetas espanhóis que ficou conhecida como “Geração de 27” e o primeiro passo para os desdobramentos de uma nova onda barroca na América Latina.

Na verdade, o grito da Geração de 27 chegou à Cuba por um mensageiro que, embora especial, não pertencia ao grupo que celebrou Góngora em Sevilla: o poeta Juan Ramón Jiménez. Em decorrência do início da Guerra Civil, na Espanha, em agosto de 1936, Juan Jamón, acompanhado de sua esposa Zenobia Camprubí, teria aceitado um duplo compromisso em Cuba: supervisionar a publicação de um material didático destinado a crianças e proferir uma série de conferências no país a convite da Institución Hispanocubana de Cultura.

período de contato mais próximo entre o jovem Lezama e Jiménez e ainda a publicação de primeiro livro de poesia do poeta cubano, *Muerte de Narciso*.

O que Irlemar Chiampi chamará do período de “legibilidade histórica” da reapropriação do barroco em solo latino-americano se iniciaria só no final da década seguinte, quando Lezama Lima, ao apresentar em Havana a exposição do pintor cubano Roberto Diago, em 1948, reivindica o barroco como fato americano. Para Chiampi, o termo “legibilidade histórica” faria sentido por haver sido a partir das ideias de Lezama e Carpentier que se efetivaria a ligação entre a “experimentação (e recreação) com as formas barrocas” e “um conteúdo americano”: “Refiro-me, claro está, a uma consciência americanista, reivindicatória da identidade cultural que explicita o que as formas poéticas só consignam *sub specie metafórica*”. (CHIAMPI, 1998, p. 6).

Na década seguinte, Lezama produzirá os textos que servirão de base para a geração seguinte (1970 em diante) formular suas contribuições sobre o tema. Seriam eles: o ensaio “Sierpe de Don Luís de Góngora” (1951), lido pela primeira vez, na data indicada, no *Lyceum* de La Habana; o livro de ensaios *La expresión americana* (1957), que contém as principais ideias do autor sobre o barroco americano e o romance *Paradiso* (1966).

O pensamento de Alejo Carpentier sobre o barroco será menos reivindicado pelos poetas da geração que se forma a partir de 1970 do que a obra de Lezama Lima. José Kozler (2004) e Cláudio Daniel (2009) indicam os nomes de Lezama e de Haroldo de Campos como os progenitores do neobarroco latino-americano. A presença de Lezama como um dos pais do neobarroco é certamente unânime. Já com relação a Haroldo, nem todos concordam. O uruguaio Eduardo

O casal chegou à ilha em 25 de novembro de 1936 e ali permaneceu até janeiro de 1939, quando se mudou para Miami, Estados Unidos. A presença do poeta espanhol teria movimentado o ambiente literário cubano. Juan Ramón escreveu para periódicos cubanos e participou de inúmeros eventos dentre os quais um encontro com jovens poetas cubanos onde começou uma longa amizade com o iniciante José Lezama Lima.

Nesse encontro, o jovem Lezama Lima teria convidado o poeta espanhol a colaborar com o projeto que se realizaria na publicação da Revista *Verbum* - que durou de junho a novembro de 1937- e contou com a participação de Juan Ramón nos seus três números. Em março de 1938, a Revista *Cubana* (La Habana) publicou sob o título “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” o resultado das conversas entre o espanhol e o cubano ao longo da primavera do ano anterior. O ano de 1937 marcaria também a estreia de Lezama Lima como poeta, com a publicação do livro de poemas *Muerte de Narciso*.

O contato entre os dois duraria até o ano de 1955, quando se registra a última carta de Lezama ao casal. Juan Ramón acompanharia por muitos anos a trajetória do cubano.

Milán⁶⁶, por exemplo, vai considerar os nomes de três cubanos como os principais dessa tendência na América Latina, isto é, Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Saduy.

O que levaria parte do grupo a tender a favor de Haroldo de Campos? Sabemos que Campos será o primeiro a cunhar o termo neobarroco em 1955 (“Obra de arte aberta”) sem, no entanto, desenvolvê-lo a partir de uma teoria ou uma exemplificação mais consistente. Na verdade, há em sua produção posterior a esse ensaio um longo hiato referente a sua imersão, ao lado de Décio Pignatari e de seu irmão Augusto, no movimento da poesia concreta, cujos pressupostos dirigem o pensamento de Haroldo ao extremo oposto da maior parte das características consideradas neobarrocas, tais como a proliferação léxica e a abertura ao verso, seja livre ou medido, dentre outras.

É somente a partir de 1984, com a publicação de *Galáxias* e de seus principais ensaios sobre o barroco/neobarroco, que a adesão de Haroldo à tendência se evidenciará. Por isso, Antonio Miranda⁶⁷ fala em “Haroldo de Campos tardio”, ao mencionar a conexão entre esse autor e o neobarroco.

Em entrevista a nós concedida via e-mail, o poeta Cláudio Daniel esclarece seu ponto de vista sobre a presença de Haroldo entre os dois “pais” do neobarroco. Para o poeta, algumas das principais características do neobarroco já estão presentes no livro de estreia de Haroldo de Campos, *Auto do possesso* (1950). Citamos diretamente a Daniel:

Vejo a presença do neobarroco em Haroldo desde o seu livro de estreia, *O auto do possesso*, em que ele mescla elementos de várias mitologias (grega, babilônica, cristã, tibetana, hindu, sobretudo), de vários repertórios culturais, ocidentais e orientais, eruditas e não-eruditas, cerebrais e sensuais. A mescla é uma das principais características do neobarroco. Haroldo também utiliza em alguns poemas o princípio da permutação de versos, que vem da poesia labiríntica barroca, além de todos os jogos vocabulares, enigmas, metáforas, imagens etc.

Segundo Chiampi (1998), o pensamento teórico de Alejo Carpentier (1904-1980) sobre a presença de características barrocas na produção criativa latino-americana, no século XX, é o mais influente e difundido dentro e fora da

⁶⁶ Cf.: MILÁN, Eduardo. “Neobarrosos” (s/d), cujo endereço eletrônico é mencionado em nota anterior, deste capítulo.

⁶⁷ Cf. texto em que Miranda apresenta o pensamento de Cláudio Daniel sobre o neobarroco, disponível em: http://www.antonio Miranda.com.br/ensaios/poesia_neobarroca_na_acep%C3%A7%C3%A3o_de_claudio_daniel.html, acesso em 21/02/2017.

América, na década de 60. Em um de seus mais conhecidos ensaios “Problemática de la actual novela latinoamericana” de *Tientos y diferencias* (1964), Carpentier reflete sobre o gênero romance no contexto latino-americano, reivindicando a pluralidade cultural como uma das características diferenciais do escritor que surge nesse contexto: “Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos de transculturaación” (CARPENTIER, 1967, p. 29). No mesmo ensaio ao refletir sobre o estilo do escritor latino-americano, defende:

“Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. (...) El legítimo estilo del novelista latiamericano actual es el barroco.” (IDEM, p.36)

Observemos que Carpentier trata em seu texto exclusivamente da prosa e mais especificamente do gênero romance. No trecho o autor cubano reivindica o barroco como “legítimo estilo del novelista latino-americano actual”. Talvez o fato de o autor direcionar suas reflexões sobre o barroco à prosa de ficção possa explicar o motivo da menor aderência a seu pensamento sobre o tema por parte de alguns dos autores da geração que surge a partir de 1970, mais voltados à produção poética.

Em nosso entendimento, a reivindicação de Haroldo de Campos ao lado de Lezama como “progenitor” do neobarroco latino-americano por parte dos poetas neobarrocos (embora tal reivindicação não seja unânime) se deve a dois fatores que, por fim, revelam o significado do autor para essa geração de poetas que produzirá a partir da década de 1970:

1. Fator temporal: ao mesmo tempo em que se registra a gênese do barroco na obra de Campos na década de 1950, ou seja, no mesmo período em que, segundo Chiampi, Lezama Lima passará a desenvolver sua teoria sobre a presença e o significado do barroco no contexto latino-americano - efetivando o que a crítica brasileira chamará de “legibilidade histórica”; Haroldo fará parte, na década de 80, do grupo de jovens poetas que praticam essa tendência em suas obras e manterá um diálogo aberto com vários desses autores.

2. Fator geográfico: a presença de Haroldo entre os progenitores do neobarroco estenderia a “ponte” entre Cuba e o Cone Sul do continente, ao colocar o Brasil e a língua portuguesa no mapa do neobarroco, desde o momento crucial da reflexão sobre o tema, ou seja, a década de 1950.

2.2 Características do neobarroco de Sarduy (1972) a Espina (2015)

O ensaio “El barroco y el neobarroco” integra o livro *América Latina en su literatura*, publicado em 1972. Desde esse momento, o texto de Severo Sarduy tem sido lido e comentado tanto pelos estudiosos e poetas da tendência neobarroca, como por seus detratores. Como a maioria dos ensaios com os quais trabalharemos neste capítulo dialogam com o texto de Sarduy, vamos colocá-lo no centro de nossa discussão, matizando-o a partir das leituras dos demais.

Em seu texto, Sarduy se propõe o desafio de restringir o conceito do barroco a um “esquema operatório preciso” com a finalidade de rechaçar seu abuso terminológico e, por conseguinte, tornar pertinente sua aplicação ao contexto latino-americano daquele momento. (SARDUY, 1999, p.1386).

Se o autor inicia seu ensaio do modo mais tradicional possível, ou seja, desdobrando as possibilidades semânticas do termo barroco⁶⁸, será por meio de sua habilidade de sintetizar as características essenciais dessa tendência em um ensaio relativamente curto -cumprindo seu objetivo inicial, portanto- que colocará este entre os principais textos teóricos produzidos no século XX sobre o tema.

Em seu diálogo com a crítica sobre o Barroco, Sarduy se afasta do conceito de D’Ors, que busca o barroco na natureza (“barroco como imersão no panteísmo”) e se aproxima do conceito de barroco como artifício, tal como cunhado por J. Rousset. Para o autor, o artifício explica a metáfora ao quadrado presente na poesia de Gôngora e sua presença em uma obra artística é razão suficiente para identificar tal obra como barroca. Na leitura do autor cubano, o

⁶⁸ Tal como o faz Victor Tapié em *Le baroque* (1961). A versão utilizada nesta tese foi a traduzida em língua portuguesa por Armando Ribeiro Pinto e publicada em 1983 (São Paulo: Cultrix/ Universidade de São Paulo). Em *Barroco* (1974), Sarduy repete esse mesmo movimento ao iniciar sua discussão sobre o tema

artifício barroco compreende três mecanismos: a. substituição; b. proliferação; c. condensação.

Todos os três mecanismos enumerados por Sarduy funcionam como perturbação de uma possível comunicabilidade mais direta da obra em questão. O primeiro, isto é, a substituição, seria alcançado a partir de dois movimentos: a ocultação de um significante que teria correspondência direta com determinado significado e sua substituição por outro, semanticamente distante deste. A recuperação do sentido só seria alcançada pelo contexto constituído na obra.

Em “Frenesí”, Néstor Perlongher substitui o órgão sexual masculino pelo termo “ánade” e, ironicamente, nega sua relação com a metáfora: “El enterizo de banlon, si te disimulaba las almorranas, te las ceñía al roce mercurial del paso de las lianas en el limo azulado, en el ganglio del ánade (no es metáfora)”. (PERLONGHER, 1997, p.105). Já em “Las tías”, o mesmo referente é substituído por “peine” (pente), cuja proximidade sonora com “pene” (pênis) em espanhol representaria quase que uma trapaça ao mecanismo descrito por Sarduy:

“y esa mitología de las tías que intercambian los peines grasientos del sobrino: en la guerra: en la frontera: tías que peinan: tías que sin objeto ni destino: babas como lamé: laxas: se oxidan: y así “flotan”: flotan así, como esos peines que las tías de los muchachos en las guerras limpian: desengrasan, depilan (...)” (IDEM, p.82)

O segundo mecanismo, ou seja, a proliferação se daria a partir da omissão do significante de determinado significado e a colocação em seu lugar de toda uma cadeia de significantes que progrediria metonimicamente, traçando ao seu redor uma órbita que o autor chama de “radial”. No formante final de *Galáxias*, o significante “poeta/autor” é trocado por uma cadeia metonímica proliferante:

“(...) mestre garço velhorrevelho mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas acabas aquiacabas tresabas sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus rébus e rebojos tuas charadas de sonesgas sonegador de fábulas contravensor de fadas loquilouco snobishomem arrotador de vantagem infusor de ciência abstractor de demência (...)” (CAMPOS, 2004).

O terceiro mecanismo da artificialização barroca é a condensação, que consistiria na fusão de dois termos de uma cadeia significante dando origem a um terceiro, que semanticamente remeteria aos dois elementos anteriores.

No fragmento 31 (“o que mais vejo aqui”), de *Galáxias*, Haroldo de Campos constrói uma série de condensações tendo por base a palavra “mesmo”: “onde eu se mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando (...) em si mesmo sensimesmovenena”. (IDEM). Em “Látex”, Perlongher inverte o mecanismo da condensação ao duplicar o sentido da palavra “salpicadura” que, no poema, remeteria ao ritmo do fluxo da ejaculação masculina. Na sequência de sua primeira ocorrência do texto, a palavra torna-se uma frase imperativa “Sal pica dura!”: “En el brillante latex envainada/ la turgencia plegando espejos riza/ los vellos que descuellan/ para no derramar el ronroneo/ de la sal-pica-dura.// *Sal pica dura!*”

Esses três mecanismos que Sarduy descreve para apresentar o artifício inerente à linguagem barroca se multiplicam nas vozes dos poetas-críticos que, ao dialogarem com o texto do cubano, enumeram seus efeitos na construção da linguagem poética. Cláudio Daniel (2009, p. 2), por exemplo, se referirá a “misturas não-naturais, uma alegria engrenada para combinar linguagens”; “construção labiríntica da sintaxe”; “a riqueza semântica”; “o conflito entre o significante e o significado”. Kozler (2004) fala de “uma tendência em direção à atonalidade” (p.25) e “em sintaxe abrupta” (p. 26).

Ao particularizar o desdobramento do mecanismo da proliferação no continente americano, Sarduy afirma:

“Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos – me refiero a todos los lenguajes, verbales o no -, al disponerse los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo del barroco se ha hecho explícito”. (SARDUY, 1999, p. 1389).

A este respeito Kozler explica:

Essa poesia funciona como uma sintaxe em distorção, contém um vocabulário rico, mistura níveis bem como peculiaridades nacionais do espanhol e/ou do português, às vezes sendo regional, às vezes universal. Essa linguagem mista é “neo-ricana”, chicana, peculiar, mexicana colombiana, nordestina, e recorre abertamente a expressões em esperanto, às línguas europeias, grego, latim ou, no meu caso iídiche e dialetos cubanos”. (2004, p. 28)

Ao se referir especificamente à profusão de materiais utilizados na poética neobarroca, Kozler (2004) acrescenta: “Essa poesia não teme lixo e detrito, ela exala o pestilento e o decaído, nunca apresenta a realidade em branco e preto” (p. 28). Mais adiante, prossegue: “Lemos e utilizamos em nosso trabalho

secretamente a literatura, os assim chamados *culebrones* ou novelas, digerindo, regurgitando e ventilando todas essas questões baratas” (IDEM. p.30).

Cláudio Daniel, ao tratar da questão, reitera as asserções do poeta-crítico cubano:

(...) estamos diante de uma escritura ainda mais movediça, lodosa, que não propõe uma poética, mas uma pluralidade de poéticas, deslizando ‘de um estilo a outro sem tornar-se prisioneiros de uma posição ou procedimento’, no dizer do poeta uruguaio [Roberto Echavarren]” (DANIEL, 2009, p. 02).

A voz lírica do fragmento 45 de Galáxias, em consonância com as análises dos dois poetas-críticos acima citados, enuncia: “a linguagem é lavagem é resíduo de drenagem é ressaca e é cloaca e nessa noite nócuca é que está sua mensagem nesse publiexposto putriexposto palincesto de todos os passíveis excessos de linguagem abcesso obcesso (...)” (CAMPOS, 2004).

Nesse ponto de nosso texto, as falas de Daniel e Kozler abrem espaço para mais uma característica essencial da linguagem barroca assinalada por Sarduy, a paródia.

Ao inverter a leitura do crítico Robert James, que em texto de 1967, avalia uma paródia de Gôngora realizada a partir de um romance de Lope de Vega como “gênero menor”, Sarduy enuncia: “(...) sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a um género mayor”. (SARDUY, 1999, p. 1394).

Para Sarduy a paródia se desdobra em dois mecanismos: a. intertextualidade e b. intratextualidade. O primeiro deles, dividido em “citação” e “reminiscência” e o segundo em três ocorrências de “gramas” (termo que empresta de Julia Kristeva): fonéticos, sêmicos e sintagmáticos. Segundo o autor, os mecanismos da paródia em um texto podem ser: identificados na superfície textual, como a citação; permanecer latentes a esta, como certo tom arcaico incorporado a um texto, marca da reminiscência, ou revelar-se por meio de elementos mínimos (gramas), como, por exemplo, a partir dos jogos fonéticos como anagramas, palíndromos, acrósticos entre outros (“gramas fonéticos”).

Segundo Cláudio Daniel, a paródia estaria no cerne do neobarroco: “O neobarroco é essencialmente uma arte paródica, que se apropria de gêneros consolidados como o romance, a novela, o soneto, perturbando-os” (DANIEL, 2009, p.2). Ao desdobrar o assunto, Kozzer acrescenta: “nós não rejeitamos, mas antes incorporamos, o linear e o tradicional, às vezes zombando dele afetuosamente, às vezes distorcendo-o furiosamente, às vezes quieta e respeitosamente, aceitando-o” (KOZER, 2004, p. 27).

No poema “El polvo”, Perlongher parodia a linguagem “melosa”, presente em certos tipos de romance destinados ao público feminino, novelas e / ou fotonovelas para expressar os meandros de uma relação homossexual em que as identidades dos parceiros “flutuam” entre dois extremos a “marica” e o “chongo”:

(...)
 ella, su vaporosa mansedumbre o vestido
 él, su manera de tajar los sábados, la mucilaginoso telilla de
 los sábados
 la pared de los patios rayada por los haces de una luz
 encendida a deshora
 (...)
 y esos diálogos:
 ‘*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* – y ese sábado
 Espeso como masacre de tulipanes, lácteo
 (...)’
 (PERLONGHER, 1997, p.31)

Outro ponto que favoreceria a ampliação do alcance da paródia no neobarroco é esta colocar-se em relação com outra característica assinalada por vários de seus poetas-críticos: a dispersão⁶⁹.

Dois elementos dariam suporte à dispersão: 1. o fato de o Neobarroco não ser uma escola e, portanto, não seguir um direcionamento normativo preestabelecido, tal como ocorre na poética parnasiana, por exemplo e 2. o fato de os poetas viverem em locais diferentes do globo – e, muitas vezes, morarem fora de seu país de origem ao produzirem suas obras, como o cubano Sarduy em Paris; o argentino Perlongher, autoexilado em São Paulo de 1981 até o ano de sua morte, em 1992; o também cubano José Kozzer em Nova York (EUA), o uruguaio

⁶⁹ Sarduy prefere o termo “descentramento” (*Barroco*, 1974) e Perlongher “desterritorialização” (“Caribe transplatino”, 2008).

Eduardo Espina, no Texas (EUA), dentre outros. Kozzer comenta esse fato em sua análise do neobarroco:

“É uma poesia dispersa e ainda altamente coerente, e em grupo resiliente. Dispersa, porque esses poetas vivem em países diferentes, longe uns dos outros, mas relacionados, já que seus pontos de contato estéticos são variados, e já que a comunicação agora é instantaneamente possível entre eles através da magia escrava da internet.” (KOZER, 2004, p. 25).

A combinação dessas duas características neobarrocas seria um dos pressupostos para a variedade de termos destinados a nomear a presença da tendência barroca no século XX (e XXI) e seus desdobramentos. Esse fator propiciaria aos poetas a liberdade para fazerem uso de sua experiência e do contexto local ao elaborarem sua obra criativa e suas reflexões teóricas:

2.2.1 Neobarroso⁷⁰

Perlongher e Milán defendem o termo “neobarroso” como o mais adequado para nomear os desdobramentos da estética barroca no Cone Sul do continente americano. O termo “neobarroso” remeteria às águas do Rio da Prata, rio que liga Uruguai e Argentina. Para Milán:

“Neobarroso es el nombre idóneo para la empresa poética, destinada, para Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas. Hay aquí una concepción compleja pero contundente de la realidad y de la función de la poesía” (MILÁN, p. 2).

É relevante esclarecer que, quando o poeta-crítico uruguaio usa a expressão “toda suerte de europas”, se refere a uma atitude submissa e mimética com relação à literatura produzida em solo europeu, que os dois poetas-críticos apontam como amplamente inserida no ambiente literário rio-platense – e, sobretudo, na Argentina. Ao refletir sobre o neobarroso, tal como o pensa Perlongher, Palmeiro (2011) afirma: “Este proceso puede ser pensado como un devenir menor de la tradición argentina que siempre se quiso mayor, y a la que importaba más traer novedades de Europa que de otros países latinoamericanos⁷¹.”

⁷⁰ Vale destacar que as proposta de interpretação do neobarroco presente nas leituras de Perlongher –e, por conseguinte, Milán– (“neobarroso”) e de Haroldo de Campos (“transbarroco”) serão aprofundadas nas análises que faremos delas nos capítulos referentes à teoria sobre o neobarroco dos dois autores estudados nesta tese. Propomo-nos aqui a realizar um breve enfoque dessas, com o intuito de exemplificar as características neobarrocas acima mencionadas.

⁷¹ Mario Camara, professor da Universidad de Buenos Aires, em depoimento sobre o Editorial Eloísa Cartonera para a revista brasileira *Inimigo Rumor* (número 16, 1º semestre de 2004) afirma o seguinte sobre o significado desse tipo de proposta editorial para o contexto literário argentino:

Segundo Milán o componente paródico do neobarroso residiria justamente nessa forma de concepção do poético a partir de uma instância negativa, “desde la óptica de lo que la poesía no alcanza a ser, desde el vislumbamiento de la imposibilidad de lo poético contemporáneo de acceder a una dicción sublime,” (MILÁN, s/d, p.1).

Ao matizar a transição do “neobarroco” (cubano) para o “neobarroso” (rio-platense), Milán assevera:

“Si ‘neobarroca’ es la edad que sigue estéticamente a la modernidad, y es también un ‘estilo’ característico de la percepción estética latinoamericana para los cubanos Alejo Carpentier y Lezama Lima – y luego para Severo Sarduy –, aunque con matices diferenciales de lo que la concepción ‘neobarroca’ significa, la asimilación de esa ‘condición’ desde el Río de la Plata, río que separa Uruguay de Argentina, debe ser hecha apoyándose en la realidad histórico-social de aquellos países que en cierto momento de su historia durante el siglo XX aspiraron a constituirse culturalmente como los asimiladores ‘naturales’ de la influencia europea – especialmente francesa- en esas tierras.” (IDEM)

2.2.2 “Neo-no-barroco” e “Barrococó”

Os dois termos supracitados foram cunhados pelo poeta uruguaio Eduardo Espina no lugar de “neobarroco”. Diferente do componente geográfico presente em “neobarroso”, os dois termos propostos por Espina tencionam dirimir a imprecisão do termo “neobarroco”. Para Espina, o problema com a terminologia original começaria no mau uso que a crítica teria feito da palavra:

Por carecer de un término preciso para definir y tratar de entender el complejo y desconcertante tiempo histórico y estético situado entre ambos siglos, el XX y XXI, y lo que vino después – donde estamos–, la crítica ha recurrido al término neobarroco a la hora de determinar todo aquello que supuestamente genera dificultad de comprensión o presenta una versión fragmentada y expansiva de la realidad, sea empírica o literaria. (ESPINA, 2015, p. 133).

Para exemplificar o desgaste que o termo neobarroco teria sofrido, Espina menciona que até o menu de um restaurante cuja proposta é a fusão de culinárias

“Mas além da tarefa social que atravessa o projeto, há duas surpresas. A primeira delas é o objeto que surge do trabalho feito por catadores de papel e pintores. Trata-se de algo diferente de um livro, é antes um bloco frequentemente leve e de tom marrom. Um objeto abeto que traz consigo as marcas de uma estética da fome e do lixo, e tira a poeira, apenas por existir, da ficção de país europeu, a que nós argentinos costumamos ser tão propensos. Sua existência nos desafia porque trabalha à beira do mau gosto e apesar disso se sobrepõe”. (CAMARA, 2004, p. 144). Recordemos que Palmeiro (2011) atribuirá à atuação crítica de Perlongher sobre essa questão e ao “contrabando cultural” que o poeta-crítico argentino promove transportando as ideais e as ações da poesia marginal brasileira para o contexto cultural Argentino como um dos fatores que teriam, em um futuro próximo, fim dos 90 e início dos anos 2000, estimulado esse tipo de proposta editorial desenvolvida pela já citada Eloisa Cartonera e também por Belleza y Felicidad.

diversas - fato que dificultaria a classificação de sua cozinha - seria nomeado como “neobarroco”.

Desse modo, Espina propõe:

Considerados los antecedentes, y por respeto a una definición menos anfibia del fenómeno literario y sus especificidades, cabría, tal vez, mejor dicho, convendría, hablar de *neo-no-barroco* o *barrococó* para definir el espectro en constante aparición y disolución de una poética multiforme y coral que atraviesa el lenguaje como excavadora y máquina demoledora, convencida de que solo al “otro lado” de las palabras la mente tiene algo para decir y va a decirlo como quiere, sin sentirse responsable de la ‘comunicabilidad’ o no de las palabras elegidas para interpellarla.” (ESPINA, 2015, p. 140)

No termo *neo-no-barroco* estaria inserida a crítica à relação unívoca e direta com o barroco histórico que o termo “neo” carregaria: “(...) *neo-no-barroco* (por no venir sola y directamente del barroco ni ser tampoco un mero apéndice de este)” (IDEM, p. 143). Já *barrococó*, o autor o explica na entrevista que concede à poeta argentina Romina Freschi, publicada na revista *Plebella*⁷² e que ele cita como nota de rodapé de seu ensaio. Segundo o autor, em conversa com Néstor Perlongher em Paris, no ano de 1990, teria explicado ao poeta argentino que preferia nomear seu trabalho poético como “barrococó” em vez do anteriormente sugerido pelo colega, “neobarroso”:

“(...) tal como le dije luego a Perlongher conversando en Paris, en aquel mayo de 1990, era *barrococó*, pues yo había llegado al Barroco en viaje hacia atrás, pasando primero por el Rococó, esa periferia artística en la cual lo mundano, librado de todo artificio mistificante, impone una minuciosidad detallista, una mitología de las cosas establecidas una vez superada la condición de mediadoras decorativas que estas tenían. (...) Rococó (nombre que alude a una composición de ‘*rocaille*’, piedra, y ‘*coquille*’, concha marina) representa lo espurio de la historia, el iterativo desecho visual de la realidad.” (IDEM, p.136)

Vale ressaltar que o termo “barrococó”, tal como “neo-no-barroco”, reivindicaria certo distanciamento com relação ao barroco histórico, uma vez que, segundo Sypher, o Rococó (surgido na primeira metade do século XVIII) representaria “uma reação contra a correnteza do barroco” (SYIPHER 1980, p. 21). Por meio do trecho, podemos perceber que, ao cunhar o termo “barrococó” Espina não se distancia muito do proposto por Perlongher e Milán com “neobarroso”, ao conceber sua relação com o barroco de uma “instância negativa”, tal como afirmou Milán no fragmento acima citado.

⁷² Número 18, Buenos Aires, diciembre 2009/ marzo/ 2010.

2.2.3 Transbarroco

Termo que aparece nos ensaios “Quator para sor Juana” (1994) e “Barroco, neobarroco, transbarroco” (2002). No primeiro texto, o termo é cunhado, mas não desenvolvido. No segundo, o prefixo “trans-” representará a total prevalência da perspectiva sincrônica com relação à diacrônica, uma vez que nele, Haroldo fará uma leitura das características barrocas presentes nas obras de autores em todas as épocas literárias brasileiras, posteriores ao período relativo ao Barroco: “a ‘pervivência’ (Fortleben, W. Benjamin) transmigratória desse estilo no Brasil, fora do estrito marco histórico dos Seiscentos/ Setecentos”. (CAMPOS, 2004, p. 14).

Ademais de romper com a diacronia, observando características barrocas para além de seu período histórico em solo brasileiro, a proposta de Haroldo perturba ainda a “organização” das sucessivas tendências literárias, separadas não só por seu período histórico, como também pelos “blocos de características” que as diferenciariam das demais. Para Haroldo são barrocos os árcades Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, os “inclassificáveis” Sousândrade e Augusto dos Anjos, o modernista Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*), além de Guimarães Rosa, Paulo Leminski (Catatau) e o poeta Affonso Ávila.

Em nossa hipótese o “transbarroco” sobrepassaria a questão da sincronia/diacronia, servindo para nomear o *modus operandi* presente no próprio processo de criação de Haroldo de Campos. Este se revelaria por meio da fusão das ideias desdobradas em todas as áreas de atuação do poeta crítico- brasileiro: a criação poética, a produção teórica e sua teoria tradutória, a transcrição.

2.3 Erotismo

Será no último setor de seu texto que Sarduy apresentará uma das características mais relevantes do barroco, o excesso: “superabundância”, “desperdício”, “*horror vacui*” (Sarduy, 1999, p. 1401); “desejo do excessivo, do ilimitado, pecado luciferino (Cláudio Daniel, 2004, p. 17); *potlatch* sensual del desperdício” (Perlongher, 2008 p. 95); são algumas das expressões utilizadas pelas poetisas-críticos neobarrocos para referir-se ao procedimento que engendraria

o erotismo: “Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad – servir de vehículo de información –, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto.” (SARDUY, 1999, p. 1401).

Segundo Sarduy o espaço barroco seria protagonizado pela queda ou perda do objeto que se revelaria tanto como o desajuste entre a realidade (obra barroca visível) e sua imagem fantasmagórica (o *horror vacui*, a proliferação e a saturação linguística) como também como quantidade residual (seio materno, excremento e sua equivalência metafórica, o ouro).

Ao responder a Danubio Torrер Fierro⁷³ sobre a relação entre barroco e erotismo, Sarduy afirma:

Comparo al barroco, desde el punto de vista de la información, con el erotismo. En el barroco la información, el sentido, el contenido, no se transmite directamente sino que es objeto de una diferencia, de un retardo, de una espera. La frase, en lugar de ser recta, es utilitaria, de obedecer a una construcción eficaz, es compleja, curva, voluptuosa, se imbrica e se subordina, retardando la transmisión del sentido. Y todo ello únicamente en función del *placer*. Creo que se puede comparar la frase clásica con la sexualidad, es decir, con la función reproductora: conducción de una información – la información genética – por la vía más simple, por el medio más directo. En el barroco como en el erotismo, hay una intervención del *juego*: se relega la información a un segundo plano pues lo que cuenta es el deleite, la sensualidad de la forma, el goce que procura su materia fónica, con su presencia corporal. (SARDUY, 1999, p. 1820)

O jogo barroco, então, se projetaria na repetição do suplemento; “esta repetición obsesiva de una cosa inútil” levaria à frase que normalmente seria emitida sobre uma obra clássica “¡Cuánto trabajo!” a adquirir outro sentido, ao se referir a uma obra barroca: “¡Cuánto trabajo *perdido*!” (SARDUY, 1999, p. 1402).

⁷³ Entrevista publicada em *Escandalar*, no. 3, Nova York, 1978, pp. 65-70. Esta entrevista está compilada no volume 2 das obras completas de Sarduy (1999, pp.1813 – 1822).

Capítulo 3- Haroldo de Campos – Do Barroco ao Transbarroco

Introdução

O pensamento crítico de Haroldo de Campos, a respeito do que ele chamava “pervivência⁷⁴” da estética barroca para além de seu período marcadamente histórico, foi construído ao longo de grande parte de sua carreira literária – como crítico e poeta. A primeira menção data de 1955 e a última de 2002, um ano antes da morte do poeta paulista.

A primeira menção a um “neobarroco” é feita no ensaio “A obra de arte aberta”, parte integrante do livro *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*, que reúne os principais manifestos e textos críticos do grupo *Noigandres* (que além de Haroldo é composto por seu irmão Augusto de Campos e por Décio Pignatari). O último ensaio sobre o (neo/trans)barroco é o prefácio “Barroco, neobarroco, transbarroco”, que compõe a antologia *Jardim de Camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*, organizada por Cláudio Daniel e publicada em 2002 pela Iluminuras, de São Paulo.

Entre os quase cinquenta anos que separam os dois ensaios acima mencionados, Haroldo de Campos expandiu suas ideais a respeito do (neo/trans) barroco construindo uma sólida obra crítica sobre o tema (ao lado de nomes como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, limitando-nos aqui a citar autores que desenvolveram tanto obra críticas como literárias sobre o tema em estudo). Se delimitarmos o impacto dessa obra ao contexto brasileiro, podemos adicionar também a ousadia e o caráter polêmico à lista de suas principais características.

Para realizar uma aproximação à teoria de Haroldo de Campos sobre o (neo/trans) barroco é de suma importância que, além da leitura dos ensaios que tratam especificamente desta temática, nos dediquemos ao pensamento do autor sobre outra amplamente desdobrada por Campos em sua obra: a estética sincrônica.

⁷⁴ Termo não dicionarizado. Segundo Haroldo de Campos a criação do termo “pervivência” teria partido de sua interpretação do uso que Walter Benjamin faz da palavra “*fortleben*”, que na obra do alemão diria respeito às obras literárias que sobrevivem para além de sua época de criação. Cf. parágrafo final do capítulo “O barroco duvidoso”, pág. 63 de *O sequestro do Barroco...*, em sua reedição pela Editora Iluminuras, ano 2011.

Desse modo, realizamos dois movimentos que, em nosso entendimento, estão interligados pela interdependência que observamos haver entre as ideias de Campos sobre o (neo/trans) barroco e seu pensamento sobre a estética sincrônica.

Em primeiro lugar, buscamos demarcar a trajetória trilhada pelo autor do primeiro ao último ensaio sobre o tema em estudo. Assim, além dos ensaios anteriormente mencionados nos parágrafos acima, fazem parte desse capítulo outros textos em que o autor se dedica ao (neo/trans)barroco, tais como: “Barroquismo e imagismo”⁷⁵ (1964), “Uma architextura do barroco” (1971), “Barrocolúdio: transa chim?”⁷⁶ (1988), “Quator para Sor Juana” (1994)⁷⁷.

Em segundo lugar, somaremos aos textos anteriormente mencionados, a leitura dos quatro ensaios que Campos publica em 1967 sobre a estética sincrônica: “Texto e História”⁷⁸, “Poética sincrônica”, “O samurai e o kakemono” e “Apostila: diacronia e sincronia”⁷⁹ (1967).

A partir desses dois movimentos, procuraremos refazer os passos percorridos por Haroldo de Campos na formulação de sua teoria sobre o (neo/trans)barroco. Será nosso objetivo mostrar que nas ideias de Haroldo de Campos sobre a estética (neo/trans) barroca estão contidos todos os elementos que formam parte da atividade intelectual do autor ao longo de sua carreira e que envolvem, portanto, além de seu trabalho como crítico, seu trabalho como poeta.

⁷⁵ Tópico integrante do capítulo II “Estilística sousandradina (aspectos macroestéticos), presente em: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 31-37.

⁷⁶ Segundo informação do autor, originalmente publicado na revista *ISSO/ Despesa freudiana*, no. 1, 1989, Belo Horizonte, dirigida por Sérgio Laia e Wellington Tibúrcio. O ensaio, no entanto, pode ser encontrado em: CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. pp.163-174.

⁷⁷ Presente em: CHALUB, Samira (org.). *FACE – Revista de Semiótica e comunicação* - número especial – Barroco. São Paulo, maio, 1994. pp. 7-14.

⁷⁸ Presente em: CAMPOS, Haroldo. *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Pp.15-25.

⁷⁹ Os três textos foram publicados originalmente no jornal carioca *Correio da manhã*: “Poética sincrônica” na data de 19/02/1967; “O samurai e o kakemono”, em 09/04/1967 e “Apostila: diacronia e sincronia”, em 43/04/1967. Os três se encontram publicados em: CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 205-212; 213-219; 221-223, respectivamente.

3.1 Primeiras reflexões: “A obra de arte aberta” (1955)

Ensaio que integra a coletânea de textos críticos e manifestos⁸⁰ relacionados diretamente ao movimento da poesia concreta, sendo anterior, portanto, à fase em que os três integrantes do grupo *Noigandres* seguem em separado suas trajetórias críticas e literárias.

Em “A obra de arte aberta”, Haroldo de Campos começa a esboçar o pensamento teórico que, no futuro, serviria como suporte para suas ideias sobre o (neo/trans)barroco.

Nesse ensaio, Campos destaca os autores do *paideuma*⁸¹ inicial⁸² do grupo concretista composto por: Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e.e. cummings- realçando o que em cada um deles se destacaria a ponto de que os quatro juntos formassem o que o Campos chama de “eixos radiais”, definidos no ensaio “como o campo vetorial da arte poética de nosso tempo⁸³” (p.49).

Segundo Haroldo, as características que tornariam “eixos radiais” a obra de cada um desses são:

- Em Mallarmé a eliminação da ideia de desenvolvimento linear composta de princípio, meio e fim em favor de “uma organização circular da matéria poética” (p.50). Esse fato diferenciaria a organização rítmica do poema, favorecendo um diálogo mais próximo entre som e silêncio. Tal diálogo seria favorecido pelo trabalho de espaçamento gráfico não tradicional proposto em *Un coup de dés*, segundo Campos, obra máxima do autor francês.

⁸⁰ CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia S.P.: Ateliê Editorial, 2006. pp. 49-53.

⁸¹ Os concretos partem do conceito que Pound atribui ao termo que, em grego, significaria “ensino, aprendizagem, aquele que se educou” (AGUILAR, 2005, p.65). Pound teria chegado ao conceito de “*Paideuma*” a partir de Frobenius. Segundo consta na obra *ABC da Literatura, Paideuma* significaria: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 1973, p.161). *Paideuma*, desse modo, nomearia um tipo de repertório-autores, obras- com o qual se poderia aprender.

⁸² Em momento posterior esta primeira reunião de autores ficará conhecida como “paideuma internacional” pois o grupo reunirá um novo repertório de referências nacionais, formando assim um *paideuma* brasileiro.

⁸³ Aguilar considera que a presença desses quatro escritores no *paideuma* concretista se explicaria por terem assumido, cada um a seu modo, “uma atitude nova e radical diante da linguagem” (AGUILAR, 2005, p.66).

- Já em Joyce, o rompimento da linearidade seria também o ponto que tornaria sua obra exemplar da produção literária contemporânea. O diferencial, segundo Campos, da obra desse autor é que a linearidade aqui é rompida por haver na produção do autor irlandês uma fusão de espaço e tempo ou como exemplifica Campos “uma contenção do todo na parte” (IDEM, p.50), “a ponto de conter todo um cosmos metafórico em uma só palavra” (IDEM, p.51).
- De cummings o autor paulista destaca a fissilidade da palavra para o poeta norte-americano, ao ponto da sílaba ser para este um material complexo.
- Para Campos, cummings e Pound coincidiram ao apresentar em suas obras uma estrutura poética aberta⁸⁴, que no caso do último se visualizaria de modo mais evidente nos *Cantos* paundianos.

Seria na confluência de todas as características acima ressaltadas nas obras dos quatro poetas que Haroldo de Campos chega à ideia de uma “obra de arte aberta”. Segundo ele, esse conceito teria surgido em uma conversa entre Pierre Boulez e Décio Pignatari em que o primeiro teria expressado seu desinteresse pelas obras de característica “clássica”, do tipo “diamante”. Para Boulez essa “obra aberta” se revelaria como um “barroco moderno”.

Será no parágrafo seguinte que Campos se refere pela primeira vez em sua obra a um “neobarroco”⁸⁵. Ao concluir seu pensamento sobre o tema, Campos considera a possibilidade de que “esse neobarroco” (IDEM, p.53) corresponda “às necessidades culturmorfológicas⁸⁶ da expressão artística contemporânea” (IDEM) ainda que isso pudesse gerar temor entre os mais conservadores.

⁸⁴ Aguilar (idem, p. 66-67) afirma que os poetas concretos teriam selecionado desses autores as características que dariam suporte a seu programa. O que Haroldo de Campos chama de “poética aberta” no que se refere a cummings seria o alto nível de fragmentação de seu texto; com relação a Pound, a lista é maior, incluindo tanto sua atividade crítica em que repensa a tradição e o trabalho do tradutor, além da apresentação da teoria do ideograma e de sua aplicação poética baseada na apresentação direta das imagens, por isso a referência de Campos a *Os cantos*, obra em que Pound elabora suas criações fazendo uso dessa teoria.

⁸⁵ Vale ressaltar o caráter de indefinição relativo ao termo no texto, uma vez que Campos se refere a ele como “esse neobarroco” (p.53).

⁸⁶ A melhor explicação para a expressão a encontramos no ensaio de Haroldo de Campos “Evolução de formas: poesia concreta”, presente em CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia S.P.: Ateliê Editorial, 2006. pp.77-87.

Segundo o autor, a “Teoria da culturmorfologia” teria sido proposta por Frobenius e aplicada à poesia por Ezra Pound. Culturmorfologia seria a transformação qualitativa de culturas. No mencionado texto, Campos cita um trecho escrito por Kandinsky que melhor explicaria a ideia. O reproduzo a seguir (os termos destacados se encontram assim no texto de Campos):

O que Campos, a partir da ideia de Boulez, identificará nas características realçadas dos autores do *paideuma* concreto, como os sinais de um possível neobarroco, ainda se distancia muito de toda a reflexão que será formulada posteriormente por Lezama Lima (1988⁸⁷), Severo Sarduy (1999 a⁸⁸, b⁸⁹, c⁹⁰), o próprio Campos (1971⁹¹), Roberto Echavarren (1994, 1996), Néstor Perlongher (1991), dentre outros.

De início, o distanciamento ao conceito de arte clássica, do tipo “diamante”, ou seja, a abertura à experimentação extrema - como a de cummings em sua fragmentação radical; o caráter lúdico, os jogos de palavras, as condensações neológicas de Joyce; e voltado ao apelo visual⁹², o ideograma em Pound - explicam a que Campos nomeia ainda muito intuitivamente de “neobarroco”.

Em 1962, Umberto Eco publica *Obra aberta* (2007) que traz - coincidentemente - segundo seu autor⁹³, o mesmo título (e os mesmos temas) do

“(…) cada época artística possui sua própria fisionomia, que a distingue do passado e do futuro. (...) Cada época espiritual exprime seu conteúdo característico através de uma forma que lhe é exatamente correspondente. Cada época alcança, desse modo, sua verdadeira fisionomia, plena de expressão e força, e assim transforma o *ontem* em *hoje* em todos os domínios do espírito. Mas a arte possui, além disto, ainda uma qualidade que lhe é exclusiva e peculiar, ou seja, a faculdade de adivinhar o *amanhã* no hoje – um poder criador e profético.” (p.84).

⁸⁷ A obra original em língua espanhola data de 1957.

⁸⁸ Primeira edição de 1974.

⁸⁹ Primeira edição de 1987.

⁹⁰ Texto original datado de 1972.

⁹¹ Ano em que publica “Uma arquitetura do barroco”, ensaio em que o tema é centralizado de modo ainda inédito em sua produção crítica.

⁹² Cf. ÁVILLA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco – uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas. Vol. I* São Paulo: Perspectiva, 1994; _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco – áurea idade, áurea terra. Vol. II.* São Paulo: Perspectiva, 1994. Cf. também HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Imprensa nacional/Casa da moeda, 1983.

Nesta obra a autora estuda o tema do lúdico e do apelo visual na poesia maneirista e barroca produzida em Portugal nos séculos XVII e XVIII retrocedendo, inclusive, sua origem na Grécia e na escrita cabalística hebraica. Na “Introdução” de sua obra Hatherly explica seu interesse por investigar essas “áreas menos conhecidas da literatura antiga”, relacionando-o ao interesse que essa literatura estaria suscitando nos poetas do século XX, sobretudo na literatura produzida após 1950. Cito um trecho da autora:

“Esse interesse pelas áreas menos conhecidas da literatura antiga tem sido apanágio de alguns poetas experimentais de todo o mundo, inclusive os portugueses e os brasileiros, que puderam encontrar, nomeadamente entre as obras maneiristas e dos barrocos e as dos poetas de vanguardas da segunda metade do século, perturbantes paralelos estéticos e ideológicos. Entre esses perturbantes paralelos contam-se a importância do papel desempenhado, então, como agora, pelo conceito de criação artística como ato lúdico de que deriva o gosto pela experimentação, e a transformação do jogo sagrado em jogo profano, sem que se perca de vista a sua origem mística ou mágica.

⁹³ Na introdução à primeira edição brasileira de seu livro, Eco comenta a respeito da coincidência temática e de títulos: “É mesmo curioso que alguns anos antes de eu escrever *Obra aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se

texto de Campos, de 1955. De acordo com Eco, a obra reúne ensaios que vinham sendo escritos e/ou apresentados sob a forma de comunicação desde 1958.

Em um trecho resumido de seu ensaio de abertura “A poética da obra aberta”, o autor italiano aponta quase que as mesmas características destacadas por Campos em seu ensaio de 1955 ao descrever o que ele entenderia por “obra aberta”:

Num rápido esforço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta barroca”. Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e de sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (...) (ECO, 2007, p. 44)

Por fim, sobre o ensaio “Obra de arte aberta”, torna-se importante destacar que é dentro do contexto das reflexões sobre a poesia concreta que o germen da teoria (neo/trans) barroca de Campos surge e, como um fato ainda mais relevante, é a partir de características presentes nas obras dos autores do *paideuma* concretista que Campos vislumbra essa abertura da arte que recorda-lhe a estética barroca.

Uma década à frente, ao voltar-se à literatura brasileira – com a formação de um *paideuma* nacional – Campos direcionará suas reflexões sobre o (neo/trans)

ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo”. (ECO, 2007, p. 17). Em entrevista à Thelma Médici Nóbrega, Campos relata o contexto em que teria conhecido pessoalmente Eco, motivado, inclusive, pelo primeiro contato do italiano com o ensaio de Campos: “No caso de Umberto Eco, foi até espantoso, porque eu conheci antes dois poetas novíssimos do grupo. Estávamos no Café Rossi, o Alfredo Giulliani e o Nani Ballestrini, somos amigos até hoje, nos vimos a última vez que estivemos em Roma. E mostrei para eles o xerox que eu tinha tirado de meus artigos de “A obra de arte aberta”. Eles pegaram aquilo, foram diretamente ao Eco e disseram, “Eco, olha aí um brasileiro que escreveu antes de você”. O Eco pegou aquilo, ficou espantado, conversou comigo e depois escreveu uma carta, dizendo que eu parecia para ele uma personagem de Borges, porque tinha feito uma resenha do livro dele seis anos antes de o livro ser escrito, livro esse que ele escreveu sem conhecer os meus artigos, o que provava a objetividade daquelas ideias, não eram fantasmagorias, eram ideias que estavam no *zeitgeist*. E aí ficamos muito amigos. Cf.: NÓBREGA, Thelma Médici. “Entrevista com Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005. pp. 343-364.

barroco a partir do estabelecimento da precursoriedade de Gregório de Matos com relação à antropofagia oswaldiana⁹⁴.

3.2 Ensaaios dos anos 60 – Do salto participante da Poesia Concreta para a Poética Sincrônica

Nesse tópico, acompanharemos a trajetória de Campos na década acima mencionada, o que inclui a transição de seu trabalho junto ao Movimento da Poesia Concreta – sempre parceria com o irmão Augusto e Décio Pignatari – para sua atuação individual como crítico e poeta.

Nos anos 60, Haroldo de Campos não dará continuidade às reflexões sobre esse possível neobarroco mencionado em “A obra de arte aberta”. As únicas menções a esse tema ocorrem em um dos capítulos do estudo sobre a obra de Sousândrade, publicado em 1964 – a respeito do qual dedicamos um subtópico neste capítulo – e no ensaio “A poesia concreta e a realidade nacional” (1962). Em nenhum dos dois textos, no entanto, o tema do neobarroco ganha corpo como em “Uma arquitetura do barroco”, texto datado de 1971.

Nesse período, as preocupações do autor voltam-se para a questão da sincronia. É na segunda metade da década de 1960 que Campos produzirá os ensaios em que contrapõe a sincronia à diacronia, dando amplo destaque à primeira. Assim, “Texto e história”, “Poética sincrônica”, “O samurai e kakemono” e “Apostila: diacronia e sincronia”, todos datados de 1967, são os principais ensaios de Haroldo de Campos sobre o tema.

⁹⁴ Esse fato fundamentará sua argumentação acirrada em defesa desse barroco histórico brasileiro como a ponta extrema de um fio que se estenderia por séculos e que daria suporte para que as obras de todo um grupo de autores, relegados à margem - segundo Campos - pela crítica acadêmica em geral, fossem “re visados” pelos irmãos Campos. É o caso de Sousândrade e Pedro Kilkerry e da ressignificação que os dois irmãos, junto com Pignatari, atribuiriam à atuação de Oswald de Andrade dentro da literatura do país. Embora pareçam ações críticas diferenciadas – a defesa do barroco e da obra de Gregório como parte integrante e gênese da literatura brasileira; a leitura que se faz do procedimento paródico realizado por Matos em sua poesia, relacionando-o tanto ao barroco como à antropofagia do século XX; e a recuperação da obra de autores de períodos históricos diferenciados – todos esses elementos formarão parte da leitura que Haroldo de Campos fará ao longo de sua carreira do ressurgimento barroco no século XX em solo americano e, principalmente, em seus reflexos no Brasil.

3.2.1 Da poesia concreta às Re-visões

A fase ortodoxa da poesia concreta ocorre entre 1956 e 1960. Nesse período, são publicados os ensaios programáticos do movimento, dentre os quais se destaca, por apresentar seus principais postulados, o “Plano-piloto da poesia concreta”⁹⁵ (1958).

“Ao plano piloto...” será incluída como *post-scriptum*, em 1961, a frase de Maiakóvski que diz: “sem forma revolucionária não há arte”. (Idem, p. 218). A inclusão dessa frase em um dos textos mais representativos da poesia concreta pode ser explicada pela postura que o grupo decide adotar a partir do início da década de 1960 e que foi nomeada por Décio Pignatari como “salto participante”⁹⁶, marcando, basicamente, a disposição do grupo ao engajamento revolucionário.

No entanto, pelo próprio teor da frase de Maiakóvski utilizada no “Plano-piloto...” já é possível perceber que o grupo não estava disposto a abrir mão de

⁹⁵ Em resumo, os oito postulados do “plano piloto...” são:

- A poesia concreta seria o produto de uma evolução formal, uma vez que daria por encerrado o ciclo do verso. Assim, a poesia concreta representaria a tomada de consciência do espaço gráfico, propondo uma estrutura “espaciotemporal em vez do desenvolvimento meramente temporístico-linear”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006 p.215)
- Os autores do *paideuma* são apresentados como os precursores do movimento. Aos já mencionados por Haroldo de Campos em “A obra de Arte aberta” (1955): Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, são acrescentados Apollinaire e os brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.
- A poesia concreta é definida como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” capaz de abarcar uma variedade de movimentos simultâneos como a música de Boulez e de Stockhausen e o trabalho visual de Mondrian e Max Bill.
- O poema concreto é apresentado como um objeto que “comunica sua própria estrutura: estrutura conteúdo” (Idem, p.216), característica que se desdobra, sobretudo, a partir do conceito de ideograma. O poema concreto seria um “objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores” (Idem).
- Apresenta como valor o “mínimo múltiplo comum” (Idem, p. 217), que seria alcançado principalmente por meio da “substantivação” e da “verbificação”. A língua chinesa é apresentada como modelo uma vez em que nela se constituiria uma “sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras” (Idem).
- O isomorfismo – aproximação entre forma e conteúdo - é apresentado como um valor.
- Prega-se a autonomia do poema concreto, que é descrito “como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedback*”. (Idem) Renunciando ao “absoluto”, a poesia concreta se localizaria no campo do “relativo perene”. (Idem.).
- Mostra-se contrária à poesia subjetiva e hedonística e afirma ser o poema como um objeto útil.

⁹⁶ “Expressão usada por Pignatari na apresentação de texto em que relata sua tese “Situação atual da poesia no Brasil” no 2º. Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, em julho de 1961 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

seus postulados em prol da criação que privilegiasse o conteúdo em detrimento da forma, mas sim usar o trabalho com a poesia concreta de modo crítico. São dessa década poemas como “Greve” (1962) e “Luxo” (1965) de Augusto de Campos, por exemplo.

Durante o decênio de 1960, o grupo *Noigandres*, unindo-se a outros poetas e artistas de outras áreas, inaugura uma nova fase criativa denominada *Invenção*. Lançada inicialmente como uma página no “Suplemento” do periódico *Correio Paulistano* (1960 até março de 1961), o grupo criou, em 1962, sua própria revista. Apresentada em seu subtítulo como “revista de arte de vanguarda”, o periódico tinha como critério a poesia de invenção, baseando-se mais uma vez em uma proposta de Pound de dividir os poetas em “epígonos”, “mestres” e “inventores”. A intenção era ampliar o repertório do grupo *Noigandres* para outras artes, embora segundo Aguilar (2005, p. 101), a presença da música tenha sido mais constante que a de outras áreas artísticas.

Invenção (1962-1967) teve cinco números, dentre os quais, o número 4, publicado em 1964, foi dedicado a Oswald de Andrade, além de trazer os primeiros fragmentos de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Na revista, o grupo, dirigido por Décio Pignatari, além de ensaios e produção poética, publicou também traduções e revisões⁹⁷.

De acordo com Aguilar o “salto participante” predomina somente nos dois primeiros números de *Invenção*. Para o crítico argentino, a grande virada do grupo em direção a uma nova trajetória foi marcada pelo número dedicado a Oswald de Andrade em que o contato com a antropofagia teria redimensionado seus postulados: “A partir da antropofagia, a poesia concreta inclui seu outro (caos, destruição, anarquia) e, assim, prepara a transformação dos critérios que estavam em suas origens”. (AGUILAR, 2005, p.109).

Embora no “Plano-piloto...” - e em outros ensaios da fase ortodoxa da poesia concreta - o *paideuma* brasileiro já comece a se configurar, é a partir da década de 1960 que os integrantes da Poesia Concreta voltam seu olhar para autores da literatura brasileira e dão início ao que, a nosso ver, se tornará uma de

⁹⁷ Ainda no espaço reduzido no ‘Suplemento’ do *Correio Paulistano*, Augusto e Haroldo de Campos publicam em 1960 (18 de dezembro) o texto que representaria o início da *Re visão de Sousândrade*, publicado em 1964.

suas mais significativas contribuições teóricas⁹⁸ aos estudos da literatura brasileira, dentre as quais podemos incluir o resgate de autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry, a revitalização de Oswald de Andrade⁹⁹ - e de sua teoria antropofágica - e a defesa da inclusão das produções do barroco nacional como parte integrante da literatura brasileira, o que significa a devida valorização da contribuição de Gregório de Matos, sobretudo no que se refere a sua atividade “plagiotrópica¹⁰⁰” (CAMPOS, 2013, p. 18).

Somando-se a essas vias teóricas diversas, consideraremos também o envolvimento dos integrantes do grupo concreto com o Tropicalismo, nos anos finais da década de 60. Para Buarque de Hollanda (1980) essa aproximação teria sido benéfica para os dois lados:

Do debate pós-tropicalista vão estar participando ainda alguns dos principais integrantes da vanguarda concretista. Já em 68, Haroldo e Augusto de Campos entraram em contato com os compositores baianos, poetas e letristas do movimento tropicalista. Esse contato, que muitos consideram um mero “oportunismo” de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de trocas de informações e de um apoio “pedagógico” por parte dos concretistas, que assim fortaleceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro. Reconhecendo-se em diversos temas e diversos princípios da produção tropicalista e pós-tropicalista, tentaram os concretistas, com seu aval, testar um outro circuito e legitimar um debate que tendia a ser isolado ou não levado a sério pela produção oficial e por setores da crítica universitária. Em relação a esse isolamento, alguns dos produtores de cultura do pós-tropicalismo, identificam-se aos concretistas através de uma certa situação de transgressão e, portanto, de marginalidade, estabelecendo-se, nesse nível, entre os dois movimentos, uma cumplicidade. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1980, p.67)

Os termos “transgressão” e “marginalidade” perseguirão a produção crítica dos concretos durante toda sua carreira. Isso se deverá pela posição que escolherão tomar diante do que Buarque de Hollanda nomeia como “produção

⁹⁸ A outra grande contribuição teórica dos integrantes do grupo concreto – que remete principalmente aos irmãos Campos – é sua teoria da tradução que será chamada “transcrição”. Vale ressaltar, no trabalho desse grupo, que todas as suas atividades, seja como criadores de poesia, como críticos ou tradutores, são complementares. Por isso a necessidade de um estudo tão aprofundado de toda sua produção escrita para entender o recorte referente à pesquisa acadêmica.

⁹⁹ Os concretos escreveram textos introdutórios a várias reedições da obra de Oswald de Andrade. Haroldo de Campos, por exemplo, escreveu textos para a reedição de *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, *O Santeiro do mangue e outros poemas*, *Pau-brasil*, *Oswald de Andrade – trechos escolhidos* (*Obras Escogidas*, em espanhol).

¹⁰⁰ Sobre a presença do plágio e das relações intertextuais na obra de Gregório de Matos cf.: GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1985.

oficial” e “setores da crítica universitária¹⁰¹”. Mesmo na década de 70, quando Haroldo de Campos e Décio Pignatari decidem realizar suas pesquisas de doutorado¹⁰², como teóricos seguem atuando às margens da crítica universitária.

No caso de Haroldo, suas posições mais polêmicas, como já mencionamos anteriormente, dizem respeito à defesa da perspectiva sincrônica, da obra de Gregório de Matos e do Barroco como origem da literatura brasileira e dos demais autores do *paideuma* brasileiro que ademais dos já mencionados anteriormente, ele inclui o tradutor Odorico Mendes e o poeta Augusto dos Anjos. Não é demais mencionar que sua teoria da tradução – a transcrição- é tópico de debates em âmbito nacional e internacional¹⁰³.

Desse modo, a trajetória trilhada ao longo da década de 60 parece ter dado suporte a todos esses caminhos que os poetas concretos veem diante de si e se lançam a explorar. Será nesse período em que cada um buscará e escolherá o percurso futuro de seu trabalho.

Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, por exemplo, ainda que se unam para realizar trabalhos em conjunto, sobretudo os que remetem a traduções, seguem por caminhos muito diferentes: Haroldo de Campos que desde o *Auto do possesso* (1950) se alinha ao barroco e que, quando o Concretismo termina, retorna a essa linha, desdobrando-a tanto em seu trabalho teórico como em sua poesia, se distancia muito de Augusto que segue pela linha de experimentação,

¹⁰¹ Mais precisamente a crítica paulista que atua na Universidade de São Paulo e tem em Antonio Candido sua figura mais célebre. É importante que se diga que a oposição presente entre esses dois grupos é, em um primeiro momento, fruto de discordância teórica e não de contendas pessoais. Tanto que Antonio Candido orienta o doutorado de dois membros do grupo concretista. É só na década de 1980 que as discussões, sempre em âmbito literário, se tornam mais acirradas, tendo seu ponto máximo em dois momentos: na publicação da obra *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira- O caso Gregório de Matos* em que Haroldo de Campos promove uma crítica ferrenha à exclusão do barroco na obra *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido e na contenda entre Roberto Schwarz (“Marco Zero”,) e Augusto de Campos (“Dialética da maledicência”, 1985), que foi gerada em torno a uma crítica que o primeiro escreveu sobre o poema “ Pós-tudo”, de Augusto de Campos.

¹⁰² Ambos realizam suas pesquisas sob a orientação de Antonio Candido e a concluíram no mesmo ano: 1972. A de Pignatari intitulava-se *Semiótica & literatura* e a de Campos, *Morfologia do Macunaíma*. Mesmo no cerne de uma pesquisa acadêmica, Haroldo de Campos gera controvérsia. Tendo realizado uma leitura da obra e Mário de Andrade sob o viés estruturalista, seu pensamento foi contraposto por Gilda de Mello e Souza que em 1979 publica *O tupi e o alaúde* (Editora Duas Cidades) com o objetivo de refutar a tese de Campos.

¹⁰³ Para defensores, por exemplo, Cf. MILTON, John; BANDIA, Paul. “The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil.” In: _____ (eds.). *Agents of translation*. Amsterdam/Philadelfia: John Benjamins, 2009, pp. 257-277.

tendo ainda por base os pressupostos da Poesia Concreta¹⁰⁴ e aproximando-se, no futuro, da poesia digital¹⁰⁵.

Nos tópicos e subtópicos seguintes deste capítulo, centraremos nossa atenção na produção ensaística de Haroldo de Campos, direcionando, sobretudo, a seus trabalhos relativos ao (neo/trans) barroco que envolverão também seus estudos sobre sincronia.

3.2.2 O “barroquismo” em *Re visão de Sousândrade*

Escrito em parceria com seu irmão Augusto de Campos, *Re visão de Sousândrade* (1964) é o livro em que os irmãos Campos promovem o estudo da obra do poeta brasileiro Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade) – 1832-1902- com o objetivo de revalorizá-la¹⁰⁶ dentro do contexto crítico brasileiro uma vez

¹⁰⁴ Cf.: PERLOFF, Marjorie. “Da vanguarda ao digital – o legado da poesia concreta brasileira”. In: *O gênio não original- Poesia por outros meios no novo século*. Marjorie Perloff; tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

¹⁰⁵ Em entrevista concedida a Armando Sérgio Prazeres, Yvana Fachine e Irene Machado para o número 1 da Revista de semiótica *Galáxia* (PUC- SP), Haroldo fala sobre a poesia digital e sobre o quanto essa modalidade se afastaria de seus interesses:

“Eu acho que é uma possibilidade bastante interessante, até fascinante. Mas, pessoalmente, não estou voltado para isso no meu trabalho; quem tem se ocupado disso de uma maneira intensa é o Augusto (de Campos) e, entre os mais jovens, o Arnaldo (Antunes). Eles conseguiram desenvolver um pensamento muito criativo, trabalhando com a poesia computadorizada. Este é, no entanto, um caminho que eu não quis seguir, pois nem sei operar um computador. A tela me deixa meio desesperado, eu não a enxergo com nitidez, coloco os óculos para mais perto e não enxergo, coloco os óculos para mais longe e também não enxergo. Então, vou ficando impaciente com o computador que, para meu gosto, é um aparelho muito “temperamental”, meio “histérico” até. Para fazer o que o Augusto e o Arnaldo fazem, é preciso ter realmente um espírito que “converse” com o computador com intimidade. O que eu posso dizer, de modo geral, dessa chamada poesia digital é que muito daquilo que nesse movimento se apresenta como poesia experimental não passa, na verdade, de propostas que, do ponto de vista dos problemas poéticos, são de um pauperismo enorme, são IN-significantes. Não é porque se usa um *médium* novo que o que se faz vai ficar novo. Um poema não perde a trivialidade só porque se utiliza de uma tecnologia digital. Agora, justamente o que orienta as propostas do Augusto e do Arnaldo, quando eles chegam (a que é frequente) a suas soluções mais exitosas, é alguma coisa que só pode, de fato, ser feita *no* computador. É uma linguagem *do* computador. Há manifestações nas quais o *medium* é fator absolutamente intrínseco ao resultado; noutros casos, o que há é pura repetição do que já se fez, de algum modo, com outros meios. Confesso que tenho até uma certa pena de ver tantos equívocos nisso que chamam, muitas vezes de “boca cheia” (mas de mente vazia) experimentalismo; mas, por outro lado, existe uma terrível esterilidade no conservadorismo”.

¹⁰⁶ No capítulo inicial da obra (“Revisão de um processo de olvido”) os autores expõem seus objetivos ao realizá-la: (...) Este estudo propõe-se a ser a primeira etapa de um estudo definitivo da obra sousandradina. Propõe-se a romper o “blackout da História”. A repor em circulação alguns textos básicos do poeta maranhense, numa amostragem preliminar, sem pretensão de exaustividade, mas suficiente para dar uma ideia das extraordinárias surpresas que o mundo do cantor do *Guesa* reserva para as mentes modernas. (CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.p.24)

que, segundo os autores, além desta obra haver sido posta à margem da produção de seu tempo, haveria também a necessidade de revisar os escassos estudos críticos que haviam sido escritos sobre o poeta maranhense até aquele momento- Haroldo e Augusto chegam a nomear essa crítica sobre o poeta de “minoritária” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p.24) no primeiro capítulo de seu estudo.

No capítulo II da obra, “Estilística sousandradina (aspectos macroestilísticos)”, os irmãos Campos intitulam o primeiro tópico como “Barroquismo e imagismo”. É somente neste tópico do livro em que o tema “barroco” é abordado. Nele, ao afirmar que os textos de Sousândrade “desbordam dos quadros do Romantismo”, os autores paulistas explicam esse “desbordamento” refletindo sobre os variados níveis estilísticos da linguagem criada pelo poeta maranhense, que eles chegam a denominar como uma “linguagem sincrética por excelência” (p.32). Dentre o amplo “feixe de dicções” presente na linguagem sousandradina, os irmãos Campos apontam como uma de suas linhas o que eles chamam de “barroquismo”. Observemos o trecho em que esta afirmação é feita na obra:

Uma das grandes linhas que se podem discernir nessa linguagem é o *barroquismo*¹⁰⁷. Não se cogita aqui, do conceito de Barroco como “estilo histórico”, que deve ser limitado no tempo entre os fins do século XVI e o século XVII, e no Brasil, segundo Afrânio Coutinho, penetraria no século XVIII (...). A obra sousandradina, que se constituiu a partir de 1857, no bojo da “2ª. Geração Romântica”, portanto, está obviamente fora desses limites históricos. Empregar-se-á aqui um conceito de Barroco, ou melhor, de *barroquismo*, como “estilo abstrato”, por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que lhes são posteriores, inclusive modernas (nesse sentido, vejam-se Amado Alonso sobre Pablo Neruda; Murilo Mendes e João Gaspar Simões sobre Jorge de Lima, Cavalcanti Proença sobre Guimarães Rosa etc. (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 32)

De início, é interessante observar que o termo utilizado para nomear as características da obra do poeta maranhense que os autores identificam como próximas ao Barroco é “barroquismo”. Nem “obra aberta”, nem “neobarroco” são termos sequer cogitados.

É relevante também que se observe o cuidado expresso no trecho ao diferenciar o que os autores denominam “barroquismo”, definido como “estilo abstrato”, do período historicamente denominado Barroco, que eles fazem questão de realçar, surge e se desenvolve entre os séculos XVI e XVII e que segundo Afrânio Coutinho avança no Brasil até o século XVIII. Apontamento feito pelos

¹⁰⁷ Grifo dos autores.

autores para deixar clara a distância cronológica entre as manifestações do Barroco no Brasil e a produção poética de Sousândrade.

Outro elemento do trecho que merece destaque é a lista de estudos críticos de autores diversos que apontariam características barrocas em nomes da literatura brasileira e estrangeira, previamente à indicação feita pelos irmãos Campos, a respeito de Sousândrade. Evidencia-se aqui que os autores em questão buscam nos estudos críticos citados um suporte para sua argumentação.

A atitude descrita nos parágrafos acima será de todo contrariada nos ensaios posteriores em que Haroldo de Campos tomará a estética (neo/trans)barroca como tema. Talvez por não haver esboçado ainda sua teoria sobre o tema¹⁰⁸, talvez por haver sido este o termo acordado com seu parceiro de escrita, Augusto de Campos, o fato é que nos ensaios seguintes sobre o tema, especificamente, ou mesmo nos textos em que argumentará a favor da sincronia em detrimento da diacronia, tanto a linguagem utilizada como a abordagem da questão sobre o barroco serão mais arrojadas e combativas.

Como um dos objetivos deste estudo é entender os elementos que formam parte da teoria de Haroldo de Campos sobre o (neo/trans) barroco, é importante que observemos as características apontadas pelos irmãos Campos como barrocas na obra de Sousândrade.

Em primeiro lugar, a presença de palavras raras, termos arcaicos, neologismos e hibridismos que os autores chamam de cultismos léxicos, além de hipérbatos, elipses, elusões e alusões, denominados cultismos sintáticos. Em seguida, os autores indicam as metáforas arrojadas do poeta maranhense, além da catacrese e da ampla presença de figuras de retórica.

Em terceiro lugar, os autores dão relevo ao aspecto sonoro criado por Sousândrade, que é destacado em vários aspectos, a saber, a incorporação do que eles chamam de “entrechoques onomatopaicos” (p.33), além da dissonância; a recorrente utilização por Sousândrade de “recursos sonoros e morfológicos” provenientes de origem estrangeira como a greco-latina e a anglo-germânica e a presença de palavras ou sintagmas de idiomas diversos como os americanos quíchua e tupi, além de espanhol, italiano e holandês.

¹⁰⁸ Embora tenha iniciado a escrita de *Galáxias*, sua obra mais marcada pelas características (neo/trans)barrocas, em 1963.

Para os autores, todos esses elementos contribuem para a construção de um “fraseado de torneio original e inusitado” (p.33). Em último lugar, os autores paulistas aproximam o *pathos* da obra sousandradina com o claro-escuro do espírito (conflitante e pluralista) do barroco.

3.2.3 1967: Os ensaios em defesa da abordagem sincrônica

Os quatro ensaios cujo tema central é a defesa da “poética sincrônica” em detrimento da abordagem histórica ou diacrônica da literatura foram escritos, por Haroldo de Campos, no ano de 1967. Não encontramos nenhum dado que especificasse o motivo dos quatro textos terem sido produzidos especificamente neste ano, nem uma explicação para a proximidade temporal de sua publicação.

Acreditamos que o interesse de Campos em abordar e ao mesmo tempo aprofundar sua teoria sobre o tema tenha surgido dos estudos das obras dos autores do *paideuma*, sobretudo a de Pound, o que teria impulsionado também as sucessivas “re visões” e revitalizações de obras e autores que os irmãos Campos e também Décio Pignatari teriam realizado a partir da década de 1960.

O primeiro dos ensaios sobre sincronia, intitulado “Poética sincrônica” foi publicado em 19/02/1967; o segundo, “O samurai e o kakemono”, em 09/04/1967; o terceiro, “Apostila: sincronia e diacronia”, em 23/04/1967. Todos os três ensaios anteriormente mencionados foram publicados pelo jornal carioca *Correio da manhã*.

O quarto ensaio ao qual nos referiremos é “Texto e história”, cuja data expressa é de dezembro de 1967, tendo, no entanto, sua primeira publicação em versão italiana sob o título de “Avanguardia e sincronia nella letteratura brasiliana odierna”, em 1969.

Os três primeiros textos apresentam uma abordagem mais didática do tema; o quarto já é um texto que contém uma argumentação mais combativa, característica que pode ser constatada também na seleção léxica e nas construções frásicas nele presentes.

De qualquer modo, os quatro ensaios são essenciais para que possamos compreender o conceito de sincronia tal qual Haroldo de Campos o entendia e procurava aplicar tanto em seu trabalho crítico como em sua atividade como

tradutor, além, é claro, de sua produção poética que será estudada em capítulo posterior desta tese.

3.2.3.1 “Poética sincrônica” e “Crítica e sociologia”: o lugar do critério estético nas abordagens sincrônica e diacrônica

Em “Poética sincrônica” o tom que prevalece é o de apresentação de um conceito, que é exposto ao leitor sob a forma de sua diferenciação entre este e o conceito oposto, ou seja, a diacronia. Em primeiro lugar são apresentadas as características da abordagem diacrônica sob um viés levemente crítico. O uso do advérbio na frase anterior se justifica porque, neste texto, Haroldo de Campos além de manter um tom didático ao proceder com a diferenciação dos dois conceitos em estudo, ainda procura dar relevo à importância da abordagem diacrônica¹⁰⁹: “Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e demarcação de terreno e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética – a poética sincrônica (...)” (CAMPOS, 1997, p. 207).

É nesse primeiro texto sobre o tema que Campos propõe um novo *corpus* da literatura brasileira que ele denomina como *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, seleção diferenciada de autores e das obras desses autores realizada por meio da visada sincrônica, em que inclui: Gregório de Matos, Sousa Caldas, o tradutor Odorico Mendes, além do recorte que privilegia algumas produções de determinado autores em detrimento de outras. É o caso da obra poética – de tom satírico – de Bernardo Guimarães, em que se destacam, por exemplo, seus poemas eróticos/pornográficos; das *Cartas chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio de Gonzaga.

Para dar início ao objetivo que nos propusemos realizar ao trabalhar este tópico de nosso estudo, é importante observar como Campos diferencia os dois conceitos por meio da nomenclatura utilizada por ele: “poética diacrônica ou critério histórico” e “poética sincrônica ou critério estético-criativo”. Assim, ao proceder com esta nomenclatura, Campos define:

¹⁰⁹ Diferente de como procede em “Texto e história”, ensaio em que Campos é bem mais incisivo ao apontar os problemas da perspectiva diacrônica.

“A poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história – o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, *sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético*¹¹⁰. (CAMPOS, 1977, p.205)

Como podemos observar no trecho destacado, Campos é enfático ao acusar a visada diacrônica de priorizar em suas leituras outros critérios em detrimento do estético que, para ele, seria o primeiro a ser considerado. Segundo Haroldo, para o historiador literário que privilegia a diacronia, “interessa-lhe a congêrie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo” (Idem, p.206).

Desse modo, o crítico literário diacrônico tenderia a atribuir, dentro do processo de evolução literária, maior importância a “um evento sociológico de significação meramente documentária” (Idem, p.206) do que a um fato marcadamente estético. O exemplo dado por Campos para ilustrar essa questão é o do poeta árcade Alvarenga Peixoto considerado menor por ter destacada dentre suas produções duas obras medíocres¹¹¹, enquanto sua produção como sonetista- segundo Campos- se diferenciaria das demais em termos de qualidade literária.

Pelo ponto de vista do crítico sincrônico o maior problema do crítico que dá preferência à abordagem diacrônica seria o fato dele “aceitar a ‘média’ evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos” (Idem, p. 206). Assim, de acordo com Campos, os críticos diacrônicos teriam seu espaço de atuação limitado pela fixidez dessa abordagem em que “os vereditos literários” do primeiro dentre eles (Sílvio Romero, segundo Haroldo) não seriam contestados pelos demais.

Embora Campos não cite o nome de Antonio Candido como um dos continuadores do trabalho de Romero¹¹², essa afirmação fica subentendida uma

¹¹⁰ Grifo nosso.

¹¹¹ A saber, “Canto Genetliaco” e as odes a D. Maria e ao Marquês de Pombal.

¹¹² Embora sua prática seja realmente diferenciada do trabalho realizado pelo crítico do século XIX, é inegável a ligação de Candido com a obra de Romero uma vez que este escreveu uma tese sobre o crítico oitocentista, defendendo-a em 1945, quando obteve o título de Livre-docente e passou a prover a Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Cf.: CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988. É importante ressaltar que quando Candido diferencia seu trabalho do realizado por Romero tem por objetivo explicitar a mudança do enfoque nos estudos literários e não por considerá-lo menor, já que para ele, Romero representou o maior nome da crítica brasileira de seu tempo. Um trecho do “Prefácio da 1ª. Edição” da obra supracitada é suficiente para que se dê conta dessa questão: “Sílvio Romero foi, a falarmos com rigor, o

vez que o autor de *Recortes* tende em suas leituras a fazer a mediação entre o estético e outros critérios relacionados ao “ambiente” ou contexto de produção da obra e que de certo modo, incidiriam, segundo ele, sobre sua estrutura transformando o “externo em interno”. (CANDIDO, 2000, p.8)

Em “Crítica e sociologia”, por exemplo, Candido expõe os pressupostos de seu trabalho crítico, diferenciando-os dos praticados no século anterior. A primeira preocupação de Candido é justamente mostrar a diferença da abordagem que é feita no momento de produção de seu texto (2ª. metade do século XX) da que provinha da disciplina chamada “Sociologia da literatura”.

Para o autor, essa disciplina interessava-se, principalmente, por fatores exteriores à obra em estudo, tais como a estatística a respeito da preferência sobre o gênero, o gosto segundo as classes sociais, a origem social dos autores, a influência de fatores econômicos, sociais, políticos, dentre outros. “É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica” (Idem, p.6), arremata o autor. Mais à frente, prossegue com a diferenciação: “falar hoje em ponto de vista sociológico nos estudos literários deveria significar coisa bastante diversa do que foi há cinquenta anos” (Idem, p.9), afirma o autor dissociando em definitivo sua prática da postulada por Romero no século XIX.

Para Candido, o maior perigo que haveria na constituição de um trabalho literário crítico seria a radicalização tanto de um lado como do outro:

O perigo, tanto na sociologia quanto na crítica, está em que o pendor pela análise oblitere a verdade básica, isto é, que a precedência lógica e empírica pertence ao todo, embora apreendido por uma referência constante à função das partes. Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e a autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da função interna dos elementos, em detrimento dos aspectos históricos – dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado. (Idem, p. 9)

De acordo com a afirmação de Candido presente no trecho mencionado, uma análise que privilegie em demasia o aspecto formal será parcial no sentido de que deixará de lado o aspecto histórico, essencial, segundo ele, para a apreensão do todo da obra. Assim, Candido propõe em sua prática a mediação entre obra e ambiente, desde que a análise desse segundo ocorra em função dos elementos

primeiro grande crítico e fundador da crítica no Brasil. (...) Antes de Sílvia, a crítica brasileira esboçava apenas os seus trabalhos, presos ainda a esforços obsoletos e incapazes de interpretar a realidade cultural do momento” (p.9). Já Haroldo de Campos não compartilha dessa opinião de Candido sobre Romero.

constituintes do texto em estudo, a ponto de que este fator externo ilumine o interno.

Diferentemente do que afirma Campos em trecho anteriormente mencionado, não haveria na abordagem diacrônica, segundo Candido, indiferença com relação ao fator estético. Entretanto, no final da primeira seção de seu ensaio, Candido se posiciona ao defender a importância das análises históricas e sociológicas das obras literárias:

De qualquer modo, convém evitar novos dogmatismos, lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação e aspectos sociais das obras – frequentemente com finalidade não literária.

O ensaio “Crítica e sociologia” foi desenvolvido a partir de uma comunicação realizada pelo autor em Assis, em 1961. Observemos que, já no início da década de 1960, a questão que culminará nos polos diacronia/sincronia é tópico de discussão. Vale observar que Candido afirma ser necessário mediar esses dois polos e, de modo elegante, aponta para o perigo do radicalismo ‘formalista’¹¹³ tornar-se tão incoerente quanto à crítica oitocentista de cunho sociológico que, em 1967, Haroldo colocará em discussão.

Retornando à “Poética sincrônica”, na continuidade de seu ensaio Campos passa a defender a abordagem sincrônica. O autor abre sua argumentação recorrendo a uma de suas referências mais recorrentes sobre o tema, Roman Jakobson¹¹⁴. No fragmento selecionado por Campos, Jakobson defende que aos estudos literários também sejam aplicados o critério sincrônico¹¹⁵. Pelo trecho

¹¹³ À acusação de “formalistas”, os irmãos Campos contrapõem com o neologismo “formol-istas” em atribuição aos críticos de orientação diacrônica. Cf. a “Nota prévia” (p.12), de *Reoperação do texto*, de Haroldo de Campos e também em entrevista que Augusto de Campos concede à *Revista Magma* em 2010.

¹¹⁴ Cf.: JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”, in: *Linguística e comunicação*. Roman Jakobson; tradução de Izidoro Blikstein. 20ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1995. p.121. Trata-se de um dos textos mais conhecidos e mencionados de Jakobson. Haroldo de Campos o citará em vários ensaios, sendo que em *O sequestro do barroco...* (1989), o poeta e crítico paulista fará amplo uso desse ensaio para compor a argumentação de seu texto.

¹¹⁵ Cito o fragmento a seguir: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thompson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha dos clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”. (JAKOBSON, 1995, p. 121)

escolhido por Campos, compreende-se que por meio do critério estético, a abordagem sincrônica deixaria de considerar apenas a sequência cronológica, dando ênfase às obras daqueles autores que dialogariam mais fortemente com os períodos posteriores.

Jakobson exemplifica a questão argumentando que as obras de determinados autores teriam permanecido vivas no contexto da literatura inglesa – Donne, Keats, Emily Dickinson – enquanto as de James Thompson e Longfellow não teriam sido positivamente recebidas em períodos posteriores aos de suas produções. (JAKOBSON, 1995, p.121)

Para Haroldo de Campos, a questão vai além. Ao eliminar a obrigatoriedade da sequência cronológica, seria possível estabelecer relações intertextuais entre autores de época diversas, estabelecendo entre eles, por exemplo, uma relação de precursoriedade. Na antologia de autores que faz ao final de seu texto, por exemplo, Campos aponta o produto da atividade tradutória de Odorico Mendes como precursora das criações de Guimarães Rosa em sua produção literária.

Para avançar um pouco mais na construção de seus argumentos, Campos cita um trecho de Pound (*The Spirit of Romance*, 1910) que explicita o ponto de vista do poeta e crítico norte-americano sobre a diferença de abordagens entre diacronia e sincronia:

“Todas as idades são contemporâneas. (...) O futuro começa a se agitar no espírito de alguns poucos. Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, e onde muitos mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto que muitos de nossos contemporâneos já se reuniram no seio de Abraão ou nalgum receptáculo mais adequado (...) Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança e que julgue os mortos enfadonhos tão inexoravelmente como os escritores enfadonhos de hoje, e que, com equidade, louve a beleza sem referência a almanaques.” (POUND apud CAMPOS, 1977, p.208)

A proposta de romper a cronologia e de avançar sobre os limites que diferenciam tendências estéticas diversas, realçando autores que não dialogam com as ideias estéticas de seu tempo, ou obras de autores consagrados dirimidas pela crítica por não corresponderem aos critérios valorizados em seu contexto de produção, é o que Campos chama de privilegiar o critério estético acima de qualquer outro, assumindo os demais critérios papéis secundários, pois seriam abordados como suporte de acordo com a característica de cada obra em si.

É importante destacar que nos quatro ensaios em defesa da abordagem sincrônica, Campos matiza seu ponto de vista sobre a relação entre o par diacronia/sincronia. Se em determinados momentos, como o acima destacado, o autor radicaliza em sua defesa da sincronia e, em outros, propõe que se estabeleça entre elas uma relação dialética em que as duas atuem em ação conjunta e complementar, desde que observada a particularidade de cada obra e que o critério estético seja o primeiro a ser elencado na leitura do texto.

Em “O samurai e o kakemono”, por exemplo, a sincronia é apresentada como um conceito de caráter operacional. Desse modo, a abordagem sincrônica - com sua função instrumental - incidiria sobre a diacrônica com o objetivo de “sacudir velhos prejuízos em relação ao discurso literário e permitir sua revisão” (CAMPOS, 1977, p.214).

Segundo Campos a relação dialética entre o par diacronia/sincronia poderia ser estabelecida em dois níveis: em primeiro lugar a visada sincrônica operaria sobre uma base diacrônica, trabalhando a partir de um critério estético-criativo sobre os dados levantados pela abordagem histórica; em segundo lugar, a sucessão e cortes sincrônicos em cima da abordagem diacrônica teria a função de lançar um olhar renovador sobre a herança literária.

Como exemplo, Campos retoma a ideia do projeto de uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, em que se consideraria a cronologia de nossa história literária, mas organizando-a por meio de intervenções sincrônicas – realçando a importância de determinada produção, mais original, por exemplo, de um autor em detrimento de outra, embora esta segunda atendesse melhor às características estéticas do momento de produção, ainda que com menor qualidade literária que a de seus pares. É o caso de Bernardo Guimarães já descrito em parágrafo anterior; ou ainda, aproximando obras de épocas diferentes em que se observasse um diálogo – no plano da forma ou no plano do conteúdo.

Em “Apostila: diacronia e sincronia”, Campos enfatizará a importância da recepção da obra literária no presente:

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente. (CAMPOS, 1977, p. 222/223)

Levando além essa questão, Campos especifica sua crítica com relação à perspectiva diacrônica, afirmando que já por sua tendência de valorização dos aspectos históricos, essa crítica não se preocuparia em “atualizar” seu “quadro sincrônico”:

(...) procuro matizar a ideia de diacronia em poética através do reconhecimento de que, na abordagem histórica há sempre incrustado um elemento descritivo (sincrônico). Como o domínio da poesia, diferentemente do da linguagem comum, está praticamente imerso no diacrônico, na tradição (Stankiewicz), a postura histórico-evolutiva inclui sempre, necessariamente, um quadro sincrônico assumido como tábua de valor. (...) Todavia, e aqui está a diferença que metodologicamente me interessa, o quadro sincrônico a que se reporta o crítico de mentalidade diacrônica é um quadro sincrônico também “historicizado”, por assim dizer, embebido na diacronia, embebido na tradição. (Idem, p.222)

Para ilustrar o argumento acima exposto, Haroldo de Campos utiliza-se de dois exemplos, um de alcance internacional e outro de alcance nacional. Em princípio, o autor cita o exemplo de Lukács, cujo pensamento sobre o romance como gênero literário chegaria a admitir dentro desse gênero a obra de Thomas Mann¹¹⁶, mas deixaria de fora autores como Kafka ou Joyce, pois de acordo com Campos, distanciados do “romance ‘acabado’ do século XIX” (Idem, p.222), a produção literária dos dois autores acima mencionados ultrapassaria os limites do “cânon sincrônico historicizado e já convencional” (Idem, p.222).

O segundo exemplo mencionado por Campos é o do crítico brasileiro Wilson Martins que em sua obra de visada diacrônica - *O Modernismo*¹¹⁷ - teria sugerido a revisão do “cânon modernista” ao propor maior consideração à obra do rio-grandense Érico Veríssimo em lugar das obras em prosa de Mário e Oswald de Andrade, que Martins teria avaliado como romance experimental fracassado. Mais uma vez, Campos atribui a leitura feita por Martins à visão do romance ‘fechado’, típica do século XIX.

Os dois exemplos mencionados representariam o que Haroldo de Campos chama de “quadro sincrônico historicizado”, ou seja, que se baseia em uma tradição e por esse motivo não lê o presente, devendo ainda muito dessa leitura a formas e conceitos de épocas passadas.

¹¹⁶ As obras de Lukács a que Haroldo de Campos se refere provavelmente são: LUKÁCS, Georg. “Thomas Mann e a tragédia da arte moderna”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 e _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34: 2009.

¹¹⁷ São Paulo: Cultrix, 1977.

3.2.3.2 “Texto e História”

Ensaio publicado no livro *A operação do texto*¹¹⁸ (1976) pela Editora Perspectiva, com direito à longa defesa das ideias nele expressas, na nota prévia assinada por Campos em 1975. O “mote” do texto de apresentação da obra” supracitada, Haroldo o retira de Benjamin¹¹⁹: “Quem não é capaz de tomar partido, deve calar”. Desse modo, o autor inicia a defesa de seu ensaio e, por conseguinte, de suas ideias sobre a poética sincrônica.

Campos apresenta a obra como um “exercício jubilatório” e, em tom de crítica, afirma que prefere dar-se ao exercício heurístico em vez de “classificar” e “esquematizar” (CAMPOS, 2013, p.11). O relevante desta nota introdutória é que nela, pela primeira vez, Campos fala mais abertamente sobre sua atividade crítica – o fato de defini-la como ‘heurística’ é um exemplo disso – e parte em sua defesa – dele, Haroldo de Campos, como crítico – e não especificamente de suas ideias (um exemplo disso é a menção à “acusação” de “formalista” que recebia de seus críticos).

Sobre “Texto e História”, de modo específico, Campos o qualifica como uma “‘provocação’ sincrônica à história” (Idem p.11) e mais uma vez retoma seu pensamento sobre o tema, defendendo a postura já expressa nos ensaios anteriormente referidos neste tópico: “O que não quer dizer voltar-lhe as costas, proposição absurda, mesmo porque todo *fazer*, ainda que no seu polo de negatividade crítica, é por si historial. (Idem, p.11). E acrescenta no trecho seguinte, em tom de proposta: “Antes é por uma radicalização do pensar histórico que se pode cogitar da possibilidade de repensá-lo na sincronia relativizadora do participio presente” (Idem).

Haroldo inicia o parágrafo seguinte em tom jocoso: “(...) em matéria de literatura, é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacronia em

¹¹⁸ Essa obra ganhou nova versão pela mesma editora, em que, a partir da inclusão de dois novos ensaios, “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana” e “Mallarmé no Brasil”, foi renomeada e publicada em 2013 como *A Reoperação do texto*.

¹¹⁹ A afirmação de Benjamin referida por Campos pertence a “A técnica do crítico em treze teses”, publicado no Brasil em: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única – Obras Escolhidas II*. São Paulo, Brasiliense, 1987. pp. 32-33.

pânico” (Idem). E prosseguindo o mesmo tom, redefine a abordagem sincrônica como:

“Tratamento de cura preventiva contra o respeito reverencial dos historiadores de ofício. Que sempre virão outra vez arrumar nas prateleiras os autores e obras temporariamente deslocados dos nichos “gloriosos” pois têm ouvidos à prova de abalos sísmicos, paciência cadaverosa e uma suspicácia vaticana diante do milagre” (Idem, p12)

O tom expresso na nota introdutória da obra *ReOperação do Texto* é próximo ao expresso em “Texto e História”, escrito oito anos antes. Diferente dos demais ensaios sobre a poética sincrônica, escritos no mesmo ano, “Texto e História” é um ensaio combativo, composto de uma ampla e contundente adjetivação cujo objetivo é criticar a postura do historiador literário brasileiro.

Logo de início, Campos qualifica essa posição como “dilacerada e dilacerante” e em seguida desdobra as causas de tal qualificação afirmando que o historiador literário oscilaria entre duas atitudes: a primeira, “frustrante e paralisadora” nas palavras de Campos, seria não encontrar um objeto satisfatório para realizar seu trabalho crítico; a segunda, o autor a descreve como “a indulgência do fideicomissário que procura valorizar os bens sob sua custódia” (p. 15) em uma referência ao pensamento de Antonio Candido expresso em *Formação da literatura brasileira* (1959), em que o crítico se refere à literatura brasileira como um ramo secundário da literatura portuguesa¹²⁰, ela mesma

¹²⁰ O trecho a que Campos se refere se encontra em CANDIDO, Antonio. “Prefácio da 1ª. Edição”, in: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – (momentos decisivos)*. Vol. 1. 8ª. Ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. p. 9 . Nele, Candido compara a experiência do leitor de literaturas mais desenvolvidas que encontrariam em leituras de obras de seu próprio país o suficiente para construir seus próprios pontos de vista sobre o mundo e ainda provar das mais altas emoções com a experiência daqueles que vivem em países onde a literatura não atenderia a tão altas expectativas. No início do parágrafo seguinte, o crítico complementa seu pensamento com o trecho mencionado por Campos. O grifo é nosso:

“Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores de sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.

Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez, arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”.

devedora de literaturas de países como Inglaterra ou França. Candido, embora a qualifique como “pobre e fraca”, defende a dedicação ao seu estudo¹²¹.

A consequência dessa atitude, que Campos nomeia como “esquema bipolar”, seria a criação de um *corpus* inflado de alguns poucos bons autores mesclados com “uma centena ou mais de literatos subalternos” (p.16). Desse modo, os currículos seriam preenchidos, mas o sentido criativo e a qualidade se perderiam, pois se deixaria de privilegiar obras de autores que Haroldo avalia como produtores de informação original, tais como Sousândrade ou Qorpo Santo.

A defesa da poética sincrônica se inicia na página seguinte em que o autor argumenta que a prática do critério sincrônico produziria um efeito “desobstrutivo e dessacralizador” (Idem, p.17). Para explicar os qualitativos atribuídos ao uso desse critério, o autor afirma que haveria a redução do *corpus* literário o que levaria a uma noção mais nítida dos autores que realmente fariam a diferença, inclusive em termos de alcance internacional.

Essa redução se daria também na seleção de obras de um determinado autor: em vez das produções celebradas historicamente, se destacariam aquelas esteticamente mais bem realizadas. O exemplo apresentado por Campos é Gonçalves Dias, cuja peça mais célebre, “Canção do exílio”, deixaria a desejar para uma produção como “Leito de Folhas”.

Na continuidade do ensaio, o autor cita e argumenta a favor de poetas brasileiros que fariam parte do seletivo grupo observado pelo olhar sincrônico. Dentre os mencionados¹²² por Campos, nos interessa o desdobramento da argumentação sobre Gregório de Matos.

Dos quatro ensaios em defesa da poética sincrônica lidos por nós neste estudo, em dois deles Haroldo de Campos menciona o nome do poeta barroco brasileiro e argumenta a favor de sua inclusão no que já nomeada *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*. Curiosamente é no primeiro – “Poética

¹²¹ Citamos o trecho. A referência é a mesma da nota acima, página 10: “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão”.

¹²² A saber: Gregório de Matos, Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Sousândrade, Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos. Mais adiante o autor menciona os nomes de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, que teriam suas obras parcialmente incluídas nesta lista.

Sincrônica” – e no último – “Texto e História”, em que Campos inclui na exemplificação de sua teoria a reconsideração a respeito da obra de Gregório de Matos.

Os dois trechos sobre Gregório de Matos são parcialmente iguais. Encontram-se mesmo nos dois textos estruturas repetidas. Dentre os principais argumentos presentes nos dois ensaios estão: a) a defesa de Gregório de Matos da acusação de plágio que o poeta baiano teria praticado tendo como base as obras dos barrocos espanhóis Gôngora e Quevedo. Campos defende a consideração da atividade de Matos como tradução criativa e em ambos os textos utiliza o exemplo do italiano Ungaretti que teria feito algo próximo sobre a obra de Gôngora. b) O hibridismo linguístico presente na poesia de Gregório de Matos que mistura elementos do barroco ao léxico incorporado ao português do Brasil proveniente de africanismos e do tupi, por exemplo.

Segundo Campos, essa característica da obra poética de Gregório de Matos só encontraria par nas artes plásticas barrocas produzidas no país. Em “Texto e História”, Campos ainda destaca o estudo da pesquisadora russa Ina Terterian sobre a obra do poeta baiano com o objetivo de destacar valorização de sua obra fora do país.

Neste ensaio, particularmente, Campos apresenta mais um elemento decorrente da poética sincrônica: a “invenção” de precursores. Para compor sua argumentação, o autor cita um trecho do ensaio “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges¹²³ em que este afirma que cada escritor criaria seus precursores e que a criação de uma obra não somente reconfiguraria o passado como também teria a capacidade de modificar o futuro e assim por diante.

Campos complementa o pensamento de Borges dizendo que, a partir dessa ideia se poderia pressupor que uma obra ou um novo movimento artístico criariam determinado modelo estrutural e a partir deles todo o passado seria reconfigurado, ganhando novos significados: “Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora” (p.24).

¹²³ Em edição brasileira: BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”, In: *Outras inquisições*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. pp. 127-130.

No último trecho de seu ensaio, como que fechando a produção de 1967 sobre a temática da poesia sincrônica, Haroldo de Campos cria uma fórmula para sintetizar a essência da abordagem sincrônica. Segundo o poeta-crítico paulistano essa se constituiria na correlação dialética entre o par “presente de criação” e “presente de cultura”. Segundo Campos, se o primeiro seria alimentado pelo segundo, este seria redimensionado pelo primeiro. A essa fórmula, o autor complementa: “Vanguarda como atitude produtora no “presente de criação” e visada sincrônica como atitude revisora no “presente de cultura”, eis os polos desta tensão na atual literatura brasileira” (Idem, p.25).

Podemos dizer que a fórmula exposta por Campos em “Texto e História” é central na elaboração de sua teoria no sentido de que ela não somente liga as reflexões do autor sobre poética sincrônica, elaboradas ao longo de 1967, com o pensamento produzido pelo grupo *Noigandres*, ao longo da elaboração da Teoria Concreta – décadas de 50 e 60- como antecipa a teoria criada por ele, Haroldo de Campos, ligando visada sincrônica/ antropofagia/ transcrição e barroco, que irá culminar nos principais ensaios produzidos na década de 1980: “Da razão antropofágica...” e “Sequestro do Barroco...”.

Nesse sentido, se inclui no trabalho realizado pelos três membros de *Noigandres*, na já mencionada revisão poética que procurou salientar autores que privilegiassem a materialidade da linguagem. Tendo como eixo a perspectiva sincrônica, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e também Décio Pignatari propuseram uma tradição outra, bastante distanciada da visão presente nas obras da crítica que Haroldo denomina diacrônica. Essa tradição paralela – talvez marginal seja um termo mais exato – se inicia com a leitura dos autores¹²⁴ que na época de elaboração dos ensaios e manifestos deram suporte teórico à poesia concreta.

¹²⁴ Nos textos que compõem a *Teoria da Poesia Concreta*, os nomes mais recorrentes são: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, e menos Apollinaire, Dante, Eliot, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade. São recorrentes também os nomes de artistas de outras áreas como os compositores Pierre Boulez, Stockhausen e os pintores Volpi, Kandinsky, Max Bill. Como exemplo, citamos a seguir alguns ensaios e manifestos reunidos na obra mencionada em que os exemplos aparecem de forma recorrente: “pontos-periferia-poesia concreta”, “nova poesia: concreta (manifesto)” (Augusto de Campos), “a obra de arte aberta”, “olho por olho a olho nu (manifesto)”, “evolução de formas: poesia concreta” e “poesia e paraíso perdido” (Haroldo de Campos), “arte concreta: objeto e objetivo” e “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal” (Décio Pignatari), dentre outros.

Com o tempo, esse *corpus* evolui junto com o trabalho desdobrado pelo grupo cujo esforço centrou-se em evidenciar (e com isso revalorizar) obras de autores que teriam sido, de certa forma, negligenciadas pela tradição crítica oficial, nos caso dos escritores brasileiros, e também de aproximar o público leitor em língua portuguesa de obras em idiomas diversos, pouco disponíveis em nosso idioma.

Encaixam-se no primeiro grupo, os já mencionados trabalhos de crítica sobre as obras de Sousândrade e de Pedro Kilkerry¹²⁵. Do segundo grupo, podemos mencionar, a título de exemplo, a inclusão que faz Augusto de Campos dos trabalhos de poetas provençais, como Arnaut Daniel e Bertran de Born, dentre outros em sua obra *Verso, reverso, controverso* (1988) e as transcrições bíblicas realizadas por Haroldo de Campos em *Bere'shith – a cena da origem*¹²⁶ (2000), *Éden – um tríptico bíblico* e *Qohélet- o que- -sabe -Eclasiastes*, ambos de 2004.

Especialmente sobre a atividade crítica e de tradução realizada por Haroldo de Campos (e também por seu irmão Augusto), Horácio Costa (1998) salienta:

Gracias a su esfuerzo y al de unos tantos otros “revisores” de la historiografía “canónica”, como su hermano Augusto de Campos, ya no se puede ignorar la importancia de un Sousândrade en el marco del XIX en Brasil; gracias a él, en el ámbito del modernismo, las proposiciones audaces del “antropófago” Oswald de Andrade ya no son vistas como “excentricidades”, según las clasifica la crítica conservadora, sino como una parte esencial de nuestra cultura. A través del manejo de la crítica literaria y la poesía crítica, y sin perjuicio de su constante diálogo, a través de sus copiosas traducciones, con poéticas o poetas estructuradores del *paideuma* contemporáneo, Haroldo de Campos encontró una tradición a su medida en “el archivo” de la lengua. (p.93)

É também a perspectiva sincrônica que dá suporte à relação que Haroldo de Campos estabelece entre a obra barroca de Gregório de Matos e o Movimento da Poesia Concreta tendo por eixo a proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Como afirma Horácio Costa no trecho acima citado, junto de seu irmão Augusto e de Décio Pignatari, Haroldo de Campos propôs um recorte diferenciando a partir do material literário disponível na língua. Dessa maneira, a

¹²⁵ Respectivamente: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Edição original de 1964 e CAMPOS, Augusto. *Re visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985. A obra original data de 1971.

¹²⁶ Todas as obras mencionadas foram publicadas pela editora paulistana Perspectiva.

abordagem sincrônica se revela uma ferramenta essencial para a “construção” dessa tradição outra, enviesada pela linguagem barroca a revitalizada pelo arrojo antropofágico.

3.3 Ensaaios dos anos 70 e 80

3.3.1 “Uma arquitetura do Barroco” ou o desborde transbarroco

Em suas reflexões sobre o ensaio, Adorno (2006) afirma que a resistência a esse gênero na Alemanha seria devida à liberdade de espírito por ele evocada. Para o autor, o ensaio não admitiria prescrição.

Essa liberdade de espírito e essa rebeldia à prescrição atribuiriam ao ensaio certo “entre-lugar”, usando a expressão cunhada por Silviano Santiago, no eixo que vai da ciência à arte: “Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”. (p.16)

Dentro do gênero ensaio, dessa forma, haveria a liberdade de reconfiguração do objeto em estudo, uma vez que nele não haveria a obrigatoriedade, nem a rigidez da originalidade científica, por exemplo. Sem deixar, no entanto, de cultivar certo rigor¹²⁷ ao tratar seu objeto, o ensaio disporia de alguma liberdade estética, trazendo em sua essência, inclusive, o componente lúdico. “Felicidade” e “jogo” são os termos utilizados por Adorno para descrever essa característica do gênero. A partir desses elementos que o particularizariam, o ensaio permitiria ao ensaísta ampla liberdade formal e de desdobramento temático:

“Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa desse modo um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último”. (p 17)

Em trecho posterior, ao citar uma reflexão de Bense em que este autor diferencia o ensaio do gênero tratado, Adorno expõe:

Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, que o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de

¹²⁷ Mais adiante em seu texto, Adorno explica: “O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo” (Idem, p.36).

diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE APUD ADORNO, 2006, pp. 37-38)

Todas as observações sobre o ensaio anteriormente expostas ilustram bem o trabalho ensaístico de Haroldo de Campos sobre o (neo/trans)barroco produzido da década de 1970 até o ano de 2002, data em que assina sua última produção sobre essa temática.

O primeiro e um dos mais bem delineados exemplos nesse sentido é “Uma architextura do barroco” (1971)¹²⁸. O ensaio traz como aporte o que seu autor chama de “currículo”, seleção de trechos de autores de locais e épocas diversas: o grego Lícofron (séc. III a.C.), o chinês Li Shang- Yin (séc.IX), o poeta espanhol Góngora (séc.XVII), o francês Mallarmé (séc. XIX), o brasileiro Sousândrade (séc. XIX), o cubano Lezama Lima (séc. XX) e, por fim, um poema de seu companheiro de *Noigandres*, Décio Pignatari (séc. XX). Mas, que elo poderia haver entre obras de autores de épocas e lugares tão distanciados?

Segundo Haroldo de Campos esses autores estariam justapostos sob uma “uma pégula debuxada ao longo da história” e, juntos, comporiam “uma architextura do barroco”. Essa pégula representaria, desse modo, a estética barroca como uma *constante (trans)formal*¹²⁹.

Explicamos o prefixo: além do fato de haver retrocedido o barroco para muito antes de sua ocorrência histórica -predominantemente no século XVII-, esse suposto barroco se apresentaria como uma forma aberta e, portanto, disposta a sofrer mutações em seu processo de estiramento espaço-temporal. Em seu ensaio, portanto, Campos não propõe um percurso, mas um “excursus” barroco.

¹²⁸ Originalmente publicado no caderno Suplemento do jornal **O Estado de São Paulo** (28/03/1971), sob o título “Barroco em trânsito”.

¹²⁹ O conceito de “constante formal” se origina dos teóricos da Arte conhecidos como “formalistas”. Neste sentido, com relação à discussão sobre a oposição entre barroco e clássico, citamos entre os principais teóricos Heinrich Wölfflin (*Os conceitos fundamentais da história da arte*), Henri Focillon (*A vida das formas*), Eugenio D’ors (*O Barroco*), Luciano Anceschi (*A ideia do barroco*) e mais recentemente e tendo como base de sua teoria as discussões promovidas pelos autores acima mencionados Severo Sarduy (*Barroco*). Para uma breve exposição das principais ideias dos teóricos citados cf.: CALABRESE, Omar. “O gosto e o método”, in: *A idade neobarroca*. Omar Calabrese; tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

O ressurgimento de traços da estética barroca no século XX- mais comumente denominado neobarroco – já é considerado bastante controverso ao sugerir a possibilidade de retorno de uma estética historicamente marcada no tempo e no espaço. Campos vai além dessa controvérsia inicial, ao romper em seu “excursus” qualquer possibilidade de fronteira espaço-temporal.

O barroco, portanto, estética proliferante, expandiria seus domínios ao longo de todo o processo histórico. Pensamos ser este o germen da expressão “transbarroco” que Haroldo de Campos cunhará na década de 1990 e que desdobrará no último ensaio sobre o tema, escrito em 2002.

A imagem da pérgula, desse modo, remetendo a uma estrutura- espécie de galeria- composta de colunas cobertas por barretes e recobertas de plantas trepadeiras (de longuíssimo alcance, na metáfora de Campos) seria resumida, em um futuro próximo, à inclusão do prefixo ‘TRANS-’ ao conceito de barroco.

Neste sentido, Haroldo de Campos e Néstor Perlongher parecem propor algo semelhante ao visualizarem o barroco como um elo que, rompendo a barreira espaço-temporal, conectaria autores, obras, idiomas, recursos expressivos diversos em um possível diálogo ditado mais pelo critério estético, do que por qualquer outro.

O título da coletânea de poesia neobarroca organizada por Perlongher, por exemplo, “Caribe transplatino”, mais do que se inspirar nos nomes dos esmaltes de unhas de conhecidas marcas brasileiras¹³⁰, se justifica também por esse olhar desterritorializador sobre o objeto, que o autor argentino parece parcialmente compartilhar com Campos.

Em diálogo com Eduardo Milán, ao realçar a “desterritorialização” como uma característica do barroco contemporâneo, Perlongher afirma: “(...) *Lunfardo, argot de diferentes lugares, de repente en medio de una playa cubana aparece un chongo*¹³¹ *¡Es una maravilla eso! Esa es otra de las posibilidades de ese supuesto barroco: que cruza, o pretende cruzar. Lo que yo veo, es esa conexión Cuba-Río de la Plata.* (PERLONGHER, 2004, p. 285).

¹³⁰ Obtivemos esta informação em diálogo com a Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani Barreto para quem Perlongher havia contado a origem do título de sua coletânea.

¹³¹ Na gíria portenha se refere ao homossexual ativo na relação.

Embora Perlongher, em sua fala, particularize o mencionado cruzamento no espaço Cuba- Rio da Prata, a ideia de “desterritorialização”¹³² desdobrada por ele em sua obra teórica sobre o barroco, daria abertura à ampliação proposta por Campos no ensaio em estudo.

E esse é um dos elementos em que a antropofagia oswaldiana, tal como a manipulou Haroldo de Campos em sua ensaística, parece servir bem como uma metanarrativa ligando todos os pontos da teoria barroca de ambos. WASEN (2008), ao estudar a obra poética de Perlongher já anunciara essa possibilidade interpretativa da ligação entre ambos:

La antropofagización del legado cultural europeo lleva a otra inversión valorativa del barroco: el barroco no es ya el retorno de una constante artística, como ocurre en el relato de la historia del arte al estilo de Wölfflin o de D’Ors, sino que siempre trae la diferencia. Este rechazo a la idea de retorno se aprecia en varios de los autores que se ocupan de la temática. El neobarroco no es un simple retorno del barroco y, en general, se rechaza la idea de retorno de una constante, en favor de una concepción del arte como práctica diferenciadora, que tiende a expresar devenires y a promover transformaciones.
(pp. 40-41)

Para Wasen, com quem concordamos a respeito desta questão, “uma razão antropofágica” estaria no cerne da *práxis* discursiva de Perlongher dando suporte ao “labor de mestizaje” praticado pelo argentino em sua obra poética. Cito o trecho de Wasen:

El choque de estos planos (lenguaje con cuerpos, lenguaje con códigos lingüísticos variados y culturales diversos, con las formas de autorreferencia de los sectores marginales) no se da sin conflicto. Una razón antropofágica funda aquellas *práxis* discursivas que toman la expresión metropolitana para devorarla y hacer con ella algo nuevo, (Idem, pp.39-40)

Na continuidade de “Uma architextura...”, ao comentar os trechos selecionados de cada um dos autores de seu “Currículo”, apontando-lhes características de sua forma ou conteúdo que foram considerados para a realização da atividade tradutória realizada, por exemplo, Campos propõe uma “architextura” do barroco, onde o antepositivo de origem grega “arqu(e/i)” remeteria a princípio, origem, ponto de partida ou em seu sentido figurado, “fundamento” (HOUAISS & VILLAR, p. 293) e “textura”, tecido, trama; “união

¹³² Conceito que Néstor Perlongher empresta da filosofia escrita em parceria por Deleuze e Guattari para compor sua teoria neobarroca(sa). Em sua teoria, o termo desterritorialização descreve os processos de formação da arte barroca na América, dando suporte à maneira como o autor argentino interpreta a diferença entre o neobarroco(so) do barroco histórico, ou seja, para enfatizar o caráter trans-histórico e transespacial dessa estética no século XX. No capítulo 4, sobre o teoria neobarroca(sa) de Perlongher, fazemos uma reflexão mais alongada do conceito.

íntima das partes de um corpo”; “ligação ou arranjo das partes de uma obra” (Idem, p. 2713).

Assim, a partir de seu ensaio, Haroldo de Campos pretendia apresentar o fundamento, a base do tecido barroco, cuja linha temporal contínua ligaria uma obra grega do século III a.C., à produção de um poeta chinês do século IX, à poesia de Gôngora, único representante do Barroco Histórico espanhol, a um soneto de Mallarmé e a um fragmento de Sousândrade (ambos do séc. XIX), à obra do cubano Lezama Lima (séc.XX), reconhecidamente o principal representante do Neobarroco (entendido aqui como ressurgimento de traços barrocos em obras artísticas cujo princípio remonta à Cuba da década de 1930 e que se desdobra ao longo do continente americano em todo o século XX) e à um poema de Décio Pignatari.

Vale ressaltar a respeito do ensaio em foco que, com exceção do primeiro parágrafo (de quatro linhas) em que se apresenta o percurso (“excursão”) que reúne autores cujas obras para além de qualquer periodicidade histórica se revelariam barrocas, não se apresenta no texto nenhuma tentativa de fundamentação teórica ou de diálogo crítico com teóricos que se mostrariam a favor ou contra uma afirmação desse porte.

Nos parágrafos seguintes do ensaio, em que os trechos selecionados de cada autor são apresentados, só há algum tipo de relação da obra selecionada com as características barrocas com relação ao poema “Alexandra” de Lícofron - hermetismo, uso de palavras raras, “sintaxe bizarra” e o fato do poeta grego utilizar “um verdadeiro processo metalinguístico de construção do texto” (CAMPOS, 2013, p.149).

Haroldo de Campos, no entanto, nem sequer menciona tais características como barrocas, antes relaciona-as aos outros autores apresentados em seu “Currículo”, tais como Gôngora e Mallarmé. Dos outros autores apresentados, ora salienta o processo de tradução dos trechos selecionados, ora contextualiza o trecho ou a importância daquela obra dentro da produção do autor em questão.

Torna-se importante observar que em “Uma arquitetura...”, Campos trabalha seu objeto sob duas perspectivas intensamente desenvolvidas em sua produção escrita: a teoria transbarroca e a transcrição, esta última referente à proposta de trabalho que ele desenvolve em parceria com seu irmão Augusto de Campos sobre tradução. Parte do material sobre o qual trabalha, ou seja, as obras

compiladas no “Currículo” integrante de seu ensaio são traduzidas, ou transcriadas, como prefere o autor. É o caso do texto selecionado do poeta Li Shang-yin, poema sobre o qual Haroldo de Campos retoma sua reflexão em “Barrocolúdio: transa chim?” (1988).

É nesse ponto de nosso texto que retomamos o diálogo com o pensamento de Adorno sobre o ensaio como gênero. Tal como descreve o ensaísta alemão em seu texto, Campos reconfigura seu objeto. Mais do que reconfigurá-lo, Campos o redimensiona em um panorama desbordante: muito além daquela gota a mais que transborda do copo quando seu limite¹³³ é ultrapassado; Haroldo de Campos não somente excede o limite do conceito, ele o exacerba a ponto de tirá-lo de um foco reconhecível.

Nesse sentido, impossibilita qualquer diálogo mais direto com a fortuna crítica sobre o barroco/neobarroco; assim como não vê sentido em relacionar as obras selecionadas sob um mesmo grupo de características previamente reconhecidas como barrocas, uma vez que elas se (trans)formam ao longo do tempo tanto com relação a sua produção, como a sua recepção. Em seu ensaio Campos não particulariza, não classifica, não informa: ele deforma. Como diria Lezama¹³⁴, devorado por Perlongher e por Campos- neobarroco, neobarroso, transbarroco: lepra criadora.

¹³³ Ao utilizar esses termos estamos dialogando com as reflexões de Calabrese presentes no capítulo “Limite e excesso” de sua obra *A idade neobarroca* (São Paulo: Martins Fontes, 1987). Neste capítulo o autor matiza os conceitos ao redor desses dois extremos. Interessa-nos mais precisamente para análise do texto de Campos em estudo a seção 4. “Excesso e antídotos”, do referido capítulo em que o autor afirma:

“O excesso, mesmo enquanto superação de um limite e de um confinamento, é decerto mais desestabilizador. De resto, qualquer ação, obra ou indivíduo excessivo *quer* (grifo do autor) pôr em causa uma ordem qualquer, talvez destruí-la ou construir outra nova. E, por outro lado, qualquer sociedade ou sistema de ideias acusa de excesso aquele que não pode nem quer absorver. Toda ordem produz um autoisolamento e define, banindo-o, todo o excesso. (...) Nas épocas barrocas, pelo contrário, produz-se um fenômeno endógeno. No próprio interior dos sistemas, produzem-se forças centrífugas, que se colocam fora dos confins do sistema. O excesso é geneticamente interno”. (p.73).

¹³⁴ Dentre outros exemplos, Lezama Lima utiliza o artista plástico brasileiro Aleijadinho como suporte a sua tese de que em sua recepção em solo americano o barroco teria se transculturado, tornando-se uma “arte da contraconquista. Após delinear brevemente os dados biográficos do artista e apresentar sua arte como sintetizadora das etnias branca e negra: “Com sua grande lepra, que se situa na raiz proliferante de sua arte, erica e multiplica, bate e acresce o hispânico ao negro” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 106), Lezama conclui, em síntese, sua análise sobre o artista e também seu ensaio: “São as chispas da rebelião que, surgidas da grande lepra criadora do barroco nosso, estão nutridas na sua própria pureza, pelos bocados do verídico bosque americano. (Idem)

3.3.2 “Barrocolúdio: transa chim?” e suas relações com “Uma arquitetura do barroco”

Em “Barrocolúdio...”, Campos promove um diálogo com “Uma arquitetura do barroco”. No texto de 1988, além de retomar a temática do barroco, desta vez, relacionando-a às ideias de Lacan¹³⁵ sobre o tema, Haroldo de Campos volta a tratar da obra do poeta chinês Li Shang- yin¹³⁶, ampliando os

¹³⁵ Nos últimos anos da década de 1980, Campos publica dois ensaios afins em que a temática do (neo/trans) barroco é retomada. São eles “Barrocolúdio: transa chim?”(1988) e “O Afeudisiaco Lacan na galáxia de lalingua” (1989). Nos dois a temática literária é constituída em diálogo com a abordagem psicanalítica de Freud e Lacan, centrando-se, sobretudo, no pensamento do último, pois até mesmo a abordagem de Freud no segundo texto é feita sobre a interpretação que Lacan realiza do pensamento freudiano. Pela leitura dos dois textos, verifica-se que é a importância que o psicanalista atribui à linguagem em sua obra o que chama a atenção de Campos. Para ressaltar sua perspectiva de Lacan, o autor brasileiro cita em “O afeudisiaco...” um trecho traduzido do “Discours de Rome” (1953) em que o autor francês afirma a importância do registro no trabalho do psicanalista, por meio de uma enumeração de termos que recorda a proliferação de significantes neobarroca:

“Desempenhamos um papel de registro (un rôle d’enregistrement)... Testemunha tomada da sinceridade do sujeito, depositário do auto (procès verbal) de seu discurso, referência de sua exatidão, garante de sua direiteza, guarda e seu testemunho, tabelião de seus codicilos, o analista faz a parte do escriba” (LACAN apud CAMPOS, 1995, p.176).

A referência de Campos ao trecho tem como objetivo chegar ao motivo que o faz ligar Lacan ao barroco: o fato do psicanalista haver declarado seu estilo próximo ao barroco. A partir desse fato, Campos propõe um mote paronomásico à conhecida frase de Buffon já relida por Lacan. Desse modo: segundo Buffon “Le style c’est l’ homme même” (“O estilo é o próprio homem”); na síntese que Campos faz da releitura que Lacan faz da frase de Buffon, temos novo mote “Le style c’est l’Autre” (O estilo é o Outro) e na síntese haroldiana “Le stylo c’est l’ANE, ou seja, (“A caneta é o analista”), remetendo ao trecho supracitado no parágrafo anterior em que Lacan mostra sua atenção ao registro escrito em seu trabalho e preocupa-se com seu próprio estilo como escritor. À declaração de Lacan sobre a característica barroca de seu estilo, Campo afirma:

“Esta preocupação com o estilo (ou esta preocupação de estilo) de parte de um psicanalista, não causa espécie a um escritor – a um poeta – desde o momento em que este mesmo analista afirma (*e citando novamente um trecho de Lacan*): “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” ou ainda, “a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada que nela faz cada sujeito a um dado momento de seu desenvolvimento mental” e mais: “o trabalho do sonho obedece às leis do significante” (...). (LACAN apud CAMPOS, 1995, p.177).

A breve síntese que fizemos de parte do ensaio “O afeudisiaco Lacan...” nos ajuda a entender a perspectiva desdobrada por Campos em “Barrocolúdio: transa chim?” (1988). Neste texto o diálogo com Lacan é mais direto, tornando mais difícil entender a relação que Campos estabelece entre o psicanalista francês e o barroco. Neste texto, Campos dialoga com o ensaio “Do Barroco” que Lacan publica no livro 20 de *O seminário*. Cf. LACAN, Jacques. “Do Barroco”. In: *O seminário – livro 20, mais ainda (1972-1973)*. Jacques Lacan; versão de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Pp.143-159.

¹³⁶ Em “Uma arquitetura...”, Campos grafia o nome do poeta chinês todo em maiúscula. Em “Barrocolúdio...” o último nome vem com minúscula.

comentários feitos sobre a obra desse poeta e, trabalhando em mais detalhe o processo de tradução do texto originalmente chinês.

Outro retorno a “Uma arquitetura...”, no entanto, mostra-se ainda mais significativo. Em “Barrocolúdio...”, alguns pontos que no ensaio de 1971 permaneciam obscuros, começam a se delinear. No texto de 1988, Campos nos dá mais algumas pistas para esclarecer o que estaria obliterado pela metafórica afirmação de que o barroco seria uma “pérgula debuxada sobre a história”.

O ensaio de 1988 é inicialmente estruturado a partir da demarcação de diferentes espaços do barroco. O primeiro parágrafo trata do espaço literário do barroco americano. E é principalmente no longo trecho que delimita este espaço que buscamos o material para desdobrar o tópico apresentado em nosso parágrafo anterior.

O autor principia seu texto afirmando que o Barroco (de origem espanhol, referente a Gôngora e a Quevedo) teria marcado simbolicamente o espaço do continente americano como uma *constante formal*. Longe da passividade, no entanto, a recepção americana do barroco europeu o teria “tranculturado” por meio da obra de autores de regiões diversas como a mexicana Juana Inés de la Cruz, o brasileiro Gregório de Matos, o peruano Caviedes e o colombiano Hernando Domínguez Camargo.

Na sequência, Campos ressalta o caráter antropofágico do barroco americano por meio da expressão neológica “hibridismo erotofágico e onidevorante” (CAMPOS, 1995, p. 163), recordando a inversão americana feita por Lezama Lima do processo de conquista em que, por meio do barroco, a América havia promovido uma “arte da contraconquista”¹³⁷.

Esse é um dos pontos em que a temática de “Barrocolúdio...” se liga à de “Uma arquitetura...”. Entretanto, o que no último é lançado sem o suporte de uma explanação que aclare a questão, no primeiro, há pelo menos o esboço de uma contextualização que explique a ideia de barroco como “pérgula debuxada sobre a história”. Em nossa leitura, a partir dessa imagem, Campos teria ressignificado a ideia de “constante formal”, incluindo o prefixo “trans-” à palavra “barroco”.

¹³⁷ Cf.: LEZAMA LIMA, José. “La curiosidad barroca”, in: *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Na edição brasileira: LEZAMA LIMA, José. “A curiosidade barroca”, in: *A expressão americana*. José Lezama Lima; trad. Irlemar Chiampi. São Paulo Brasiliense, 1988.

De acordo com Campos, no espaço americano, os traços barrocos originários da Europa teriam sofrido um processo de transculturação desde o momento de sua recepção, dando origem a obras como as de Sor Juana Inés de la Cruz e Gregório de Matos, além dos demais autores citados acima. Esse processo de devoração antropofágica teria se tornado, de acordo com o autor um tipo de esquema operatório americano, daí o barroco se tornar nesse espaço uma constante “onidevorante”.

A menção à Lezama Lima, no ensaio em estudo, se deve ao diálogo que Campos estabelece com o autor cubano (1988) sobre o significado do barroco para o contexto artístico latino-americano, com o objetivo de constituir suas ideias sobre o (neo/trans)barroco.

Para Lezama Lima (1988), o barroco da América Espanhola se diferenciaria do barroco europeu por três motivos. E primeiro lugar, haveria no hispanoamericano uma tensão no processo barroco de acumulação; em segundo, por cultivar um “plutonismo”, que o autor descreve como um tipo de fogo originário que rompe os fragmentos e, em seguida, os unifica; em terceiro, no espaço hispânico, a arte barroca não seria degenerescente, mas plenária, representando

“(...) aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 80)

De acordo com Lezama Lima, no espaço americano esse barroco de característica hispânica teria não somente sido absorvido durante o processo de conquista e colonização, como teria gerado um processo de contraconquista ao sintetizar o elemento europeu com a profusão de etnias que passaram a conviver no espaço americano. Além do exemplo de Aleijadinho, que teria promovido uma linguagem híbrida sintetizando o branco europeu ao negro, o autor cubano aponta o caso do índio Kondori como um dos mais representativos dessa capacidade de síntese do barroco americano.

De origem quíchua, Kondori insere os símbolos incaicos do Sol e da Lua nos trabalhos que esculpe em edificações católicas nas quais, inclusive, dá traços incaicos aos anjos cristãos. Para Lezama, “o índio Kondori foi o primeiro que, nos domínios da forma, ganhou para si a igualdade com os europeus no trato

de um estilo”. (Idem, p. 104). Nessa igualdade, o elemento europeu havia sido onidevorado pelo americano. Observemos um exemplo, apresentado por Lezama:

Nos preciosos trabalhos do índio Kondori, em cujo fogo originário tanto poderia encontrar o banal orgulho dos arquitetos contemporâneos, observa-se a introdução de uma temeridade, de um assombro: a indiátide¹³⁸. (...) Em um mundo teológico fechado, como muito ainda do furor “ao divino” tão medieval, aquela figura, aquela temeridade de pedra obrigada a escolher símbolos, fez arder todos os elementos para que a princesa índia pudesse desfilar no cortejo dos louvores e das reverências. (Idem, p.83)

A partir das categorias de “tensão acumulativa” e de “plutonismo”, Lezama inverte o processo de colonização que, em seu intento de aculturar, acaba transculturado. Para o autor de *Paradiso*, a junção do elemento europeu com o americano – índio ou negroide – leva à acumulação típica do barroco, mas esta não ocorre sem gerar uma tensão:

Se contemplarmos o interior de uma igreja de Juli ou uma das fachadas de Puno, ambas no Peru, percebemos que há ali uma tensão. Entre o frondoso jorro das trifólias, de emblemas com longínquas reminiscências incaicas, de rosáceas trançadas, de nichos que se assemelham a grutas marinhas, percebemos que o esforço para alcançar uma forma unitiva sofre uma tensão, um impulso voltado para a forma em busca da finalidade de seu símbolo. (Idem, p. 82)

Para Chiampi (1988), em sua proposta de “contraconquista”, Lezama cria uma “fábula”, atribuindo ao barroco um “começo autêntico” para a arte americana:

“Mas, ao situar o nosso começo no século XVII, Lezama reverte, principalmente, a historiografia de corte nacionalista que fixava, no romantismo, com a Independência da Espanha ou de Portugal, o nosso nascimento literário ou artístico. (...) O barroco será, assim, um autêntico começo, por constituir uma síntese hispano-índigena e hispano-negroide, que ilustram os artistas populares(...) com os legendários Kondori e Aleijadinho. (CHIAMPI, 1998, pp.32-33)

De acordo com a leitura de Chiampi, em sua contraposição à busca realizada pelos autores da historiografia oitocentista de tentar provar “uma unidade espiritual originária” entre América e Espanha, Lezama teria mostrado que essa suposta unidade teria se transformado em diversidade e que esse fato teria levado o barroco americano a realizar-se plenamente, sobrepassando essa estética na Espanha, uma vez que na América essa arte teria sido absorvida tanto na vida cotidiana como nas formas mais elevadas de realização artística.

O ensaio “La curiosidad barroca”, texto que em que o autor cubano desenvolve as ideias acima expostas, foi publicado em *La expresión americana*, obra de 1957. Campos, leitor de Lezama, encontra na proposta de inversão do

¹³⁸ Cariátide com feições índias.

processo colonizatório do autor cubano, em nosso entendimento, dois caminhos possíveis para a elaboração de seu pensamento sobre o (neo/trans) barroco.

Em primeiro lugar, a proposta de Lezama, como afirma Chiampi (1988) dá abertura para a “continuidade da estética barroca na literatura americana do segundo após-guerra” (Idem, p.34), o que, segundo a autora, só seria desdobrado nas décadas posteriores, de 60 e 70, a partir do trabalho de Carpentier e Sarduy, de alcance internacional.

Dessa perspectiva, não poderia ter sido o ensaio de Lezama o gérmen da defesa realizada por Campos em prol do barroco ser considerado o início de nossa literatura, em detrimento da proposta de Candido de considerar o início entre o Arcadismo e o Romantismo? Que Haroldo de Campos já pensa a obra literária como um texto aberto, próximo ao texto barroco, isso é fato desde “A obra de arte aberta”, em 1955.

Mas a ideia da defesa da obra de Gregório de Matos, a partir de sua atividade “plagiotrópica” (devoração de Gôngora e Quevedo) e da hibridização étnica (por meio da mescla léxica provinda de idiomas diversos) que o autor barroco promove em sua poesia, não poderia haver surgido a partir da leitura que Lezama faz do barroco americano?

As modalidades de acumulação com tensão, plutonismo e de estilo plenário propostas por Lezama não poderiam também representar um significativo ponto de partida para essa expansão barroca para além de seus limites, com direito à antecipação de sua realização histórica nos séculos XVI e XVII?

Se o plutonismo, fogo originário, atuaria como elemento de fragmentação – os pedaços poderiam ser colhidos em qualquer canto – e de unificação – a sua junção poderia se estender indefinidamente, trazendo ao longo do tempo, novos elementos ou recuperando no passado, destroços deixados para trás. As modalidades de acumulação com tensão e de estilo plenário indicariam o grande apetite onidevorante dessa estética – uma vez que na América, segundo Lezama ela teria gerado hibridismos de todos os tipos e proliferado não somente no campos artístico mas também em todos os setores da vida americana.

Não estamos afirmando, com isso, que Campos parte de Lezama para sua leitura de barroco como “pérgula debuxada sobre a história”; mas sim, colocando em questão que a atitude de Lezama em termos de deslocamento do eixo europeu para outras perspectivas, no caso a americana, foi fundadora e deu abertura para

outras leituras como a realizada por Sarduy e por Carpentier, como já sinalizado por Chiampi, em sua leitura da obra de Lezama.

Com sua metanarrativa fundadora da arte americana (que Chiampi chama de fábula), Lezama Lima teria aberto o caminho para o surgimento de outras.

Essa abertura poderia, inclusive, explicar os saltos que Campos realiza em seus ensaios. Em “Barrocolúdio...”, por exemplo, em sua projeção dos variados espaços barrocos. Na sequência de seu ensaio, Campos, ainda no espaço americano, parte do século XVII direto para o século XX, dispensando o que ele chama de “toda uma série de mediações”, ao introduzir um grupo de autores que representariam o neobarroco americano (séc. XX), ao qual inclui os cubanos Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Cabrera Infante; o argentino Júlio Cortázar (*Rayuela*) e os brasileiros Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

O segundo espaço literário demarcado por Haroldo como barroco é o do “Nouveau Roman” francês sobre o qual não desenvolve uma reflexão mais elaborada, com exceção do comentário de que o espaço francês por muito tempo se mostrou contrário ao barroco. Na verdade, Campos parece utilizar a menção ao espaço literário francês recém-aberto ao barroco para dar o grande “salto” que realiza em seu texto, apontando as características barrocas na obra do poeta chinês Li Shang-yin, do século IX.

Para apresentar o estudo tradutório que realiza de um poema de Li Shang – yin, Campos usa como mote algumas afirmações que Lacan haveria feito sobre o barroco. O poeta-crítico se baseia, sobretudo, no ensaio “Do barroco”, em que Lacan, ao comentar o barroco em sua íntima ligação com o cristianismo se questiona sobre a impressão que um oriental –“(...) alguém que vem dos cafundós da China” é a expressão utilizada pelo psicanalista francês - teria ao deparar com a arte sacra barroca, repleta de mártires.

Haroldo de Campos responde a Lacan recuperando o poeta chinês já referido em “Uma arquitetura...”, com a diferença de que, em “Barrocolúdio...”, o autor procura fundamentar a relação feita entre o poeta do século IX e as características comuns ao barroco. Para construir sua argumentação, Campos parte de um estudo feito pelo sinólogo James J.Y. Liu, que inclui uma crítica à obra de Li Shang-yin. O desacordo de Campos com relação ao pesquisador de literatura chinesa se refere à avaliação que este faz sobre o poeta em estudo, em que, ao compará-lo com Mallarmé o classifica como um “poeta menor”. À parte esta

questão, Campos concorda com o pesquisador quando este aproxima a obra de Li Shang-yin ao barroco.

Para o sinólogo, seriam coincidentes não somente as características típicas do barroco, “(sutileza, obliquidade, conflito, tensão entre sensualidade e espiritualidade, busca do extraordinário e do bizarro, empenho em obter a intensificação do efeito, tendência ao ornato e à elaboração)”, como também a semelhança dos contextos relativos ao século XVII na Europa e o século IX na China. Campos cita em seu texto um trecho da argumentação de J.Y Liu:

(...) cronologicamente, Barroco se refere à arte e à literatura europeias do séc. XVII, ao período entre a Renascença e o neoclassicismo do séc. XVIII. Ora, esse parece oferecer certa similitude com a idade na qual viveu Li Shang-yin. O séc. IX na China, como o século XVII na Europa, foi uma era de perplexidade intelectual (...). No séc. IX a síntese final entre confucionismo, taoísmo e budismo, conhecida como neoconfucionismo, ainda não havia ocorrido, e os intelectuais, muito provavelmente, deveriam ter experimentado conflitos intelectuais irresolvidos. (LIU APUD CAMPOS, 1995, p. 167)

Cabe ressaltar que o trecho de Liu citado por Campos estabelece uma aproximação dos traços da poesia de Li Shang-yin e dos contextos semelhantes entre a época vivida pelo poeta (séc. IX) e da época do Barroco (séc. XVII), supondo, portanto, que as características das obras artísticas de ambos os períodos teriam surgido da semelhança entre os conflitos vivenciais dos artistas das duas épocas, com seu tempo. Não há, no entanto, por parte do sinólogo, qualquer menção ao barroco como uma *constante formal*, como indicado por Campos no primeiro parágrafo de seu texto com relação à estética barroca como o elemento mais característico da produção simbólica no continente americano.

O ensaísta e poeta brasileiro não se preocupa em “Barrocolúdio...” em transpor a mesma relação feita pelo pesquisador de literatura chinesa para o caso americano, inicialmente tratado por ele. Em vez disso, Campos propõe “um salto prospectivo voluntariamente extremo e economizando”, assim, “toda uma série de mediações”. Não há, em seu ensaio, portanto, uma intenção de apontar similitudes entre contextos históricos diversos ou ainda, dando um passo além, propor uma metanarrativa que busque uma explicação para o ressurgimento da estética barroca em solo americano, como o faz Severo Sarduy, por exemplo.

Campos chega a complementar a relação proposta por Liu relacionando as três fases da poesia T'ang apontadas pelo sinólogo (*fase formativa* – ca.618-710; *fase de maturidade plena* – ca. 710 – 770 e *fase de sofisticação*- ca. 770-900) ao *quattrocento*, *cinquecento* e *barroco*, se considerada a periodologia italiana, mas prefere não integrar neste ensaio a discussão sobre o advento do barroco em solo americano no século XX.

Na sequência de “Barrocolúdio...”, após a polêmica relação entre a obra de Li Shang-yin e a produção poética barroca europeia do século XVII, Campos passa a apresentar o processo em que alia seu trabalho de tradutor e de crítico feito sobre a obra do poeta chinês citado. Desse ponto em diante, o ensaio em estudo volta-se para o poema traduzido, dialogando inclusive com a crítica e com outras traduções feitas dele. Todo o processo de tradução – “transcrição”, “reimaginação”, termos preferidos por Campos para nomear seu trabalho como tradutor – é exposto ao leitor.

Somente no último tópico a temática das características barrocas relativas à obra do poeta chinês é retomada. Nele, Haroldo de Campos responde positivamente ao questionamento feito por Lacan mencionado em “Barrocolúdio...” reiterado a “barroquização” de Li Shang-yin.

Comparando “Uma architextura...” e “Barrocolúdio...” podemos concluir que em termos de conteúdo e de estrutura eles têm consideráveis semelhanças - à parte a temática parcialmente coincidente em que a tradução do poeta chinês de características barrocas é desdobrada – mais no segundo do que no primeiro, em verdade.

Em ambos a temática a respeito do barroco anunciada nos títulos não é teorizada no decorrer dos textos. Em ambos ainda, a ênfase é dada a trechos de autores em que Campos vê traços barrocos (na maioria dos casos, não somente ele, mas também outros críticos, é importante que se diga).

Outro movimento coincidente nos dois ensaios é a ênfase que se constrói sobre a atividade tradutória presente em ambos. Desse modo, nos dois ensaios o trabalho de “transcrição” se liga ao desdobramento da temática barroca presente nos textos. Outra questão a ser observada é a presença – implícita- mas inegável

da abordagem sincrônica em detrimento da diacrônica uma vez que nos dois ensaios são relacionadas à estética barroca, obras de autores de períodos históricos e lugares bem diferentes.

Uma diferença concernente ao conteúdo e à estrutura a ser destacada seria o fato de que em “Uma arquitetura” abordam-se vários autores operando, por conseguinte, a seleção de vários trechos de obras sem, no entanto, aprofundar-se em nenhum deles; ao passo que em “Barrocolúdio...” somente é abordado um poema de um único autor, com maior detalhamento do estudo do mesmo.

A principal diferença entre os dois ensaios, no entanto, é o trabalho com a linguagem. Nos dezessete anos que separam os dois textos, a elaboração linguística dos ensaios críticos de Haroldo de Campos avança muito. Em “Uma arquitetura do barroco” o trabalho criativo é limitado, merecendo destaque, sobretudo, o paronomásico “arquitextura” presente no título e na metáfora presente logo no primeiro parágrafo em que o barroco aparece definido como uma “pérgula debuxada ao longo da história” (CAMPOS, 2013, p. 149). O restante do texto, entretanto, a denotação prevalece.

Em “Barrocolúdio: transa chim?”, o título é somente um dos elementos do trabalho linguístico criativo que é desenvolvido em todo o texto. O neologismo “barrocolúdio” é criado a partir da junção do pospositivo “lúdio” ao termo barroco. Assim, a palavra nova remeteria ao jogo (barroco). Na sequência dos termos que formam o título, surge a pergunta “transa chim?”, que remete ao diálogo estabelecido no ensaio de Campos com o texto “Do barroco” de Lacan. Desse modo, os termos da pergunta criada por Campos remeteriam à relação sugerida no texto entre a produção do poeta Li Shang-yin do século IX aos traços mais representativos do barroco do século XVI/XVII. Relação esta que uma vez estabelecida, serviria de resposta ao questionamento aberto por Lacan no texto acima mencionado sobre a possibilidade de um oriental compreender a hiperbólica dramaticidade cristã expressa por meio da arte barroca europeia dos séculos XVI/ XVII.

O jogo linguístico anunciado no título se repete no texto tanto em termos como “chim-nólogo” em lugar de “sinólogo” (em referência ao crítico James J.Y Liu) ou na “orientalização” do sobrenome do psicanalista francês

referido no último parágrafo do texto por Mestre La (K'an), como também em trechos inteiros. É o caso do primeiro parágrafo do subtópico do ensaio “Sob o signo dos pequenos acasos”: Li Shang-yin’ em que Campos retoma e reformula a pergunta de Lacan. No trecho, o trabalho linguístico se dá por meio do recurso da proliferação, em que a rima em im/ins se destaca:

Sim – retomo eu agora a *quaestio interrupta* – que diria um chim, talvez um mandarim num quiçá palanquim, perdido nos confins da China, sobre o barroco ibero-italico-tedesco, infiltrado, na origem, de veios árabe-andaluzes e proliferado, no depois, em exuberantes filiplumas hispano-luso-afro-ameríndias? Sim, “*em pureza de verdade*” – para arrazoar com a Rosa da “Orientação”¹³⁹ – que diria do nosso aurilavrado barroco mestiço um “fulano-da-china”? Isso – o excesso barroco – que diria ele, se dissesse, sim ou não, do seu leste para o nosso oeste?

Além da mencionada rima, chamam a atenção no trecho as palavras compostas que fazem referência às trajetórias europeias e latino-americanas da arte barroca envolvendo nacionalidades diversas e relacionando-as a sua origem, “os veios de árabe-andaluzes”, e que algumas linhas abaixo são reforçadas pelo qualitativo “mestiço”. Chama a atenção no trecho também o tom de informalidade na referência ao poeta em estudo “chim” e “fulano-da-china” em uma clara aproximação da linguagem usada por Lacan em “Do barroco”, em que o autor se refere a “alguém que vem dos cafundós da China”.

Ao final de seu ensaio, Campos reafirma a barroquização de Li Shang-yin (que se revela em um “gozo chim”) em nova asserção ao diálogo com Lacan.

¹³⁹ Referência ao conto “Orientação” (*Tutameia*, 1967), de Guimarães Rosa. No conto, o protagonista é o chinês Yao Tsing-Lao (abrasileirado para Joaquim e, por fim, Quim) que vive uma história de amor fracassada com uma sertaneja e, por esse motivo, vai-se do sertão, deixando seus bens para a mulher. Ela, ao ficar só, acaba aos poucos “orientalizando-se”, em um processo paradoxal de aculturação. Sobre esse conto há um relevante estudo de Walnice Nogueira Galvão. Cf.: GALVÃO, Walnice Nogueira. “Chineses no Sertão: um conto de Guimarães Rosa”, in *Lusotopie*, 2000. pp. 283-393. Disponível em: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/galvao.pdf>, acesso em 29/06/2014.

3.4 O transbarroco

O uso do termo “transbarroco” em sua ensaística ocorreu pela primeira vez em “Quatour para Sor Juana” (datado de 1989 e publicado em 1994). Haroldo de Campos o utiliza ao apresentar a transcrição que havia feito de quatro sonetos da poeta barroca mexicana, a soror Juana Inés de la Cruz. Campos explica que o ensaio aproveitava a ocasião da filmagem de *Os Sermões (Vida do Padre Antonio Vieira)*, de Julio Bressane, lançado em 1990. Em seu curto texto, o autor apresenta sucintamente a poeta mexicana e, em seguida, comenta cada um dos quatro poemas selecionados para sua “transcrição”.

Campos, no entanto, não desenvolve o conceito apresentado no primeiro parágrafo do texto. A ideia presente em “transbarroco” só será desdobrada em texto datado de 2002 e publicado em 2004: trata-se de “Barroco, Neobarroco, Transbarroco”, ensaio que serve como prefácio para a antologia *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*, organizada por Cláudio Daniel e publicada pela Editora Iluminuras, de São Paulo.

A progressão presente no título do ensaio é explicitada na própria estrutura do texto. A intenção do autor é a de expor o duplo traçado barroco que se desdobra ao longo de toda a literatura brasileira, desde sua configuração inicial, o Barroco do Sescentos/ Setecentos até o ano de 2002 com a organização da antologia prefaciada. Para nomear essa presença constante do Barroco em nossa literatura, Haroldo de Campos retoma um termo já apresentado em ensaios anteriores, “pervivência”, termo transcriado a partir do conceito de *Fortleben*, cunhado por Walter Benjamin.

Na segunda página de seu texto, o autor deixa clara sua intenção: (...) procurei mostrar a “pervivência” (Fortleben, W. Benjamin) transmigratória desse estilo no Brasil, fora do estrito marco histórico dos Seiscentos/Setecentos¹⁴⁰.

Para realizar seu trajeto, Campos estabelece os que para ele seriam os parâmetros referenciais que explicitariam a importância do Barroco em seu

¹⁴⁰ Neste ensaio, Haroldo de Campos retoma as ideias presentes no ensaio “Literacy and artistic culture in modern Brazil”, publicado no catálogo da exposição Brazil: Body and soul, realizada em Nova York no Guggenheim Museum em 2001. A referência completa do catálogo: SULLIVAN, E.J.(org.). *Brazil: Body and soul*. New York, Guggenheim Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.

processo de “transplantação na Ibero-América” (p.13). Para o poeta-crítico brasileiro, os intelectuais que balizariam esse pensamento seriam o cubano Lezama Lima, o mexicano Carlos Fuentes e o brasileiro Oswald de Andrade. Do primeiro, Campos retoma a ideia presente em *A expressão americana*, em que o cubano defende o barroco como uma “arte da contraconquista”, valorizando a partir do desdobramento desta ideia o caráter de hibridação da arte barroca desenvolvida em solo latino-americano a partir da contribuição de povos indígenas e africanos.

De Fuentes, o autor ressalta o pensamento expresso pelo mexicano em *O espelho enterrado*¹⁴¹, em que este vê o barroco como uma arte de deslocamentos e para ilustrar seu pensamento recorre à metáfora de um espelho, a partir do qual poderíamos acompanhar a transformação de nossa identidade.

Campos ainda observa a concordância expressa na obra de Fuentes com relação ao contributo da mescla indígena e africana para nossa arte. Para Fuentes, a diversidade (étnica, cultural, religiosa, artística) teria se tornado a fonte de nossa criatividade. E de Oswald, sem esquecer-se da antropofagia, salienta a afirmação presente em *A marcha das utopias* sobre o papel do barroco americano no “resgate” da Europa de seu “egocentrismo ptolomaico”.

Na sequência, o autor divide o trajeto transbarroco brasileiro em duas linhas: a joco-satírica e a sério-estética. A primeira se caracterizaria pela influência na prosa da picaresca espanhola que em nossa literatura teria dado vazão ao “romance malandro”, tal como Antonio Candido havia apontado a partir de estudo da obra *Mémórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; na poesia, se caracterizaria pelas sátiras, parodias e outros dentre os quais se incluíam os pornopoemas de Bernardo Guimarães, por exemplo. A segunda abarcaria a produção de temática lírica, encomiástica e religiosa.

Da primeira, além dos autores já mencionados, Campos inclui as *Cartas chilenas* atribuídas ao árcade Tomás Antonio de Gonzaga, a produção dos românticos Luiz Gama e o Sousândrade de *Tatuturama* e do *Inferno de Wall Street*. Da segunda, as produções de Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga

¹⁴¹ Publicado no Brasil pela editora carioca Rocco em 2001 com a tradução de Mauro Gama.

Peixoto, o trabalho tradutório de Odorico Mendes e o Sousândrade de *O Guesa* e de *O novo Éden*; além do simbolista Cruz e Souza, de *O Ateneu*, de Raul Pompéia e dos pré-modernistas Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha.

Das produções, frutos do que ele chama “modernidade” brasileira, o autor destaca a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, as produções dos poetas Mário Faustino, Décio Pignatari, Affonso Ávila e das obras em prosa *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Catatau*, de Paulo Leminski.

Não há no ensaio um maior desdobramento das duas linhas para além das menções feitas a autores e obras que formariam parte de cada uma delas. Campos explica que o pouco espaço reservado para seu texto, o havia impedido de desenvolver algo além do que ele nomeou como uma “súmula exemplificadora”.

Como último movimento do texto, Campos procura sinalizar a trajetória teórica dessa “pervivência barroca” em solo latino-americano. Neste trecho do texto, Haroldo de Campos reivindica para si a primazia tanto do conceito de “obra aberta” (que teria enunciado seis anos antes de Umberto Eco) como do termo “neobarroco” (antes, portanto que Severo Sarduy que o teria apresentado em 1972).

Ambos os termos teriam sido utilizados por Campos no anteriormente mencionado ensaio “A obra de arte aberta”, datado de 1955. Campos reivindica a primazia de uso dos termos, mas não do desenvolvimento dos conceitos, tais como aparecem nas obras dos dois autores mencionados. O uso dos termos no ensaio de Campos é ainda muito incipiente, quase intuitivo, diferente do pensamento desdobrado nas produções teóricas do autor italiano e do autor cubano.

Por fim, Campos ao atribuir a primazia da reivindicação do “estilo barroco e do barroquismo de impacto trans-histórico” aos cubanos Lezama Lima e Alejo, Campos explicita a cunhagem do termo “transbarroco”. Para ele, “transbarroco” representaria um passo além do já conhecido “neobarroco”. Se o último teria sido utilizado, sobretudo na literatura (tendo Sarduy como o primeiro a discuti-lo), como o ressurgimento, no século XX de características da estética barroca (séculos XVI/XVII) no contexto artístico e, principalmente literário, o

“transbarroco”, para Campos carregaria em si o verdadeiro significado do termo “trans-histórico”, pois nomearia a presença constante das características barrocas para além de seu advento historicamente marcado sobretudo nos séculos XVI e XVII; e para além de seu polêmico ressurgimento no século XX. Neste sentido, o prefixo “trans” seria explorado em sua quase total potencialidade semântica: “além/ para além de”, “através de” e “para trás”.

Pelo exposto, mas pouco desdobrado em seu ensaio, Campos vê características barrocas em autores e obras de quase todos os períodos históricos e tendências literárias já existentes no Brasil; pelo citado no texto, somente as tendências realistas não teriam em suas produções a representação do barroco, embora tenhamos em suas listas os nomeados “barrocos cientificistas” que teriam coletado parte de seus temas/estilo em fontes realistas.

Para Campos, o principal qualitativo para esse transbarroco latino-americano seria o termo “pervasivo”, ou seja, que avança, penetra, invade, se infiltra, se estende, se alastra. O uso do termo pervasivo se justifica porque em sua leitura não somente o Barroco Seiscentista teria representado o nascimento já adulto de nossa literatura, como a força de sua presença teria sido tal, que ele teria pervivido e se mostrado – de como irregular- em todas as épocas literárias.

Essa concepção tão abrangente de Haroldo de Campos, que leva o Barroco Seiscentista para o transbarroco contemporâneo, só se torna possível a partir do casamento que o autor propõe em suas elaborações teóricas entre a perspectiva sincrônica e a antropofagia oswaldiana. A primeira, ainda que em constante relação dialética com a diacronia, representaria a essa possibilidade pervasiva do contato entre uma obra e outra, um autor e outro; uma tendência e outra, pois sempre haveria a possibilidade da retomada por meio da recepção do diálogo com obras, autores, tendências de épocas históricas anteriores. A antropofagia representaria nosso apetite pelo outro, pelo que não é nosso – seja o outro o contemporâneo estrangeiro, seja ele elemento de outro contexto vivencial/artístico.

E assim sincronia mais antropofagia resulta em transbarroco, pervasivo e aberto à transcrição, que é também pervasiva, pois é o ato de invadir a criação outra, mas não motivada por um ímpeto dadá de destruí-la, pelo contrário, tal

invasão criativa objetiva preservar no idioma outro o máximo de seu estilo, sua estrutura, sua forma, ainda que parte de sua informação semântica se perca.

Capítulo 4- Aproximações à teoria neobarroca de Néstor Perlongher

A obra intelectual criada por Néstor Perlongher pode ser dividida em dois grandes eixos: a literatura e os estudos acadêmicos que, no caso do autor argentino, partem da Sociologia (graduação) em direção à Antropologia Urbana (mestrado). Do mesmo modo, pode-se dizer que em cada uma dessas áreas o escritor dedicou-se a duas linhas temáticas: a tríade barroco/ neobarroco / neobarroso, por um lado e o que ele preferia denominar “estudos minoritários”, de outro. Se no caso da primeira linha suas leituras têm por base as obras de autores como Lezama Lima, Severo Sarduy, Gustave Hocke, Eugênio D’Ors, Gilles Deleuze, Haroldo de Campos, Osvaldo Lamborghini, entre outros; da segunda linha, podemos citar as obras produzidas em conjunto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, além dos textos de Michel Maffesoli e Michel Foucault.

Embora o autor tenha produzido uma grande variedade de gêneros acadêmicos e literários em sua carreira, dois se destacam amplamente: o ensaio e a poesia. A esses dedicaremos nosso estudo. Tal delimitação não se justifica por esses terem sido os gêneros mais trabalhados pelo autor e sim pela habilidade com que Perlongher soube, através deles, por em diálogo seus conhecimentos em literatura e sociologia/antropologia, tanto no que se refere à abordagem temática, mencionada no parágrafo anterior como no domínio que demonstrou ter das duas linguagens – a literária e a acadêmica – a ponto de fazer amplo uso da liberdade que o gênero ensaio proporciona para construir uma linguagem ímpar a partir da mescla de recursos expressivos e de referências literárias em seus textos de cunho acadêmico.¹⁴²

É importante que fique claro que esta tese é voltada para a produção literária de Perlongher, interessando-nos, desse modo, sua poesia e seus ensaios

¹⁴² Mesmo em sua dissertação de mestrado essa hibridização é construída a partir do diálogo literatura/ antropologia urbana. No ensaio “Marginales en la noche”, Jorge Panesi também destaca a mescla de linguagens/temas que realiza Perlongher interligando sua produção acadêmica e literária. Ao apontar o caráter literário presente na dissertação de mestrado de Néstor Perlongher (*O negócio do michê*), Panesi afirma: “Pudiéndose leer como una tesis de antropología urbana, con sus protocolos académicos y su explícita metodología, *O negócio do michê* también se lee como el comentario narrativo de la obra poética de Néstor Perlongher. No es el trabajo de campo el que lo encabeza, sino un poema tomado de un boletín paulista de circulación restringida, cuyas cualidades literarias se alaban. No parte Perlongher de la empiria, sino de una crónica poética escrita por un miché, cuyo plus de significación irreductible lo obliga al comentario crítico, a la lectura o a la crítica literaria de sesgo antropológico.” (p.43)

sobre teoria/ crítica literária. No entanto, será inevitável a abordagem de alguns ensaios de temática sociológica/antropológica. Em primeiro lugar, devida a essa mescla de temas/linguagens em sua produção intelectual caracterizar de certa forma o *modus operandi* do autor, como já exposto no parágrafo anterior; em segundo lugar, por acreditarmos que essa hibridização está no cerne da leitura que Néstor Perlongher faz da inserção do neobarroco cubano na América do Sul.

Neste capítulo, portanto, buscaremos cartografar (palavra usada com a aprovação de Perlongher¹⁴³) a proposta paródica criada por ele de nomear como “neobarroso”, em vez de “neobarroco”, as obras produzidas no Cone Sul nas três últimas décadas do século XX sob a influência do ressurgimento da estética barroca em Cuba, a partir da década de trinta do mesmo século.

Assim, partiremos dos ensaios cujo tema é o ressurgimento da estética barroca em Cuba no século XX e seus reflexos nos países sul-americanos e seguiremos com leituras de textos sobre temas variados, como prefácios a obras de outros autores (dentre os mais significativos para nosso estudo, podemos mencionar “El deseo del pie”, sobre o livro *Manual do pedólatra amador* -1986- de Glauco Mattoso e o texto de uma comunicação apresentada pelo autor em 1988 em um encontro acadêmico sobre a obra de Manuel Puig, denominado “Bretes para Puig”).

¹⁴³ Palavra derivada de seus estudos na área de Antropologia urbana. Perlongher a toma de empréstimo da obra conjunta de Félix Guattari e Sueli Rolnik. *Micropolíticas. Cartografias do desejo*. (Petrópolis: Vozes, 1986). No ensaio “Los devenires minoritários” (1991), Perlongher declara que deseja fazer em seu estudo uma “cartografia deseante”, o que implicaria no contrário ao proposto pelo imperador, personagem criada por Borges, cujo objetivo era realizar uma cartografia tão perfeita e em tamanho natural do território do país, que iniciada a tarefa pela população, toda a vida social paralisaria. Em oposição, Perlongher define o que pretende com sua “Cartografia deseante”: “(...) no se trata de reproducir a partir de un punto fijo – el ojo central del déspota – sino de derivar: en esa deriva se captan los flujos de vida que animan el territorio, a la manera de un surfista sobre las olas de un mar libidinal.” (PERLONGHER, 2008, p.65)

4.1 Os eixos teóricos de Néstor Perlongher para a proposta de um neobarroco rio-platense ou o “neobarroso”- Uma leitura de *Caribe Transplatino*

Publicado pela primeira vez, em 1991, como prefácio à antologia poética homônima¹⁴⁴, organizada por Néstor Perlongher para a editora paulistana Iluminuras, “Caribe transplatino” é considerado o ensaio mais bem acabado do autor argentino sobre o neobarroco, tendo garantido a seu autor lugar ao lado de grandes ensaístas sobre o barroco como José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy e Haroldo de Campos.

Em língua espanhola, “Caribe transplatino” foi publicado pela primeira vez na Revista *Caja* (no. 1 setembro-outubro, 1992) sob o título de “Neobarroco transplatino”. Em 1996, o ensaio é incluído em *Medusario - muestra de poesia latino-americana*, obra organizada pelos poetas neobarrocos Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí e publicada pela editora Fondo de Cultura Económica (México, 1996).

É importante esclarecer que o objetivo central da leitura que faremos de “Caribe Transplatino” é observar neste texto os elementos relativos ao barroco/neobarroco mais destacados por Néstor Perlongher. Reiteramos que, a partir das ideias apresentadas neste, outros ensaios e textos de diferentes gêneros produzidos pelo autor serão lidos, o que inclui também algumas entrevistas por ele concedidas sobre o tema em estudo. O principal objetivo deste capítulo será entender o diferencial da proposta feita por Perlongher ao nomear como “neobarrosa” – em detrimento de “neobarroca”, termo já conhecido – a produção literária resultante dos desdobramentos dessa linha cultural latino-americana no Cone Sul deste continente – e, sobretudo, na região do Rio da Prata – entre as décadas de 70 de 90 do século passado.

De evidente caráter paródico, o “neobarroso” tem sido objeto de várias pesquisas e a seu respeito várias hipóteses foram e continuam sendo elaboradas. Tendo seguidores declarados – como será o caso do poeta uruguaio Eduardo Milán – e também detratores – dentre os quais vale a pena mencionar o poeta

¹⁴⁴ Cf. PERLONGHER, Néstor (org.). *Caribe transplatino – poesia neobarroca e rio-platense*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Traduções de Josely Vianna Baptista.

argentino Daniel García Helder¹⁴⁵, o fato de que o neobarroco continua chamando a atenção da crítica é inegável. Uma leitura mais atenta de “Caribe transplatino” certamente nos ajudará a entendê-lo.

4.1.1 “Caribe transplatino” – Conceitos introdutórios

Tal como Haroldo de Campos, Néstor Perlongher faz uso em seus ensaios de variados recursos expressivos, evidenciando o diálogo entre o Perlongher crítico e o Perlongher poeta. Diferentemente de Haroldo de Campos, o escritor argentino promove em seus ensaios de cunho literário um amplo diálogo com os autores que realizaram estudos sobre o barroco/neobarroco em suas obras. Se em parte de sua ensaística sobre o barroco/neobarroco, Campos lança mão de referências variadas sem se preocupar em justificar a relação que estabelece entre elas¹⁴⁶, trazendo a ludicidade e a proliferação barroca para dentro de seus textos teóricos, Perlongher trilha um caminho contrário ao percorrer amplamente a fortuna crítica sobre o barroco/neobarroco, em sua produção escrita.

O primeiro movimento de Néstor Perlongher em seu ensaio é situar o leitor no tempo e no espaço do neobarroco. Sobre a gênese do ressurgimento do barroco em solo americano, Perlongher adota em seu texto, aquele que é considerado o começo oficial do movimento: sua entrada na América Latina teria ocorrido a partir de Cuba, na década de 1930, e seu marco seria a obra literária de José Lezama Lima, que culminaria com a publicação de *Paradiso*, em 1966. Deste ponto, o neobarroco – “lepra creadora lezamesca” (PERLONGHER, 2008, p.93) – teria se propagado por todo o continente chegando com força na década de 70 na América do Sul.

De acordo com o autor, a morte do barroco e seu primeiro sinal de ressurgimento teriam acontecido no mesmo século, ou seja, o XIX. Neste ponto de seu texto, Perlongher explora algumas hipóteses sobre as relações entre o barroco e as estéticas que predominaram na Europa no final do século XIX e início do

¹⁴⁵Para exemplificar, citamos dois textos em que Eduardo Milán, por um lado e Daniel García Helder, por outro, deixam bem clara sua posição sobre o paródico neobarroco: do primeiro, o ensaio “Neobarrosos”, disponível em http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm, acesso em 01/10/2013) e de García Helder, “El neobarroco en Argentina” (*Diario de poesía*, no. 4, 1987).

¹⁴⁶ Como exemplo, citamos os já estudados em capítulo anterior “Uma arquitetura do barroco” e “Barrocolúdio: transa chim?”

XX. Dentre elas menciona as ideias de Hocke, que aponta relações de proximidade entre o barroco e o estilo da *Art-Nouveau* e também as hipóteses de Schérer e Hocquenghem que veem traços do barroco em algumas vanguardas do século XX.

Na continuidade de seu ensaio, o poeta argentino apresenta sob a forma de um leque as principais hipóteses criadas no século XX sobre o ressurgimento de traços barrocos em épocas posteriores a sua realização histórica (que no século XVII atinge seu momento de maior força). Mais dois teóricos são mencionados: Gilles Deleuze¹⁴⁷ e Omar Calabrese¹⁴⁸.

Perlongher não confirma sua adesão a nenhuma dessas teorias, uma vez que prefere apresentar sua própria hipótese para explicar o caráter trans-histórico e também transespacial – do barroco ao nomeá-lo como uma “poética de la desterritorialización” (p.94). Este é o primeiro eixo da proposta de Perlongher sobre o barroco/neobarroco/ neobarroso que destacamos neste capítulo.

4.1.2 Poética da desterritorialização

Desenvolvemos um estudo mais detalhado sobre a presença do conceito de desterritorialização na obra (no caso, poética e ensaística) de Néstor Perlongher em nossa dissertação de Mestrado¹⁴⁹. Por ora, nos limitaremos a trabalhar os desdobramentos deste conceito em sua obra ensaística sobre literatura.

De início, é importante destacar que Perlongher tomou o conceito de desterritorialização da filosofia, mais especificamente da obra conjunta de Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁵⁰. O poeta argentino, além de usar o mencionado

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. Gilles Deleuze; tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas, S.P.: Papirus, 1991.

¹⁴⁸ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Omar Calabrese; tradução de Carmen de Carvalho e Arthur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

¹⁴⁹ Cf. FERRO, Gabriela Beatriz M. *A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher – uma leitura de Hule*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2010. Dissertação de Mestrado.

¹⁵⁰ Referimo-nos a DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. Vols. 1 e 2 (1995); Vol. 3 (1996); Vols. 4 e 5 (1997). Ao

conceito em sua pesquisa em Antropologia Urbana, da qual resulta sua dissertação de mestrado, o adapta a suas ideias sobre literatura ao utilizá-lo para descrever os processos de formação da arte barroca na América e também para justificar, a seu modo, o caráter trans-histórico e transespacial dessa estética. Ao adaptar esse conceito, Perlongher o amplia, usando-o para justificar algumas das mais significativas características do barroco/ neobarroco(so).

Em “Caribe transplatino, o autor se refere ao barroco como uma poética da desterritorialização em cinco momentos de seu texto. No primeiro, acima mencionado, argumenta que em sua transposição para o continente americano, o barroco europeu (Séculos XVI e XVII) se havia desterritorializado. Para explicar seu argumento, Perlongher se alia a Lezama Lima¹⁵¹ e aponta a mescla de etnias de artesãos e artistas responsáveis pelas construções barrocas na América como uma forte razão para a mistura de referências e apropriações tomadas de tendências artísticas de origens e épocas diversas presentes na arte do período:

El barroco – observa González Echevarría – es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas “bastardas” con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del barroco áureo (siglos XVI/ XVII), el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales y del indio Kondori. (PERLONGHER, 2008, p.94)

Em segundo lugar, ao afirmar que na poesia barroca o eu-lírico apareceria distanciado de seu típico lugar- o central – chegando a ser elidido do poema: “No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico del yo lírico”. (PERLONGHER, 2008, p. 94).

elaborar sua teoria do rizoma, os autores trabalham sobre a ideia de identidades múltiplas. Ao fazê-lo, rechaçam o modelo representado pela metáfora de uma árvore com raízes fixas e propõem um modelo baseado em linhas não centralizadas, ou melhor, não submetidas a um princípio hierárquico. Segundo este modelo, a identidade nunca se tornaria una, pois de acordo com os pontos do rizoma com os quais estabelecesse contatos, ela sofreria mudanças. O movimento descrito pelos autores seria o de desterritorializações e de reterritorializações constantes, o que não permitiria cristalizações ao longo do processo.

¹⁵¹ LEZAMA, LIMA, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1993.

O terceiro caso de uso do conceito é o que aponta a característica que Perlongher atribui, sobretudo, a Lezama Lima, “o nomadismo na fixidez”. O autor argentino recorda a preferência do poeta cubano por viajar pelos corredores de sua casa em vez de deslocar-se fisicamente pelos territórios do planeta.

O quarto caso é o da desterritorialização dos “*argots*” que se explicaria pelos deslocamentos linguísticos empregados pelos autores neobarrocos. Como exemplo, Perlongher recorre à presença de uma palavra da gíria rio-platense (*chongo*¹⁵²) em uma das obras em prosa do cubano Severo Sarduy- *Maitreya* (1978). O poeta crítico argentino justifica ainda esta característica com um dado biográfico comum entre os autores neobarrocos, a dispersão geográfica: “Sarduy en París, Roberto Echavarren y José Kozer en Nueva York, Eduardo Milán en México” (Idem, p. 100).

Por último, o autor argentino utiliza o conceito de desterritorialização para apontar a principal característica diferenciadora entre o barroco áureo e o neobarroco. Segundo Perlongher, enquanto o primeiro teria utilizado uma base clássica como suporte para suas produções, o último não teria um suporte fixo para compor seus trabalhos:

“Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión – diríase- pudo florecer en cualquier canto de la letra”. (PERLONGHER, 2008, p. 101)

Vale ressaltar que o autor em nenhum momento reivindica para si a originalidade das características barrocas/neobarrocas/neobarrosas apontadas nos parágrafos anteriores. Pelo contrário, antes dele, Sarduy¹⁵³, por exemplo,

¹⁵² Gíria portenha para o homossexual ativo.

¹⁵³ Sarduy prefere o termo “descentramiento” para falar da vocação excêntrica da estética barroca e a partir deste conceito cria uma teoria para explicar e justificar o surgimento dessa estética. Em suas reflexões, Sarduy atribui ao pensamento de Kepler a mudança na cultura europeia que teria levado ao surgimento da estética barroca em substituição à renascentista, no século XVI. Kepler comprovou que o movimento dos planetas ao redor do Sol desenharia a forma de uma elipse e não de um círculo como se teria pensado antes. O deslocamento elíptico resultaria em um movimento descentrado, como se a volta dos planetas ao redor do Sol supusesse a existência de um segundo astro, obliterado, obscuro. A mesma lógica se aplicaria ao desenvolvimento da estética barroca, cuja obra pictórica de Caravaggio poderia servir como exemplo, segundo o autor cubano. Nas obras do pintor italiano, os olhos do observador são direcionados pelo jogo de luz e de sombra e os elementos destacados nem sempre ocupam o centro da cena. Na literatura, Sarduy aponta o trabalho realizado pelo poeta espanhol Luís de Gôngora a partir de poemas renascentistas, que o autor cubano chama de “metáfora ao quadrado”. Tendo como base as criações poéticas de Petrarca, Gôngora teria elaborado um novo procedimento de metaforização, o que apontaria para

apresentou em vários ensaios suas reflexões sobre o tema onde tais características de aproximação e/ ou diferenciação entre o barroco e o neobarroco são largamente desenvolvidas.

Perlongher, coerente com sua formação acadêmica, jamais deixa de fazer as devidas referências de suas fontes. O que tratamos de destacar aqui é a originalidade do uso do conceito da desterritorialização, que o autor empresta da filosofia, adaptando-o e ampliando-o a ponto de explicar através dele várias características que aproximam e/ou distanciam o barroco do neobarroco(so).

4.1.3 “*La maquinaria barroca*”- êxtase *versus* forma

Ainda nos parágrafos introdutórios do seu ensaio, Perlongher destaca que o barroco e, por conseguinte, o neobarroco(so) atuariam no plano da forma. E seria justamente essa forma que serviria de contrapeso a outro elemento que caracterizaria, segundo o autor, a estética barroca/neobarroca(sa), a pulsão dionisíaca. No ensaio em estudo, Perlongher se refere a essa característica usando expressões como “demencia incontenible” (p. 94), “cierta disposición al disparate” (p.95) e a expressão que escolherá para desenvolver seu pensamento sobre o tema “poesía del éxtasis” (p.94).

Em entrevista concedida a Luis Bravo, em 1989, ao explicar que entendia por “superfície textual” o fato de a poesia não ter que submeter-se a outra verdade além da sua própria, Perlongher acrescenta:

“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 dionisíaca, 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)

A afirmação explica a diferenciação que o poeta-crítico faz em “Caribe transplatino” entre os procedimentos barrocos/ neobarrocos(sos), das propostas dadaístas: “La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que

uma metáfora dupla, tal como o movimento elíptico dos planetas ao redor do Sol desenharia a presença de um segundo astro. A teoria aqui resumida pode ser lida em: SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1974.

invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo.” (PERLONGHER, 2008, p. 97)

Como se pode comprovar, segundo o autor argentino, barroco e dadaísmo se assemelhavam em sua atitude destrutiva, no entanto, enquanto o último promoveria a eliminação de tudo o que poderia constituir a superfície sobre a qual trabalha, a invasão do barroco, por outro lado, promoveria um trabalho de ornamentação excessiva que resultaria em “más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad su peso.” (Idem, p. 95).

É nesse sentido que Perlongher, ao concordar com Sarduy¹⁵⁴, afirma que a produção estética barroca se distanciaria da função comunicativa da linguagem. O que o poeta argentino nomeia como “maquinería barroca” poderia ser descrito pelos procedimentos expostos por Sarduy como típicos da constituição dessa linguagem¹⁵⁵. O exemplo apresentado por Perlongher no ensaio em estudo é o da proliferação de significantes cujo resultado poderia ser comparado a “un juego de doubles espejos invertidos” (Idem, p. 96).

Para Perlongher mais que a perda do sentido ou da sequência discursiva, a partir da proliferação, e dos demais procedimentos da linguagem barroca, as palavras acabariam materializando-se (ou corporificando-se). Desse modo, a palavra se tornaria objeto, atribuindo ao poema autonomia absoluta, fato que o

¹⁵⁴ Cf.: SARDUY, Severo. *Barroco*. 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. 1999c. TOMO II.

¹⁵⁵ No ensaio “El barroco y el neobarroco” (1972) Severo Sarduy propõe “um esquema operacional” com a intenção de reduzir o conceito de barroco a partir dos procedimentos que o compõem. Segundo o autor cubano são eles: 1. Artifício- a linguagem barroca é para o autor a apoteose do artifício, afastando-se, desse modo da natureza que se torna alvo de ironia e de irrisão. Os mecanismos de artificialização seriam: a) a substituição; b) a proliferação c) a condensação. 2. Paródia, enquanto que para o conceito clássico de arte as obras paródicas eram consideradas menores, para o(n) barroco, a presença desta no texto o engrandecia. Seus mecanismos seriam: a) a intertextualidade, b) a intratextualidade. No tópico de conclusão de seu ensaio Sarduy aponta mais três características da linguagem barroca. São eles: a) Erotismo, b) Espelho e c) Revolução. Cf.: 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; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª, Ed. 1999c. TOMO II. pp. 1385-1404.

distanciaria da linguagem comunicativa a ponto de dificultar em alto grau sua decodificação. Essa seria para o autor argentino mais uma diferença entre o barroco do Século de Ouro e o neobarroco(so): enquanto o trabalho textual feito no barroco seria decodificável (o exemplo do autor é o trabalho que Dámaso Alonso promove sobre a obra de Gôngora), o neobarroco(so) atuaria de modo a impedir ao máximo uma possível “tradução” dos sentidos do texto.

Em outro ensaio sobre o tema, intitulado “Cuba, el sexo y el puente de plata”, Perlongher deixa mais claro seu ponto de vista a esse respeito:

“El procedimiento poético de Góngora deja abierta la posibilidad de alguna ‘traducción’ al sentido más convencional que sería, dice Sarduy, índice de una consonancia ‘con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que lo organiza y precede, aún si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de sus desdobramientos’. Por el contrario, el “barroco” contemporáneo, el neobarroco, rompe toda ilusión de traductibilidad a un sentido final, reflejando ‘la desarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto.” (PERLONGHER, 2008, p. 120)

A ideia da estética barroca como “poesia del éxtasis” foi desdobrada por Perlongher em um texto anterior a “Caribe transplatino”. Em 1990, o autor argentino apresenta no evento “A palavra poética na América Latina – avaliação de uma geração”¹⁵⁶, sob a forma de comunicação, o ensaio “Poesía y éxtasis” no qual, ao usar a pejorativa expressão “máquina de sobrecodificación” para nomear a ação da crítica acadêmica, propõe um redirecionamento para o trabalho poético que o distanciaria da atuação dessa crítica.

Tal distanciamento se revelaria a partir de uma linha de fuga viabilizada por meio da proposta de uma poesia que utilizasse o êxtase como veículo de sua expressão: “(...) la consideración de la poesía como éxtasis cava un zanjón tajante con relación a las jergas adocenadas de la crítica.” (PERLONGHER, 2008, p. 150). Neste mesmo ensaio, o poeta-crítico argentino se refere à necessidade de que se adote uma forma para controlar o fluxo extático, como modo de evitar que a pulsão dionisíaca que move a arte extática se finde em uma destruição total.

¹⁵⁶ Evento realizado no Memorial da América Latina, São Paulo, entre 5 e 7 de dezembro de 1990 e organizado por Horácio Costa

Em resumo, em “Poesía y éxtasis”, Perlongher expõe três pressupostos para a criação poética que vêm ao encontro das ideias apresentadas pelo autor sobre a poesia neobarroca(sa) em “Caribe transplatino”, são elas: o trabalho com a linguagem deve centralizar o processo de criação poética, deixando-se de lado a sua função comunicativa, “(...) 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); a justificativa para o pressuposto anterior encontra-se presente no seguinte, que prega que a finalidade da produção de poesia deve ser a busca da beleza, o que implicaria um trabalho com as palavras de modo que o texto poético adquirisse certa materialidade, ou seja, que não houvesse a necessidade de esse texto remeter a algo exterior a ele mesmo: “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); o terceiro é o já exposto no parágrafo anterior sobre a necessidade de adoção de uma forma como modo de controlar a pulsão dionisíaca: “lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida. Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética . (...)”

Como podemos comprovar, o diálogo entre os dois textos é bastante próximo, o que nos leva a considerar que, para Perlongher, a criação poética se faria a partir de uma tensão entre duas forças opostas: a pulsão dionisíaca e a forma rigorosa advinda do barroco histórico. A máquina barroca, então se faria da junção entre esses dois elementos, promovendo, desse modo, a “superabundância do excesso”, anteriormente citada.

Outro ponto, a coincidência entre as ideias dos dois textos nos leva a considerar também que os mesmos pressupostos que Perlongher aponta para a teoria em estudo em “Caribe transplatino”, o autor considera válidos para sua proposta de criação poética, o que nos levaria a concluir que tais elementos integrariam a proposta do neobarroso, criada pelo autor.

Retomando nossa leitura de “Caribe transplatino”, torna-se relevante mencionar que no mesmo trecho em que finaliza a menção à “maquinaria barroca”, Perlongher abre o próximo eixo de seu ensaio ao prosseguir em sua

definição da poesia neobarroca(sa): “nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro¹⁵⁷...” (PERLONGHER Apud SARDUY, 2008, p. 97).

4.1.4 O neobarroco/ neobarroso – escrituras latino-americanas entre o talho e a tatuagem

É nesse tópico de “Caribe transplatino” que Perlongher passa a particularizar os elementos que diferenciariam o neobarroco do que ele nomeia como neobarroso. E esse primeiro tópico de afastamento entre o barroco cubano/ caribenho, do barroco sul-americano se fará por meio da leitura que o autor argentino realiza das obras de duas grandes influências suas: Severo Sarduy e Osvaldo Lamborghini.

Na seção do texto em estudo nomeada como “tajo/ tatuaje”, Perlongher apresenta os dois tensores que lhe pareceriam mais significativos para explicar a variedade de “trazos neobarrocos” presentes nas escrituras hispano-americanas: o “talho”, que o autor de *Alambres* vê como uma característica muito significativa na obra do argentino Osvaldo Lamborghini, e a “tatuagem”, característica desenvolvida pelo cubano Severo Sarduy. Ao escrever sobre essa questão, Perlongher afirma: “Entre estos dos grandes polos de la tensión tajo/tatuaje, se desenvuelven, **grosso modo**¹⁵⁸, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas.” (Op. Cit. P.100).

Por meio da afirmação acima mencionada, portanto, poderíamos supor que o neobarroso seria fruto dessa tensão talho/tatuagem, uma vez que poderia ser incluído no grupo dessa “multiplicidad de escrituras hispanoamericanas”.

Em “Caribe transplatino”, Perlongher afirma que a transição do vocábulo “barroco” para “barroso” se originaria a partir das águas barrosas do Rio da Prata e seria explicada pela resistência que o neobarroco teria encontrado ao chegar ao sul do continente americano e, sobretudo, em solo argentino. Ainda que o autor reconheça a presença do impulso de barroquização nas letras “transplatinas” e inclusive no interior da própria língua espanhola, parece-lhe que o neobarroco-

¹⁵⁷ Grifo nosso.

¹⁵⁸ Grifo do autor ao sinalizar o uso de uma expressão da língua portuguesa.

resultado de um tipo de fusão entre o impulso de barroquização com a “explosão do surrealismo”- encontrou no Cone Sul da América um ambiente bastante hostil.

Em entrevista¹⁵⁹ concedida a Daniel Molina e publicada na Revista *Fin de Siglo* (Buenos Aires, 1988), Perlongher já havia apresentado seu pensamento sobre a questão:

Hay un flujo que recorre toda la lengua española, que se vuelve a desencadenar desde Cuba, desde Lezama, que es la resurrección del barroco. En el Río de la Plata ha habido ciertas reticencias frente al barroco. Cuando esa ‘letra creadora’ – como la define Lezama Lima – llega a estas tierras, se produce un barroco diferente del tropical. El del Caribe no tiene problemas en jugar, es un barroco de la luz. En cambio aquí, con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda chapoteando en el barro del río. De ahí el nombre de neobarroso, como si no nos permitiéramos todavía entregarnos al goce de lo lúdico. Necesitaríamos, de alguna manera, socavar el barro. (...) (PERLONGHER, 2004, pp.317/318.)

Desse modo, o Barroco do Século de Ouro espanhol em seu ressurgimento em solo americano, no século XX, teria encontrado nas diferentes tradições literárias com as quais entra em contato, modos diversos de realizar-se, o que explicaria o acordo entre os poetas sobre a inexistência de um único direcionamento estético para essa tendência. No caso argentino, segundo Perlongher, a forte tradição realista teria impedido a prevalência do lúdico, à diferença do que teria ocorrido em Cuba, por exemplo.

Assim, o barroco de ouro espanhol dos séculos XVI/XVII, ganharia novas versões em seu resurgimento no século XX, o que contemplaria desde as bijuterias irisadas (Sarduy) até o descenso final como nódulo de barro, al “chapotear en el barro” do Rio da Prata.

Abrindo um parêntese, poderíamos aproveitar para introduzir neste tópico uma característica presente na obra poética de Néstor Perlongher que ele nomeia como “poética dos extremos”.

Ainda que para Perlongher a estética barroca tenha chegado a sua versão “barrosa” no Cone Sul, ela não teria perdido o contato com suas outras versões, como a falsa joia cubana ou o ouro espanhol. Desse modo, a “poética dos

¹⁵⁹ Todas as entrevistas utilizadas nesta tese estão reunidas em: PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

extremos” seria o nome dado a esse fluxo entre o ouro-bijuteria-barro, a que o poeta se refere em vários ensaios e entrevistas.

Assim como a conexão “ouro-bijuteria-barro”, os polos “talho/ tatuagem”, também seriam representativos das variadas manifestações do barroco em solo americano e podemos afirmar que Perlongher prefere este último polo ao primeiro. Em entrevista concedida a Pablo Dreizik (1986) o autor afirma:

(...) hay cierta tensión en este campo que Libertella llama las ‘nuevas escrituras’ que podemos – si tenemos ganas – llamar neobarroco o neobarroso. Si queremos hacer un paquete con todo eso y hacerlo circular para que se pueda deglutir, se puede pensar en cierta tensión entre el tatuaje de Sarduy y el tajo de Lamborghini. En Sarduy hay mucha insistencia en el trabajo más a flor de piel, en sucesivas capas que van cubriendo, pero esto no tiene que ver con la antigua develación. (...) Vuelvo a lo anterior, el tatuaje de Sarduy y el tajo de Lamborghini, donde él quiere llegar más adentro, quiere llegar al hueso (eso está sobretodo en “El niño proletario”), esa pulsión de desgarrar, de romper; quizás uno puede situarse en esa tensión” (PERLONGHER, 2004, p. 294).

No trecho citado, Perlongher observa que tanto Sarduy como Osvaldo Lamborghini entendem a escrita como corporalidade. A diferença entre os dois estaria no modo como cada um dos autores abordaria o conceito. Para Sarduy, a escrita se compararia com a ação de tatuar, desenhar, de retrabalhar a superfície corpórea do texto, modificando assim sua textura.

Em *La simulación*, obra que reúne textos em que desenvolve o tema da escritura/ tatuagem, o autor cubano relata a história de um filme japonês chamado *Kaiwan*. Nela, para salvar um monge budista de uma possessão demoníaca, seus companheiros escrevem mantras sobre sua pele, esquecendo-se, no entanto, de uma orelha. As entidades maléficas se lançam então sobre o monge, arrancando-lhe esta parte do corpo. A interpretação feita por Sarduy do filme se resume em uma frase: “Todo lo que no es textual es castrable”. (SARDUY, 1999, p.1296)

Já o talho de Osvaldo Lamborghini se evidencia, segundo Perlongher, no conto “El niño proletario”. Neste texto, o narrador em primeira pessoa retrata o ritual de tortura e morte de Stropani, um garoto proletário que tem seu destino anunciado pelo paronomástico apelido atribuído a ele por uma professora “¡Estropeado!”.

Membro de uma família pobre, o garoto se torna vítima de um crime social ao ser torturado e morto por três colegas de escola, oriundos de famílias

burguesas. Sob a liderança de Gustavo, Esteban e o narrador capturam a “¡Estropeado!” e o submetem a torturas físicas e a abusos sexuais. Entre as ações cruéis praticadas pelos garotos, o narrador descreve o corte feito por ele em uma das pernas da vítima:

(...) Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar. (LAMBORGHINI, 1988, p. 67)

Juan Pablo Dabove, ao refeltir sobre o conto de O. Lamborghini, vê na ação violenta dos garotos sobre o corpo de “¡Estropeado!” um ato de reescritura – “literária?” – pergunta o autor – semelhante à ação daquele que escreve nas paredes de um banheiro público ou de um aluno que escreve em sua carteira escolar:

“(...) los niños burgueses no escriben el cuerpo de ¡Estropeado! sino que sobreescriben lo ya escrito (como en un baño o un banco de escuela) por la maestra. Lo hacen por lujo, por gasto, por exhibición. ¿Acaso no llamamos a ese lujo, ese gasto, esa exhibición o repetición al infinito, Literatura? (DABOVE, 2008, p.229)

Tanto no fragmento mencionado de Sarduy, como no de Dabove sobre o conto de Osvaldo Lamborghini, observamos o uso do corpo como espaço de escritura/reescritura. A diferença entre Sarduy e Lamborghini, no entanto, pode ser destacada retomando-se a afirmação de Perlongher na citação supracitada: no caso exemplificado por Sarduy a ação da escritura se limita à superfície da pele. No entanto, na leitura que Dabove faz do conto de Lamborghini a incisão profunda que o narrador do conto faz em sua vítima, relevando-lhe seu osso branco, mais invasiva e, portanto, mais agressiva, se assemelharia à ação de trabalhar a carne em profundidade, sem excluir nesse ato a intenção de causar-lhe dano ou feri-la.

Recorrendo mais uma vez ao fragmento citado de Perlongher, verificamos que o poeta argentino situa sua produção literária no centro da tensão talho/tatagem e cremos que a partir dela podemos dar um passo mais no entendimento da paródica proposta do neobarroso.

4.1.5 Neobarroso (ou “barroco de bairro” ou “barroco de trincheira”)

Em nenhum de seus ensaios, entrevistas ou mesmo nos prólogos de seus livros, Perlongher evidenciou os termos que compõem sua poética “neobarrosa”. Embora a referência ao “neobarroso” seja constante em suas reflexões teóricas, parece nunca ter havido por parte do autor argentino um esforço no sentido de fechar tais ideias em um ensaio que tratasse exclusivamente sobre o tema, por exemplo.

Desse modo, para realizar a aproximação a esse conceito, devemos passar em revista grande parte de seus escritos teóricos e, principalmente, fazer uma cuidadosa leitura de sua produção poética. As “pistas” para compreender o neobarroso estão dispersas em sua obra.

Em sua produção literária, por exemplo, o neobarroso poderia ser pensado como o ponto de conexão entre todos esses fluxos barrocos no século XX, o que abrangeria desde o trio “oro-bijuteria- barro, passaria pelo “talho/tatuagem” e, por conseguinte, faria a conexão, no referente à temática desenvolvida em sua obra poética, entre o antropólogo urbano e o poeta neobarroco.

A ponte da qual fala no ensaio “Cuba, el sexo y el puente de plata” (1986) é o que faria a conexão Cuba- Rio da Prata. É o “transbarroco”, segundo o entendimento de Perlongher. Ao falar sobre sua experiência de criação poética em espanhol, estando no Brasil (local de seu autoexílio), o poeta afirma: “Esa es otra de las posibilidades de ese barroco: que cruza, o pretende cruzar. Lo que yo veo es esa conexión Cuba- Río de la Plata. (PERLONGHER, 2008. p. 285). Se em um extremo da ponte estaria o neobarroco cubano, do outro, o neobarroso marcaria seu território.

Ainda em “Caribe Transplatino”, Perlongher dedica uma seção de seu texto diferenciando o neobarroco do neobarroso. Como já foi mencionado anteriormente, a explicação para o neobarroso parte da resistência argentina ao neobarroco advindo de Cuba:

“(...) Por qué neobarroso? Esas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo empaña la intranscendencia

superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con ilusión de profundidad la melancolia de las grandes distancias del desarraigo”. (p.97)

Na continuação de seu tópico, Perlongher revisa a produção literária argentina desvendando as estratégias de autores que teriam se dedicado a “socavar el sentido convencional de las cosas (...)” (p. 98). Em sua lista, Perlongher mistura romancistas e poetas: Macedónio Fernandez e Enrique Molina de um lado e uma especial menção a Oliverio Girondo de outro. Em seguida surgem os nomes de seus contemporâneos, os irmãos Leónidas e Osvaldo Lamborghini, além de Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, todos argentinos, e o uruguaio Roberto Echavarren.

Em outro ensaio intitulado “La barroquización¹⁶⁰” o trecho dedicado ao neobarroso é bastante curto – um único parágrafo – mas bastante significativo. Além de relacionar o neobarroso ao descenso do neobarroco que ao chegar ao Rio da Prata teria “chapoteado” em suas águas lodosas, Perlongher atribui uma imagem a tal decadência: a do Marquês de Sebreondi¹⁶¹, personagem europeu de um conto de Osvaldo Lamborghini. O marquês “homossexual activo y cocainômano” tem sua decadência decretada ao tropeçar no barro do estuário rio-platense. É o extremo: do ouro ao barro.

Tal como a relação representada pelo trio ouro-bijuteria-barro, o par talho/tatuagem também evidenciaria os extremos de uma mesma ação: a do trabalho com a superfície textual. Se o último promove a ação de adornar por meio do desenho que resulta na tatuagem, no primeiro a ação agressiva, mais do que desenhar, altera a textura de tal superfície, ferindo-a e, por conseguinte, fazendo-lhe uma marca profunda. Uma das questões que procuramos responder neste texto é: que relação há entre os extremos evidenciados tanto pelo trio (ouro-bijuteria-barro) como pela tensão talho/tatuagem?

¹⁶⁰ Publicado integralmente em 11 de março de 1988 no suplemento “Folhetim, do jornal *Folha de São Paulo*.

¹⁶¹ *Sebreondi retrocede* (1973). Citamos a seguir um trecho da obra para ilustrar a referência: “Del norte de Italia el vaho llega hasta aquí, hasta la humedad de estas costas, hasta este humo Río de la Plata. (...) Crujiente, sumiso señor de solapas raídas – su éncave el Plata, su anclaje, y su clave: barrosa y agua – la flor ficticia decaía exhausta, en la enredada sobremesa: aí como los anillos de piedras deslucidas ya no enjoyaban em sus dedos, el resplandor, el ópalo, el tabaco. (...)” p. 41.

Observemos duas falas de Perlongher presentes em duas entrevistas por ele concedidas:

Fragmento 1- ao responder a Diego Vecchio (1991) sobre o fato de que em sua poesia usava a política não exatamente como tema, mas sim como técnica de escritura: “(...) yo tenía un espíritu plebeyo, de barrio, de extramuros, que me llevaba a sentir la poesía como algo muy bello. Mezclado con lo bestial, enchastrado, embarrado, pero lleno de brillo y de lujos, feo jamás. Lo poético no puede ser feo (...).” (PERLONGHER, 2004, p. 349)

Fragmento 2 – ao responder a Daniel Freidemberg e a Daniel Samoilovich (1992) sobre a mescla de termos pertencentes a um léxico considerado não poético com palavras típicas da “literatura escrita”:

“(...) yo una vez pensé en una construcción que sería como una especie de “barroco de trinchera”, una especie de barroco cuerpo a tierra, o ligado a la tierra. Entonces de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares, tal vez ¿no? no hacer, digamos, un barroco erudito, tipo Siglo de Oro.” (PERLONGHER, 2004, p 364)

Dos fragmentos, destacamos, de início, as expressões “de barrio”, “embarrado”, “barroco cuerpo a tierra” y “barroco de trinchera”. Se os termos “embarrado” e “cuerpo a tierra” podem ser diretamente relacionados ao que foi dito antes sobre o neobarroso e sua relação com as águas barrosas do Rio da Prata, nos interessa agora investigar a relação que as construções “de barrio” e “barroco de trinchera” mantêm com a expressão acima mencionada.

Se “barroco de trinchera” nos remete ao grupo de soldados que integram a linha de frente e atuam ao rés do chão, “barroco de barrio” nos recorda o que está próximo, acessível, e ao mesmo tempo preso nos domínios de um universo limitado em que pequenos problemas podem ganhar grandes dimensões. Ainda que tenham significados marcadamente diferentes, tanto uma como outra expressão nos remete ao que é mais próximo (no sentido de ser mais facilmente apreensível), mais cotidiano e acessível justamente por representar o que é elementar ou o mais “baixo”. Observemos mais um fragmento de uma entrevista que Perlongher concede a Luis Chitarroni, em 1988, na qual o poeta descreve o contexto de criação do poema “El cadáver”, de *Austria-Hungría* (1980):

“El poema del cadáver de Eva Perón resulta de una mezcla de acontecimientos. Acerca de eso hay una pequeña anécdota. En esa época yo hacía encuestas, y me tocó hacer una en una villa miseria enclavada en un barrio obrero. Entonces se produjo algo muy curioso. Había unos encuestados que querían que yo entrara en su casa, y yo, por una cuestión paranoica de la época, no quería entrar. Después fuí a mi casa y me puse a leer un libro sobre Eva Perón, un libro que consiste solo en documentos sobre Eva. Y en el poema lo que se produce es una *fusión de los dos acontecimientos*. Creo que *Austria-Hungría* está jugando a esa *mezcla*”¹⁶². “(PERLONGHER, 2004, p 308.)

Ainda que a afirmação de Perlongher se refira de modo específico ao contexto de criação de sua primeira obra poética, cremos haver nesta fala a origem do que explicaria a expressão “poética de extremos” anteriormente mencionada. A partir do fragmento, podemos concluir que, em sua produção literária, essa poética se evidenciaria na proposta de relacionar na mesma obra ou no mesmo poema, elementos diferentes, pertencentes, em alguns casos, a dois polos, como é o caso do poema comentado no fragmento.

No último fragmento utilizado, o poeta argentino usa as palavras “fusión” e “mezcla” para descrever o contexto de produção do poema. Em um diálogo com Perlongher, o escritor uruguaio Eduardo Milán¹⁶³ usa a expressão “labor de mestizaje” para descrever o que Perlongher chamaria de “desterritorialización”, ao situar tais mesclas e fusões nos variados níveis nos quais elas operariam na escrita neobarroca ou neobarrosa: linguístico, geográfico, histórico, na união de um acontecimento cotidiano – uma cantada em um bairro pobre a uma leitura de texto documental, como na citação supracitada – ou aproximando o ouro do barroco espanhol às águas barrosas do Rio da Prata no século XX.

Retomando e ampliando uma ideia previamente exposta neste capítulo, no parágrafo final de “Caribe Transplatino”, Perlongher, ao diferenciar o neobarroco(so) do barroco do Século de Ouro, afirma que enquanto este último se montaria sobre uma base clássica, ao primeiro lhe faltaria “un plano fijo donde implantar sus garras” e acrescenta, concluindo, “la perversión- diríase- puede florecer en cualquier canto de la letra” (PERLONGHER, 2008, p. 101). Parece-nos relevante observar, nesta afirmação, a oposição (ou seria melhor dizer, a

¹⁶² Grifos nossos.

¹⁶³ Cf.: A entrevista “El neobarroco rio-platense”, que Néstor Perlongher concede a Eduardo Milán em 1986, in: PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 280-289.

tensão?) que se apresenta entre as palavras “pervertir” e “florecer”. Se ao primeiro em espanhol são atribuídos significados como “viciar con malas doctrinas o ejemplo la fe, las costumbres, el gusto” o “perturbar el orden o estado de las cosas” (RAE, versión virtual); o segundo, além de dar nome ao desenvolvimento da vida vegetal, em espanhol se refere também à riqueza e à prosperidade.

Desse modo, a tensão explicitada por Perlongher ao descrever os procedimentos da poesia neobarroca/neobarrosa nos indicaria o movimento criativo ou o desenvolvimento próspero daquela (poesia) cujo impulso seria o de viciar ou corromper os bons costumes ou gostos ou perturbar a ordem das coisas. Perlongher situa esse procedimento neobarroco/neobarroso com a linguagem como um ato político:

Cuando uno escribe, 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 pequeño y molecular, trabaja en ese plano para cambiar la expresión. (PERLONGHER, 2004, p. 304)

Vale destacar que esse ato político se refere, sobretudo, ao trabalho literário em oposição a essa recepção resistente que o neobarroco teve no território sul-americano, opondo-se, especificamente na Argentina, à poesia social que vigora naquele país na década de 70¹⁶⁴. Ao responder a Luis Bravo sobre as linhas de expressão da poesia argentina que mais lhe interessariam, Perlongher diz: “Me interesa el fenómeno de barroquización, de ruptura o montaje sobre la poesía social que circuló en los años setenta” (PERLONGHER, 2004, p. 301)

De acordo com Perlongher a oposição à poesia social deve se realizar no plano da expressão, no trabalho com o que ele chama de superfície textual, que se revelaria a partir do procedimento de torção da linguagem – a ação da máquina barroca – a ponto de distanciá-la de sua produção cotidiana:

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?*

¹⁶⁴ Perlongher cita como exemplo dessa poesia argentina de temática social que deve ser “combatida” a produção poética de Juan Gelman. Citamos um trecho de entrevista concedido a Eduardo Milán (1986) em que o autor expõe claramente sua opinião a esse respeito: “Aquí viene otra caso que tiene que ver con la poesía argentina en particular. Había que combatir a Juan Gelman en su propio terreno. Hay toda una producción de poesía social en los años 70, de la cual es un exponente interesante Gelman. (...) (PERLONGHER, 2008, p. 283)

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: *convertirlo todo en joya*¹⁶⁵. (PERLONGHER, 2004, p. 310).

Do fragmento citado destacamos em primeiro lugar a oposição marcada entre os termos “estetizante” – relativo à arte e, por conseguinte, ao trabalho literário, ou seja, restrito a uma elite – e “popular” – relativo ao povo, ao que é acessível a uma massa – que são relacionados como complementares por Perlongher. Em seguida, ao reivindicar a beleza como “imperativo” do poema, o poeta a relaciona a um gosto suburbano e, por fim, determina o objetivo final do trabalho de torção da linguagem: converter o poema em joia.

Assim, o trabalho de “ourivesaria” proposto por Perlongher se formaria não somente de “materiais” e “substâncias” nobres (léxico rebuscado, erudito), mas de mesclas destes “materiais” e de “substâncias” nada nobres (a linguagem vulgar proveniente das “bocas” de São Paulo e dos subúrbios portenhos, além de termos relativos a substâncias corpóreas). Em sua obra poética, por exemplo, Perlongher produz “joias” a partir de temas como a “Caza” (*Parque Lezama*, 1990) dos michês e o “Trottoir” (*Hule*, 1989) dos travestis em busca de clientes; a imagem do travesti que recorre à maquiagem exagerada (“revoque” – reboque- é o termo usado pelo eu lírico) para encobrir os sinais da grossa barba que persiste em marcar o rosto da “personagem” descrita em “Devenir Marta” (*Hule*) ou destacando a ação do preservativo na contenção do jorro de sêmen em “Latex” (*Hule*).

Perlongher mescla o ouro ao barro, igualando-os em sua proposta para a poesia neobarrosa. Para fazê-lo, propõe a elevação ao extremo do trabalho de experimentação poética no qual inclui o “(...) campo de experimentación con las trastiendas del lenguaje (...)” (PERLONGHER, 2004, p. 291). O termo “trastienda” se refere à parte dos fundos da loja, ou seja, ao ambiente cuja aparência não corresponde à decoração agradável relativa ao espaço do estabelecimento comercial destinado ao atendimento ao público. É o local onde os produtos são armazenados, onde a pintura se desgasta e onde não há o cuidado do

¹⁶⁵Grifo nosso.

reparo imediato, como é comum quando o dano se localiza na parte destinada aos clientes.

As “trastiendas del lenguaje”, desse modo, revelariam aquilo que na língua é considerado desagradável pelos que elegem o uso normativo do idioma, por haver sido relegado à qualidade de arcaísmo ou por ter uso regionalizado, por exemplo. Elas podem também nomear termos evitados no uso cotidiano da língua por serem muito pejorativos ou por se referirem a um tipo de população socialmente marginalizada. Podemos incluir também entre as “trastiendas...” as palavras estrangeiras que entram no idioma como gíria e, com o tempo, acabam se integrando ao léxico oficial por meio da inclusão em dicionários.

É importante observar que essa proposta de trabalho linguístico perlonghereano se constrói no jogo de clarear/ escurecer que revela ora o espaço da loja, ora o espaço dos fundos (“trastiendas”). Desse modo, se configuraria no pensamento neobarroso do poeta, em nosso entendimento, a tensão talho/tatuagem. Na “inmixión” de forças opostas, que liga o ouro ao barro do Rio da Prata e conspira para a criação de um barroco mestiço, um barroco de bairro.

4.2 O poema neobarroso de um extremo a outro: uma leitura de “Formas barrocas” e de ‘Preámbulos barrocos’

Para exemplificar a “poética dos extremos” como parte da poética neobarrosa de Perlongher, selecionamos, a seguir, dois poemas de seu livro *Hule* (1989).

Em nosso entendimento, a composição dessa obra exemplificaria o que Perlongher propõe com a expressão “poética dos extremos”: se de um lado encontramos poemas compostos de imagens elegantes, por outro, observamos a presença de textos, como “Salmonella”, em que o tema é a descrição de uma diarreia provocada por uma infecção bacteriana (no caso, a bactéria cujo nome está no título do poema).

Neste sentido, podemos contrapor o já citado “Salmonella” a um poema em que a elegância e a concisão são as suas principais características; dizendo isto, nos referimos ao trecho que integra a primeira parte do poema “Formas

barrocas”. Composto de três partes, este poema foi escrito durante a viagem que Perlongher fez às cidades Mariana e Ouro Preto, em 1987.

Em “Formas barrocas”, o poeta-crítico argentino opta pela utilização de um vocabulário rebuscado para apresentar alguns dos elementos que compõem a arquitetura barroca da região de Minas Gerais. Nele, observa-se a presença de uma combinação lexical cuidadosamente planejada, visando à concisão e à máxima exploração de suas possibilidades fônicas. Observemos o trecho selecionado do poema: *las volutas de los anteparos mineralizan el desarraigo/de los volúmenes voluptuosos, en claroscuros de cim-/breos. Pasa una sombra por la cascada artificial.* (PERLONGHER, 1997, p.129).

Os dois primeiros versos apresentam aliteração e assonância, resultado de uma seleção de palavras que combinam a reiterada presença da consoante [v] e da vogal [o]: ‘volutas’, ‘volúmenes’, ‘voluptuosos’. A assonância da vogal [o] é ainda reforçada pela recorrência desta em outras palavras dos citados versos.

A descrição dos detalhes de um monumento, possivelmente uma típica construção de uma das referidas cidades, sintetiza a essência do barroco ao mostrar, na obra arquitetônica descrita, a representação da elipse, figura geradora dessa estética, segundo Severo Sarduy.

O trecho, iniciado com um paradoxo, enfoca as volutas, detalhes do anteparo em formato espiralado que representam movimento. Estas, entretanto, mineralizam, ou seja, petrificam, 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 outro artifício barroco, ao representar a passagem da uma sombra por uma cascata artificial, o claro-escuro mais uma vez.

O poema traz o jogo das oposições que se estabelecem entre os pares claro/ escuro, movimento/imobilidade. A última imagem do poema faz a síntese destas duas oposições.

O que se destaca neste poema é seu caráter de concisão. Deixando de lado a proliferação linguística, característica do barroco que reitera seu *horror vacui*, o

primeiro trecho de “Formas barrocas” alia em sua textura uma seleção léxica atrelada à combinação sonora; além disso, atrela a temática aos procedimentos relativos à estética barroca. O movimento do poema lembra a metáfora criada por Deleuze ao se referir à estética barroca, a dobra (DELEUZE, 1991, p. 13). Para Perlongher, a dobra poderia ser traduzida como o esplendor do claro-escuro da forma (PERLONGHER, 2008, p.93).

Observamos em “Formas barrocas” que a concisão é composta por camadas que se sobrepõem: à seleção vocabular, sobrepõe-se a combinação sonora; à temática - a descrição de monumentos arquitetônicos mineiros- se sobrepõem procedimentos do barroco: o jogo do claro/escuro e o uso do paradoxo como recurso estilístico.

Além de “Salmonella”, já mencionado anteriormente, podemos citar ainda o poema que abre a obra *Hule* (1989), “Preâmbulos barrosos”, como um dos poemas em que Perlongher vai para o lado diametralmente oposto do representado por “Formas barrocas”. Assim como “Salmonella”, “Preâmbulos barrosos” tem como tema o ato da defecação. A diferença entre os dois poemas é a relação com este ato; enquanto em “Salmonella” o problema é a diarreia, ou seja, a abundância de fezes; em “Preâmbulos...”, o problema é a impossibilidade de defecar, provocada por uma ‘prisão de ventre’.

A presença do referente ‘fezes’ ou de termos relacionados a ele, não é exclusiva da obra *Hule* (1989). No poema “El polvo” (Austria-Hungria, 1980), por exemplo, o ato da ‘coprofagia’ integra a lista dos atos sexuais citados no poema como parte das vivências do casal ali descrito.

A diferença entre este último com relação aos dois poemas que tematizam o ato da defecação em *Hule* (1989) é que no caso dos poemas publicados nesta obra há uma tensão envolvendo este ato. Se em “El polvo” a presença das fezes integrava o ato sexual entre um casal, nos dois poemas de *Hule* (1989) o ato da defecação integra uma situação desconfortável, agônica.

4.2.1 Preâmbulo ao ‘preâmbulo’

Iniciemos a leitura do poema:

Preâmbulos barrocos

Infinitos preâmbulos líricos en la canilla que no cierra, pré-âmbulos, deambulos, bulones en la chata florida de los bulos, golosos cotorreos en el cierre del mimbre que gotea, glacial, en esa jarcia a rascas el cimbreo, en el bleque, de ese rueda, de alpaca zarpullida a narigazos, la nieve o la creolina, el demorado desconcharse del cierre, en el eléctrico botón, empala lo que lame a lo que enjaba, encía milagrera la almorrana, espía en el recanto del esfínter, desafinando mandolinas al toletole de la hinchada, hincando en leves várices de una furtiva dentellada el timo: si se huía, por los corredores que van al calambre, al vomitorio, se rasgaba el satén de las esperas flatulentas, de las borlas de nalga abochornándose en la bombacha de laqué. Bombeé, aspiré el orujo en la estampida tibia, estampilla en estampas de Gobel, lino dudado en la vertiente ácrata del soba, sobar bajo los ábacos la cuenta cristalina de la transpiración, agror marino en el azor marrano delicuesce, en shampoos que se pudren en la mata, de tedio, poco usados: si el olor, olor fiero, olor de macho en la soirée de bolas, algo peludas, inflamadas por la inminencia del ardor, del merdar, del dolor de merdar y ser merdado en la lisura de ese acuario, llano, chato, adonde descendían en un intento fatuo de salvar los pececillos languidecentes, fosforescencia que se abruma, en la bruma del brillo, en la solapa del sopapo, ocaso, en la cresta de brines, que, desabotonados, corrían como peplos en bandera, rasguñando el olfato de fragancias de lágrima. (PERLONGHER, 1997, p. 127)

“*Preâmbulos barrocos*” é o poema de abertura de *Hule* (1989). Denominada por seu autor como “pequenos tratados poéticos” (PERLONGHER, 2004, p.327), esta nos parece ser a obra de Perlongher em que a proposta do neobarroso se faz mais presente. Fato que explicaria a escolha do título de seu poema de abertura: “Preâmbulo” é um sinônimo de “prefácio”, nome que usualmente se usa para o texto que comenta ou oferece algum tipo de explicação sobre a obra por ele introduzida.

De modo coerente com sua proposta de exploração máxima da expressividade da linguagem, a escolha da palavra “preâmbulo” aqui parece remeter ainda a uma acepção específica a essa palavra que, à diferença de seus sinônimos, carrega também o sentido de digressão ou rodeio, isto é, texto ao qual faltaria clareza, por não expressar diretamente o que se pretende afirmar. Longe de cumprir sua função básica, ou seja, a comunicação, o texto digressivo antes

confundiria por desviar demais o referente ou mesmo por torná-lo rebuscado em demasia.

Escrito em forma de prosa, o poema é composto de dois longos períodos. Em cada um, a sequência construída se estende pela proliferação de estruturas linguísticas ligadas por uma subordinação que só termina com a colocação do último ponto final: trata-se de um verdadeiro “encastre de frases subordinadas unas dentro de las otras” (PERLONGHER, 2004, p.319).

Marcada pela grande quantidade de adjuntos adverbiais de modo e, sobretudo, de lugar (iniciados por *en*: *en la canilla*, *en esa jarcia*, *en el bleque*, *en el recanto* etc), a construção rítmica do poema é ditada por um movimento circular que se desenha em torno de um único eixo, o referente preâmbulo. Essa estrutura em espiral só é fechada em sua última incidência antes do ponto final, “(...) en la bombacha de laqué”, no primeiro período, e na penúltima frase, “(...) en la cresta de brines (...)”, no segundo. Do início a esse último ponto final, a sequência em *mise en abyme* parece reforçar a ideia contida na palavra preâmbulo, à qual se ligam os verbos *deambular* e *ambular*, cujos sentidos se referem ao ato de caminhar sem objetivo ou sem um destino certo.

É interessante observar também o trabalho de adjetivação feito no poema, no qual os substantivos aparecem amplamente “adornados” com adjetivos e /ou locuções adjetivas. O efeito espiral, nesse caso, se repete em cada uma dessas construções, formando, dentro das frases, verdadeiras volutas, ou seja, microestruturas em espiral. Fato que reforça o rodeio como o movimento desse preâmbulo.

Se de um lado a utilização da palavra preâmbulo no título nos dá pistas sobre a construção formal do poema, por outro, nos leva, por meio da observação de sua seleção lexical¹⁶⁶, à conclusão sobre a situação que originou tal preâmbulo. Trata-se do momento que antecede a defecação, em que a espera pelo seu início é

¹⁶⁶ Observe-se, por exemplo, palavras como “*chata*” (comadre) tipo de urinol e “*canilla*” (torneira), relacionadas a banheiro; “*almorrana*” (hemorróida) e “*esfincter*”, relacionados ao ânus e ao ato de defecação por contiguidade; há no segundo período também a referência aos odores exalados no ato da defecação e, mais evidentes em decorrência da exposição dos órgãos sexuais durante o ato, como “(...) *olor de macho en la soirée de bolas*”. O referente mais evidente, no entanto, é o neologismo “*merdar*”, que surge e se repete, no infinitivo (duas vezes) e no particípio “*merdado*” (uma vez).

prolongada até que se chega à conclusão de que o ato da defecação não ocorrerá. O agravante da angustiante e inútil espera está no fato de o sujeito enunciador sofrer de hemorróidas.

A chave para a análise apresentada a seguir é de Teresa Cristófani de Souza Barreto (1995), apresentada na resenha que escreve a respeito da publicação da obra *Lamê* (1994). Para Barreto, a presença do adjetivo “*barrosos*” que em uma leitura menos atenta seria relacionado somente ao ato da defecação descrito no poema, representando aí a matéria fecal, seria, em uma leitura mais profunda, em que se levasse em conta a trajetória das ideias poéticas do autor, relativa também a sua proposta de uma versão rioplatense do neobarroco caribenho, o neobarroso.

Barreto se baseia na relação que Perlongher teria feito entre o Barroco histórico e as versões ressurgidas no século XX. Tendo como epíteto, “o século de ouro”, o barroco histórico espanhol teria tido sua primeira versão paródica no ressurgimento caribenho, no qual preservado o brilho da joia, seu descenso seria marcado pelo material pouco nobre, o latão. Já em sua versão rioplatense, o neobarroso, a queda do valioso barroco espanhol teria sido bem mais acentuada, nesse caso, marcada pelo brilho das águas lamacentas do Rio da Prata. “*Preâmbulos barrosos*” sinalizaria, portanto, um descenso ainda maior ao deslizar do barro às fezes.

Essa linha que relaciona a trajetória barroca do ouro espanhol ao seu último descenso, o excremento, no entanto, não seria o resultado de uma proposição aleatória do autor que, tencionando marcar esse descenso de modo acentuado teria ido do ouro, material mais nobre, aos excrementos, o mais reles.

Embora pareça haver um abismo entre o ouro - o metal mais valorizado- e os excrementos- que teoricamente representariam um dos elementos ao qual se atribuiria menos valor - em realidade haveria uma forte relação simbólica entre os dois. A mais curiosa viria dos estudos de radioestesia: para alguns estudiosos da área, as vibrações entre o ouro e o excremento se equivaleriam¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Cf.: Acepção de “excrementos” in: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. pp. 411-412.

A escolha do barro para representar a versão rioplatense do barroco no século XX por Perlongher, portanto, não parece fruto simplesmente da ironia do autor com relação à qualidade de água barrosa do Rio da Prata; nem a imagem construída no poema supracitado, produto de um mero sarcasmo perlonghereano que, ao escolher um referente escatológico, buscava, de modo vulgar e leviano, fazer descer o *status* da poesia tradicional.

A linha que marcaria a trajetória do ouro aos excrementos, desenhada por Perlongher, revelaria uma ampla reflexão por parte do poeta sobre o barroco histórico, sobre seu ressurgimento e significado em Cuba no século 20, e por conseguinte, sobre seus desdobramentos realizados por seus dois maiores representantes, Lezama Lima e Severo Sarduy, e por fim, sobre os efeitos que a chegada dessa estética barroca representaria na literatura rioplatense, sobretudo, na poesia argentina.

O poema “preâmbulos barrosos”, entendido muitas vezes como uma mera provocação perlonghereana a tudo o que o conceito de poesia comumente representa, mostra-se, desse modo, como um verdadeiro prefácio à proposta neobarrosa, idealizada pelo poeta. Para que possa tornar essa nossa chave interpretativa mais clara, no entanto, teremos primeiro que refazer o possível trajeto realizado pelo poeta para chegar a essa formulação.

4.3 Leituras “neobarrosas” de Néstor Perlongher: “El deseo del pie” e “Breteles para Puig”

Dentre os ensaios literários de Néstor Perlongher destacaremos neste subtópico os dois que, acreditamos, podem contribuir para que possamos prosseguir nosso caminho em busca da teoria neobarrosa formulada pelo autor argentino.

“El deseo del pie” foi escrito em 1985 para figurar como posfácio ao livro *Manual do pedólatra amador- Aventura e leituras de um tarado por pés*¹⁶⁸, de

¹⁶⁸ Mattoso, Glauco. *O Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006

Glauco Mattoso, publicado em 1986. “Breteles para Puig¹⁶⁹”, que foi primeiramente lido em um encontro cuja proposta era discutir a obra do escritor argentino Manuel Puig, foi posteriormente publicado na Revista *Babel* (no. 6, novembro de 1988). Embora os dois textos versem sobre a obra de outros autores, a leitura realizada por Perlongher em ambos, em muito nos auxiliará para ampliar nosso entendimento sobre sua proposta neobarroca.

4.3.1 El deseo del pie (somado a uma longa digressão)

El barroco no pretende representar, sino presentar. El barroco no va a hablar de amor, va a hacer el amor en el poema mismo. Por ejemplo el amor atraviesa ciertas sonoridades hechas de susurros, gemidos, voces, una expresión casi corporal. (Néstor Perlongher)

Manual do pedólatra amador – Aventuras & leituras de um tarado por pés, de Glauco Mattoso é um relato autobiográfico em que o autor, como o próprio título diz, relata seu fetiche por pés ao mesmo tempo em que reflete sobre esse fato. Todo o processo de amadurecimento, da infância à vida adulta de Glauco, gira em torno de duas questões: o desenvolvimento de um glaucoma que o cega e o desabrochar de sua sexualidade.

Ao assumir sua homossexualidade e sua obsessão por pés, Glauco centra seu fetiche em pés másculos e, de preferência, suados. “Pedolatria” é como o autor nomeia seu fetiche. Toda a obra é construída nesse entrelaçar da experiência de vida e do processo de leitura e escrita do autor.

O título do ensaio de Perlongher sobre a obra de Mattoso, “El deseo del pie”, já revela a perspectiva da leitura realizada pelo argentino: o desejo. O entrelaçar de experiências vivenciais e de leituras, a busca do outro, o fetiche por pés sujos e mal-cheirosos – o livro de Mattoso é um prato cheio para Perlongher dialogar com questões centrais de sua própria obra. Ao analisar a obra poética e ensaística de Perlongher, Nicolás Rosa (1997) afirma:

“En su poesía Perlongher guerrea contra el sentido, en los ensayos, contra la propiedad del sentido, géneros, relatos, discusiones, panfletos, proclamas, particularidades de universales y universales de identidades. Si el tránsito de los extra-ciudadanos – los que circulan fuera de los circuitos de la mercancía de los cuerpos, generando “tópicos fronterizas”, des-limitadas en su propia tradición –

¹⁶⁹ Ambos os ensaios estão compilados em PERLONGHER, Néstor. *Prosas Plebeyas- Ensayos 1980 -1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

agrupados por necesidad y desgrupalizados por interés erótico, es porque el erotismo en su crudeza sexual es siempre un atentado matemático contra la grupalidad de uno que se pretende universal.” (p.115/116)

Vale ressaltar que discordamos de Rosa quando este diferencia a atitude de Perlongher com relação a sua obra poética e ensaística separando os objetos que são alvos do poeta/ensaísta argentino em cada área de sua produção escrita, pois a nosso ver os temas que servem como objeto de sua ensaística não somente povoam toda a sua produção poética como representam uma dobra a mais de seu barroco “callejero”, ao promover uma política não somente contra os sentidos linguísticos, mas contra todos os supostos “sentidos estabelecidos”, que ganham *status* de “valores” na sociedade- como o conceito de gênero, por exemplo.

Assim como também faz amplo uso de seus conhecimentos e de recursos expressivos, relativos à prática literária, em seus ensaios relativos a sua formação acadêmica.

Não é difícil encontrar exemplos em sua produção ensaística de temática sociológica/ antropológica em que o diálogo com o Perlongher poeta e crítico literário seja tão significativo a ponto de que esse hibridismo temático e de recursos expressivos, além de realçar o conteúdo denotativo do texto, ainda que lhe atribua o corolário de uma dicção bastante particular, dada a fluidez com que transita entre a denotação – acadêmica- e a conotação – poética.

Para ilustrar essa questão, vamos abrir um parêntese com a finalidade de ilustrar nosso ponto de vista, mas cuja realização nos auxiliará na argumentação em andamento neste tópico. Assim, faremos uma breve leitura de dois ensaios e do trecho de um poema de Perlongher em que se mostram não somente os “alvos” contra os quais o poeta/ensaísta argentino “guerreia”, como também evidenciam essa mescla entre temática e procedimentos literários promovida pelo autor em toda a sua obra.

Como primeiro exemplo, podemos citar o ensaio “Poética urbana”, que em suas reflexões sobre a deriva nômade como modo de ressignificação do espaço da cidade dialoga com o poema “Visão de São Paulo à noite – poema

antropófagos sob narcótico¹⁷⁰” do brasileiro Roberto Piva, que o próprio Perlongher traduz. O “mote” do ensaio é apresentado em sua primeira frase: “Perder-se na cidade”.

Tendo como eixo norteador o que segundo Perlongher é uma das questões centrais da antropologia (como captar os climas- sensuais, sórdidos, dentre outros?), o autor contrapõe essa errância voluntária que se acentua pela noite, às rotas pré-fixadas do cotidiano¹⁷¹: “En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante, los mezcla, los salta, los confunde – en una palabra, los transversaliza.” (PERLONGHER, 2008, p. 143).

De acordo com o autor, mais do que limitar essa reflexão ao espaço físico do ambiente urbano, o conhecimento da cidade realizar-se-á por meio da perda do eu: “El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/ con su desplazamiento” (Idem, p.144). E para o desenvolvimento desse conhecimento seriam necessárias ações que iriam além do exercício intelectual individual e solitário; assim, aos diálogos com a fortuna crítica se incluiriam a experiência, a imaginação e a invenção ligadas não a uma subjetividade individual, mas coletiva:

“Vivir la ciudad es sentirla, y en ese sentimiento inventarla. No es una invención individual, subjetiva, sino colectiva, “impersonal”, y se transmite a la manera de un contagio entre cuerpos en contorsión tremolante, a través de un plano de percepción que es el de la intuición sensible” (Idem).

Segundo Perlongher essa percepção se baseia no caráter poético da intuição, ou seja, mais do que pela antropologia, ela pode ser desdobrada por meio da arte e, de preferência, da arte dionisiaca, desde que contida por uma forma rigorosa, como a barroca, por exemplo:

“Mantener la lucidez en medio del torbellino, deslizándose al mismo tiempo por las aguas erizadas. Se trata de acceder a ese plano (sinuoso y molecular) de los cuerpos, ¿qué vía más regia que la operación de plegado¹⁷² de los materiales expresivos que constituye lo esencial (a la manera de un mantón de azogue) de un “recubrimiento” poético? (...) Para captar la ambiencia sensible, la poesía sería la forma correspondiente. El barroco – o más precisamente, el neobarroco – “expresaría” un estado (sensitivo) de época. (Idem, p.145)

¹⁷⁰ Cf. PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas, vol.1*. São Paulo: Globo, 2005. Pp. 38-39.

¹⁷¹ Para ilustrar a crítica à conformação a esses trajetos rotineiros, Perlongher recorda o “slogan” peronista: “De la casa al trabajo y del trabajo a la casa”, que além de limitar a mobilidade e o acesso ao espaço urbano do cidadão, serve aos ideais da elite que tem seus empregados sempre descansados para o trabalho.

¹⁷² Cf.: DELEUZE, Gilles. *A dobra- Leibniz e o barroco*. Campinas, S.P.: Papirus, 1991

Com o objetivo de ilustrar essa ascendência da poesia sobre a antropologia no que se refere à captação dos diversos climas coletivos urbanos, Perlongher faz uso de dois exemplos, só que de modo diferente: a leitura de Benjamin sobre a obra de Baudelaire, que ele apenas cita e o poema de Roberto Piva - poeta que segundo Perlongher alcança em sua obra uma “poética urbana”- que ele não somente apresenta integralmente, como também o traduz para o espanhol, como já anteriormente mencionado. Citamos em seguida um trecho da tradução de Perlongher que ilustra o ensaio em estudo:

(...)

*Siento el choque de todos los cables saliendo por las puertas
partidas del cerebro
Veo putas putos patanes torres plomos chapas chopps
vidreiras hombres mujeres pederastas y niños que se cruzan Y se abren en mí como luna gas calle
árboles luna medrosos surtidores
Colisión en el puente
Ciego durmiendo en la
Vidreira del horror
Me disparo como una tómbola
La cabeza se me hunde en la garganta¹⁷³
(...)*

Outro exemplo é o ensaio “Nena, llévate un saquito”, de 1983, em que sob o pseudônimo de Rosa L. Grossman, Perlongher critica a cada vez mais forte repressão moral expressa pelos éditos baixados pela Reorganização Nacional, denominação do governo ditatorial argentino que perdurou de 1976 a 1983.

No texto, o autor escancara a opressão governamental com relação às liberdades do indivíduo- sobretudo no que se refere à expressão relativa à sexualidade. Para fazê-lo, compara o contexto vivenciado na década de 1980 com

¹⁷³ Mesmo trecho do poema original:

(...)

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopps
vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e
abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
disparo-me como uma tómbola
a cabeça afundando-me na garganta
(PIVA, 2005, p.39)

relação a essa questão ao da década de 1920 por meio da citação de um trecho do poema “Exvoto”¹⁷⁴, do poeta argentino Oliverio Girondo. Retomamos o trecho:

“Al atardecer todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás – empavesadas como fragatas – van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas”. (GIRONDO, 1999, p.15)

No citado trecho do poema, o eu-lírico retrata as meninas que, no alvorecer de sua sexualidade, despertam o desejo dos homens e, cientes desse novo poder, lidam duplamente com ele: se expõem, estimulando o desejo masculino ao mesmo tempo em que alimentam, a partir do desejo do outro, seu próprio desejo. Ainda no trecho, a menção da exposição na janela da casa e do passeio (“*footing*”) acompanhado e incentivado pelas mães das garotas – possivelmente com a finalidade de encontrar um futuro marido - são apresentados como um dado cultural do período; o clima sensual expresso pelo eu-lírico é feito em tom de *blague*, mas sem qualquer teor reprobatório.

Aproveitando a voz enunciativa feminina do ensaio, Perlongher trabalha com fino sarcasmo esse contraponto entre o passado – em que a expressão da sensualidade é tratada com naturalidade – e o presente- em que a costumeira recomendação materna à filha cuja finalidade é prevenir um resfriado, pode evitar a abordagem policial ou até algo mais drástico, como uma prisão:

“No todos saben que si las chicas de Flores arrojan hoy en día su seno a pedacitos¹⁷⁵, antes que un caballero se inclinare a recogerlos se haría presente un patrullero. (...) Es sabido que una mujer no sólo debe ser decente sino aparentarlo. En nuestra pacata nación, celosos agentes (¿celosos de qué?) han sustituido a las mamás que nunca se olvidaban de decirnos: Nena, llévate un saquito.” (PERLONGHER, 2008, p.25)

Em todo o ensaio prevalece o tom de conselho do tipo “papo de mulher para mulher”, típico de revistas femininas. Como voz feminina, Rosa/Perlongher

¹⁷⁴ Cf. Presente na obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada em 1920.

¹⁷⁵ Perlongher faz aqui referência a outro trecho do poema em prosa e Girondo:

“Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los nombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.” (PERLONGHER, 1999, p.15)

centra sua atenção nos éditos cujas imposições recaem principalmente sobre as mulheres e os gays. Dentre tais recomendações, a voz enunciativa do texto sugere que ademais dos numerosos éditos baixados em sequência, se produza também como anexo um “boletín de modas policiales” para orientar a população para as rigorosas regras de vestimentas impostas, uma vez que ademais da decência no trajar, condena-se também o travestismo.

Mencionando cada um dos éditos, Perlongher/ Rosa põe em questão outras imposições governamentais que limitam as liberdades individuais, tais como a perseguição aos homossexuais e os relacionados à prostituição – masculina e feminina- que Perlongher /Rosa novamante ironiza pois pelo texto do édito – que condenaria a pessoa que incitasse ou se oferecesse ao ato carnal- as “chicas de Flores” seriam criminosas.

Como conselheira prevenida, Rosa/Perlongher finaliza seu texto orientando às mulheres casadas a evitarem sair sem os filhos – afinal o que estaria fazendo na rua uma mulher quando deveria estar cuidando dos filhos? E claro, retoma o conselho inicial às “garotas” de nunca esquecerem o casaquinho.

Como terceiro texto desse nosso parêntese, selecionamos um trecho do poema “Miche” (*Alambres*, 1987) que nos auxiliará amplamente em nossa argumentação por três motivos: em primeiro lugar porque dialoga com a temática desdobrada nos dois ensaios acima trabalhados, o que nos leva ao segundo motivo pois justifica nossa oposição ao trecho de Nicolás Rosa mencionado no início do tópico e, em último lugar, por servir de elo entre esse parêntese e a retomada da leitura do ensaio “El deseo del pie”, principal objeto de estudo deste tópico. Vamos ao trecho:

El travesti, drapeado entre fantoches de irisable mondura:

Monda, monda: ronda, cercena y raspa: la mondura
montada en cardenales, en fetiches: pescuezo de lamé, cuello de gata:

botella atravesada: el irisado almácigo: hortelano:
curva, cencerro y paja:

la travesti

echada en la ballesta, en los cojines
crispa el puño aureolado de becerros: en ese
vencimiento, o esa doblegación:

de lo crispado:

muelle, acrisolando en miasmas mañaneras la vehemencia del potro:
acrisolando:

la carroña del parque, los buracos de luz, lulú,
luzbel: el crispo: la crispación del pinto:

como esa mano homónima se cierne
sobre el florero que florece, o flora: sobre lo que
florece:
(...)
(PERLONGHER, 1997, p. 86)

O eu-lírico observador – *flâneur* - focaliza sua atenção em uma personagem típica da vida noturna de uma grande cidade: o travesti. Nas estrofes selecionadas do poema, chama a atenção a confusão do gênero em que esta personagem é colocada “el travesti” na primeira estrofe, “la travesti”, na segunda.

Na primeira, o travesti nos é apresentado: ele aparece “drapeado” entre “fantoques” de cintilante “mondura”. “Mondar” pode, neste trecho inicial, tanto remeter à ação de limpar ou purificar algo, tirando-lhe uma camada superficial, como a retirada da casca de uma fruta; como também referir-se a um corte do cabelo (ou raspagem de uma barba) ou ainda como o ato de açoitá-lo, por exemplo. No segundo verso, o substantivo “mondura” se transforma em verbo, tornando-se uma ação insistentemente praticada pelo travesti, que “monda”, repetidas vezes.

Em uma primeira leitura, essa primeira estrofe nos apresenta o travesti em sua “montagem”. Assim, a ação repetida do “mondar” pode se referir ao ato da depilação. Hipótese que pode ser reforçada pela presença dos verbos “raspar” (mesmo significado que em português) e “cercenar”, que significaria aparar/cortar algo pelas extremidades. Desse modo, “mondura montada en cardenales”, indicaria os ferimentos causados pela raspagem dos pelos – uma vez que “cardenales” indicariam manchas escuras ou amareladas da pele em decorrência de um ferimento – e a ação de disfarçá-los seria duplamente representada: em primeiro lugar pela expressão “irisado almácigo”, na qual o segundo termo ademais de uma árvore de origem cubana, nomearia também uma resina branca dela retirada, representando assim a ação de maquiá-lo e, em seguida, pelas expressões “pescuezo de lamé”, “cuello de gata” indicando que o ferimento seria no pescoço e a conseguinte necessidade do uso de uma echarpe ou estola para completar a ocultação da mancha.

Na segunda estrofe a personagem é retomada e, dessa vez, aparece no gênero feminino, “la travesti”, em posição central e como único elemento do verso. O ambiente de alcova e o ato sexual se evidenciam. Nessa segunda estrofe, duas palavras em particular chamam a atenção “becerros” e “puño”. Na

linguagem popular argentina “becerro”¹⁷⁶, pode significar sexo consentido ou violento entre vários homens e uma mulher, ou seja, a penetração de várias pessoas em somente uma outra, que no caso do poema seria também do sexo masculino.

O termo “puño” acompanhado pelo qualitativo “aureolado”, arredondado ou em formato de auréola, é sujeito da ação representada pelo verbo “crispar” que significaria causar contração muscular, o que nos levaria à hipótese que nesse ato sexual se evidenciaria a prática do chamado “fist fucking”¹⁷⁷ ou “penetração de punho anal”, como é chamado tecnicamente em língua portuguesa. Assim os termos “vencimiento” e “doblegación”, ambos referentes à ação de torcer/ retorcer indicariam de um lado a resistência do ânus à penetração do punho e de outro o movimento de vaivém natural da relação sexual iniciada.

Desse modo, a terceira estrofe retomaria o título do poema “Miche”¹⁷⁸, que, em francês, ademais de nomear um tipo de pão arredondado, representaria, vulgarmente, as nádegas ou o ânus. O termo “acrisolar”, usado em dois versos seguidos, se refere à depuração, purificação, nesse caso, do ânus. Todos os termos e expressões da estrofe dialogam com o referente ânus que, no poema, em um ato de inversão ao que prega a ideologia ocidental cristã, é purificado pela sodomia extremada pela penetração do punho. Assim, nos versos retomados a seguir:

¹⁷⁶ Quando se trata da poesia de Néstor Perlongher a pesquisa léxica não somente é essencial como deve ser exaustiva, pois retomando Nicolás Rosa em citação já mencionada ao longo do capítulo, o poeta argentino “guerra contra los sentidos” e isso se dá não pela negação destes, mas por sua proliferação a ponto de que o leitor possa aventar várias hipóteses de leitura para um determinado trecho ou mesmo para o uso de uma única expressão ou termo. Assim, ao proceder a leitura de um poema de Perlongher buscamos em variadas fontes os possíveis significados de uma palavra. A acepção apresentada do termo em questão, por exemplo, a encontramos em um dicionário on line que ademais das acepções oficialmente dicionarizadas, traz também termos de uso corrente ainda não absorvidos pelos dicionários impressos. O endereço eletrônico do referido dicionário, a seguir: <http://que-significa.com/significado.php?termino=becerro>, acesso em 12/02/2015.

¹⁷⁷ O “fist fucking” é bastante retratado no trabalho do fotógrafo norte-americano Robert Mapplethorpe (1946-1989). Embora no portfólio do site da Robert Mapplethorpe Foundation (<http://www.mapplethorpe.org/>) as fotos que retratam atos sexuais não estejam disponíveis, não é difícil encontrar em pesquisas na internet essa parte de seu trabalho. A aproximação com as obras de Mapplethorpe tem sido de grande valor para nosso trabalho por percebermos, por meio delas, um devir comum entre os artistas que produziram nas décadas de 1970 e 1980 cujo cerne é a expressão (ou escancaramento, se assim podemos dizer) do desejo como forma tanto de provocação e contestação do sexo tal como defendido e pregado pela sociedade cristã ocidental (heterossexual, após matrimônio e para fins reprodutivos) como também em defesa do que Perlongher chama em um de seus ensaios dos “devires minoritários”.

¹⁷⁸ O dicionário *Le Robert Micro - dictionnaire de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006, édition de poche) apresenta somente a primeira acepção. Para definição completa do termo cf. <http://www.wordreference.com/fres/miche>, acesso em 10/02/2015.

(...)
acrisolando:
la carroña del parque, los buracos de luz, lulú,
luzbel: el crispo: la crispación del pinto:
 (...)

O processo de “purificação” é apresentado em uma gradação ascendente: de “carroña –carniça- del parque” passa a “buracos de luz”, “lulú” e, enfim, “luzbel”, quando a purificação se completa na referência ao anjo rebelde Luzbel (ou Lúcifer). Sendo uma purificação às avessas, não poderia ser outro o anjo a abençoá-la.

É oportuno dizer, já que a mencionamos, que a leitura da segunda e da terceira estrofe nos faz retornar à primeira e redimensioná-la no poema. Se em um primeiro momento vemos nela a apresentação e a montagem do travesti, após a leitura das estrofes seguintes, vemos nela um preâmbulo, ou melhor dizendo, as preliminares do ato sexual: a aproximação ao ânus e sua preparação (o “mondar”, o “cercenar;” e o “raspar”), as manchas – fruto das carícias ou mesmo da violência consentida (e o “mondar” com o sentido de “açoitar” pode justificar essa hipótese), a apresentação ou proposta do fetiche.

Nesse sentido as expressões “pescuezo de lamé”, “cuello de gata” e a elas incluímos “botella atravesada”, seriam redimensionadas, representando uma referência antecipada ao ato consumado na estrofe seguinte. As “preliminares” são completadas pela referência ao ato da masturbação, “paja” (na Argentina “hacer(se) la paja” é masturbar-se).

Dois elementos gráficos chamam ainda nossa atenção no poema, a pontuação e o espaçamento presente em alguns versos. No trecho em estudo, dois sinais de pontuação são utilizados: a vírgula, e os dois pontos. A vírgula, além de isolar o aposto no primeiro verso da primeira estrofe e o adjunto adverbial, no segundo verso da segunda estrofe, se presta basicamente para coordenar os elementos que são enumerados tanto na primeira, como na terceira estrofe.

Já os dois pontos têm sua função ampliada pois, seu uso, mais do que dar abertura a algo novo no texto (citação, enumeração, fala de personagem, dentre outros), cria no poema o efeito de *mise-en-abyme*, que em uma primeira leitura parece não ter conexão com os sentidos do texto¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Esse mesmo efeito será por nós apontado na leitura que faremos, no capítulo 5 desta tese, de outro poema de Perlongher, “Mme. S” (*Alambres*).

Porém, uma vez que, em nossa leitura, propusemos ser o ânus o tema central do poema, poderíamos sugerir que o uso insistente dos dois pontos no poema mimetizaria o movimento de penetração anal.

Assim também o trabalho de espaçamento no trecho observado do poema mostra-se bastante significativo em dois momentos. Em primeiro lugar, no início da segunda estrofe, no verso composto apenas pelas palavras “la travesti” , colocadas em posição central com relação aos outros versos do poema. Esse verso abre a segunda estrofe colocando “la travesti” como protagonista da ação descrita na estrofe inteira: é “a” travesti- no gênero feminino- que pratica o “*fist fucking*”.

O trabalho com o espaçamento é também significativo nos seguintes versos da mesma estrofe, em que a posição do segundo verso com relação à do primeiro mimetiza a penetração difícil, mas realizada, apesar da contração anal:

vencimiento, o esa doblegación:

de lo crispado:

Caberia ainda, sobre o trecho, uma última observação. O uso de termos com sentidos relacionados à limpeza ou purificação (“mondar”, “acrisolar” e “cerner”) pode, a nosso ver, tanto remeter à simbólica purificação às avessas, como já anteriormente mencionamos, como pode também dialogar com outros poemas de Perlongher – como ‘Preâmbulos barrocos’, já lido neste capítulo e ‘Salmonella’, também citado. Neste sentido o “mondar”, o “acrisolar” e o “cerner” podem também remeter ao contato com as fezes a que está sujeito o ato sexual anal. Assim, os três últimos versos do trecho lido, poseriam remeter ao contato da mão/antebraço com o reto e as fezes:

*como esa mano homónima se cierne
sobre el florero que florece, o flora: sobre lo que
florece:*

O verbo “cerner/cernir” inicialmente significa algo próximo a “separar o joio do trigo” e também remete à simples ação de mover-se de um lado a outro. Assim, o verbo também teria o sentido de depuração presente em “mondar” e “acrisolar”. A ação expressa nos dois últimos versos parece redundante, mas revela na verdade reciprocidade: a mão se move sobre o “floreiro”, que “floresce”

sobre o que o “floreia” (ou adorna). Esse florescer – o substantivo “flora” (intestinal?) aqui usado como verbo pode auxiliar nosso argumento – tem, a nosso ver, relação direta com as fezes, ou seja, o “fruto” do “floreiro” – reto.

No poema “Miche”, a relação sexual extremada pela prática do “*fist fucking*” colocaria o ânus no centro das atenções; da alcova (*cojines* – almofadas) na segunda estrofe, o ânus passa a ser a referência espacial na terceira (*parque, buraco, florero*) no qual o “perder-se” acontece configurando o que poderíamos denominar como uma “deriva anal”, na qual o espaço do ânus é redimensionado diante do leitor: que de parte do sistema excretório do corpo é transfigurado em um espaço a ser percorrido e possuído pelo desejo.

A partir dos dois ensaios e do trecho do poema acima trabalhados, evidencia-se a política minoritária como foco temático de Perlongher. Em sua dissertação sobre a prostituição masculina em São Paulo, por exemplo, o autor põe em questão o trânsito identitário e toma como objeto a deriva que trata tanto dos deslocamentos territoriais sem outro objetivo que a busca do outro, como o deixar-se levar por fluxos diversos.

No que concerne aos temas que se destacam em sua obra ensaística concordamos com Rosa. Encontramos, no entanto, os mesmos temas em sua poesia, sempre captados pelo olhar atento de um eu-lírico que, entregue à deriva, flana em meio às populações das chamadas “regiões morais” e, em sua lente, busca captar o desejo - que é do outro (ou de outros), mas que alimenta o seu.

Concluimos, assim, esse longo parêntese com a constatação de que no cerne de toda essa discussão e como eixo que permeia toda a temática acima exposta está a questão do desejo: as formas do desejo, o direito a ele, sua realização.

Echavarren (1998) se baseia nas reflexões de Lacan para definir o desejo como “el excedente entre la necesidad y la satisfacción, como aquello que, confundido en principio con la necesidad (fisiológica), no se deja sin embargo absorber, o resolver, mediante una satisfacción de esa supuesta necesidad” (Idem, p.26). Segundo Echavarren, portanto, o desejo é insaciável. Para exemplificar essa concepção, o poeta-crítico uruguaio contrapõe o pensamento de Lacan a uma

teoria que haveria surgido e circulado nos meios revolucionários russos por volta de 1917.

Segundo essa teoria, o sexo era comparável a um copo d'água. Assim, os primeiros revolucionários pregavam a liberdade sexual e defendiam a ideia de que a satisfação do apetite sexual deveria ser simples e natural como a ingestão de um copo d'água: “El que tiene sed bebe agua, el que tiene un deseo se calma con una relación sexual” (Idem, p.13). Segundo a leitura de Echavarren, Lacan discordaria ao afirmar que o desejo representaria um excedente da necessidade saciada pela ação de beber água (p. 26).

Desse modo, no ensaio “El deseo del pie”, a particularidade do desejo expresso na obra de Glauco Mattoso abre espaço para que Perlongher reflita sobre uma temática que surge em sua poética desde seu primeiro livro, *Austria-Hungría* (1980) e que se desdobra de modo diverso em toda a sua produção poética, tendo em *Alambres* (1987), *Hule* (1989) e *Parque Lezama* (1990) seu ponto mais alto: o desejo que surge a partir do corpo e todas as suas substâncias - secreções e excreções- manipulados cuidadosamente nos poemas como valiosos ornamentos na construção de sua ourivesaria.

Ao introduzir o tema do livro de Mattoso em seu primeiro parágrafo, Perlongher vai direto ao ponto crucial de seu ensaio:

El camino de Glauco, iba diciendo para iniciar el verso (o mejor, el reverso) de esas notas. (...) Pero algo huele mal en este comienzo: es que el camino evoca al pie que en él se apoya. Quizás de eso más precisamente es de lo que se trata. De que el texto huela mal, de que el camino se embarre, de la suela percutida, del catarro adherido al taco laminado y gastado. (PERLONGHER, 2008, p.103)

O ponto inicial da argumentação de Perlongher sobre o texto de Glauco é que o descentramento do sentido (da visão) provocaria o desejo no autor/personagem. Dizemos “descentramento”, pois é comum que o sentido da visão seja o protagonista na constituição do desejo; este é o caso da situação expressa no poema de Baudelaire “À une passante”, por exemplo.

Assim, o autor argentino ressalva a centralidade do sentido do olfato para Glauco – dado seu problema de visão – ligando-o às memórias sexuais. No livro de Mattoso é o fedor o estopim do desejo. É nesse ponto de seu ensaio que Perlongher traz o leitor à cena. Para o autor do ensaio essa relação direta entre

olfato e ação sexual no livro de Glauco- que remete à pornografia- põe em relevo o gesto do leitor: “La mano no se dirige, como la del pensador, a la frente cargada y pesarosa, sino al frenesí ríspido de la bragueta” (p.103). O ato da masturbação é assim relacionado à ação da leitura e da escritura:

Glauco no confiesa, como hace Genet, que ‘escribo mientras me masturbo’. Pero cuenta, en su itinerario deseante, que se masturba mientras lee, o que lee para masturbarse. La tentación de la masturbación se hace casi irresistible. En un desliz, las gotas seminales del lector manchan la página tatuada de inscripciones – huellas aún húmedas – de quien escribe aquello que lee mientras se masturba. (p.104)

O questionamento- retórico, diga-se de passagem- que se segue é, em uma primeira instância, se esse ato causa perturbação e, em seguida, ampliando a questão, o quê, na verdade, é perturbado: “¿Masturba, perturbando lo que lee? ¿O le agrega un remordimiento, retorcido de doncella que se entrega a sus labores (flores) pero se inquieta, bajo las sedas del ronroneo? O mejor, la doncella que suelta un pedo” (p.104).

Dentre os principais “aprendizados sociais” impostos ao indivíduo em nossa sociedade, estaria a noção do que mostrar e o que ocultar, ou seja, o que seria socialmente aceitável – e desejável, no caso da donzela - e o que seria reprovável. A diferença expressa entre a donzela dedicar-se a seus afazeres domésticos – o que a torna aceitável e a valoriza socialmente - e o desejo que ela deve ocultar sob os lençóis, é algo comparado à inadequação do flato em público.

Esse “remordimiento” agregado à leitura é relacionado no parágrafo seguinte ao ato do desperdício, do gasto sem objetivo¹⁸⁰. Relacionando-a à imagem utilizada anteriormente, o argentino recorda a expressão rio-platense “al pedo”, que significaria fazer algo em vão, sem finalidade específica; “obscenidade gráfica”, arremata Perlongher amarrando todos os pontos de sua argumentação: “dislocamiento del deseo de la mierda a su futilidad flatulenta, descartable. (p.104). O fedor – dos pés, sempre comparado ao das fezes, como recorda o

¹⁸⁰ Bataille, em “La noción de gasto”, divide as atividades humanas de produção, conservação e consumo em dois grupos. O primeiro grupo estaria relacionado ao uso do mínimo necessário para a conservação da vida e da continuidade da produção; já o segundo estaria ligado ao que poderia ser chamado de gastos improdutivos, dentre os quais se inserem o luxo, as guerras, a construção de obras monumentais, os espetáculos, as artes e a atividade sexual “perversa”, ou seja, distanciada de seus fins reprodutivos e voltada para si mesma, ou seja, tendo o prazer como única finalidade. Cf.: BATAILLE, Georges. “La noción de gasto”, disponível em: <www.philosofia.cl/> Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, acesso em 25/08/ 2014. Há no Brasil este texto publicado em BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

argentino – emana da máquina de escrever a partir da qual Glauco produz seu *Jornal Dobrábil*- que Perlongher logo relaciona à dobra anal, o esfíncter.

O fetiche por pés, no entanto, sobrepassa o prazer anal, revelando uma recamada de prazer. No ensaio anteriormente mencionado, Echavarren discute o conceito de fetiche:

“El fetiche incluye el sentido fabricado (del latín *facticius*) como opuesto a un origen biológico. Es un signo cultural en vez de una sustancia natural. Está del costado del afeite (derivación española) o del maquillaje (palabra francesa asociada con la raíz germánica *maken*, hacer, y de ahí el término inglés: *makeup*). Pero el maquillaje o el afeite no tienden tanto a ocultar un soporte biológico como a implantar una nueva superficie, inscrita con significantes culturales, sobreimpresa e recargada, que permite deslizarse por un paronama de destellos, tal la membrana accesorio de oro que, alternando con rostros e sectores del cuerpo humano recubre vastas zonas de una pintura de Klint. (...) Por más que se trata siempre de un objeto particular – puede decirse que el fetiche consiste en un “brillo” que emana de algo y subraya un atractivo que sólo es perceptible para los ojos del interesado. Es el carácter de exceso que agranda un objeto para alguien sólo en una relación del aura tal que se agudiza a los ojos del receptor, sin que los demás lo perciban”(Op. cit. p.25-27)

Da leitura dos dois trechos de Echavarren, realizadas neste tópico, inferimos que, segundo o poeta-crítico uruguaio, o fetiche se diferenciaria do desejo por ser um signo cultural, enquanto este último teria origem biológica. O fetiche, no entanto, tal qual a maquiagem e o barbear, se construiria sobre um suporte biológico- que é ocultado.

Para o autor uruguaio, no entanto, o que aproxima o par desejo/fetiche é seu caráter excedente: enquanto o desejo é o excedente entre a necessidade e sua satisfação, o fetiche seria o excedente do desejo – um brilho a mais- que só se faz visível àquele que o possui. O fetiche seria, portanto, o excedente do excedente, camada sobre camada, véu sobre véu.

Em sua leitura do texto de Mattoso, Perlongher avança mais um passo em direção a sua argumentação e nós, por conseguinte, nos aproximamos um pouco mais do processo de constituição das camadas neobarrosas do poeta argentino. É sabido que o fetiche por pés se relaciona, normalmente, à delicadeza de pés femininos. À inversão do fetiche de Glauco, Perlongher afirma: “El fetiche parece perder su vocación de adminículo, tardío y decadente, en la vitrina espejada de una casa de muñecas, para hacer pedazos la cristalería manierista”.

(p.104). O belo, perfumado e delicado é preterido; o grotesco, grosseiro e mal-cheiroso elevado como objeto máximo de desejo.

A particularidade do desejo de Glauco Mattoso atualizaria o desgastado fetiche por pés, criando assim mais uma (re)camada.

Essa última camada representaria o diferencial que Perlongher vê na obra de Glauco e o que a nosso ver poderia explicar o movimento de torção presente na proposta neobarrosa de Perlongher e que podemos também vislumbrar em sua produção poética.

Uma vez que o desejo – aceitando a hipótese de Echavarren de que sua origem seria biológica- representaria o excedente entre a necessidade e a satisfação; e o fetiche, uma segunda camada –signo cultural- se constituiria sobre o desejo, recobrando-o; a torção praticada pela atualização que Glauco realizaria do fetiche por pés, levando-o ao extremo oposto ao tomar como objeto o tipo de pés inversamente proporcional ao que normalmente é tomado como objeto desse fetiche – pés masculinos em vez de femininos e toda a cadeia semântica que reveste cada um deles - atribui ao fetiche de Glauco um componente que iria além da perversão já relacionada a este conceito, dando a ele um caráter marginal. Esse caráter marginal sobresignifica a perversão, realçando nela o caráter micropolítico.

É importante que se entenda a que exatamente Perlongher atribui o termo marginal no que se refere a essa sobressignificação da perversão presente na narrativa de Glauco. O situar-se às margens no ensaio não se refere a possíveis rupturas sócio-econômicas ou criminais com a ordem social instituída, mas sim rupturas libidinais:

Esta posición de marginalidad que el autor irá a ocupar no se mide, así, por coordenadas sócio-económicas, sino por coordenadas libidinales, con referencia a las reglas que ordenan y clasifican las pasiones. En ese sentido, la excentricidad del perverso remite a su *proximidad/contigüidad/ proclividad* con un punto de ruptura del orden social – en este caso, en el plano directamente sexualizado de las normas que regulan los intercambios eróticos. (Idem, p. 107)

Na sequência, o foco do texto se volta para a busca pelo outro – em quem o desejo do que possui o fetiche se iluminará – que envolve o deslocar-se, o

deambular e que na obra perlonghereana é nomeada como “deriva”¹⁸¹. Esse deslocar-se sem um rumo certo, esse nomadismo urbano em busca do outro seria parte inerente da construção do desejo; o nômade urbano quer ser surpreendido. Mais do que a possibilidade de concretização do ato sexual, a deriva acabaria adquirindo um fim em si mesma, como um tipo de “arte pela arte”, nas palavras do próprio Perlongher:

“Así como la mirada de quien vaguea es placentera (y no funciona sólo en virtud de la falta a cuyo remedio aludiría, sino en la propia afirmación de su derivar por derivar, especie del arte por el arte), los métodos de caza narrados por Glauco parecen inseparables de sus resultados prácticos: la mano crispada en el pene turgente.” (p.105).

Mais uma vez a deriva, a busca do outro e o fetiche por pés sobressignificado por Glauco em sua “pedolatria” são relacionados ao ato da leitura e da escrita- experiência vivencial/ experiência de leitura e escritura: “*Leemos y escribimos en un estado de exaceración casi histérica*”. (p.105) é o comentário de Perlongher dando mais um passo na construção dessa relação.

Em sua análise do texto de Mattoso, Perlongher desdobra dois conceitos para tratar dessa relação deriva / desejo *versus* leitura/ escritura: o de “espacialización” e o de “especialización”. A “espacialización” remeteria à trajetória relativa tanto aos espaços territoriais como aos corpóreos; a “especialización”, diria respeito à perfeição do gozo, à identificação do ponto máximo de seu prazer. No caso de Glauco, a deriva que teria por resultado o contato oral com pés másculos e suados.

Para Perlongher mais do que especulações abstratas, a intersecção “especialización/espacialización” trata de experimentações do real: “Las tensiones entre el espacio nómade y la especie perversa se rastrean en varios niveles”. (p.105).

Seria no entre-lugar dessas tensões observadas por Perlongher que o neobarroso se constituiria. Mencionando as ideias de Deleuze e Guattari, Perlongher afirma:

¹⁸¹ Recordemos a temática desdobrada pelo autor no ensaio “Poética urbana” (1989), lido neste capítulo e a menção ao desdobramento desse mesmo conceito na dissertação de mestrado do Perlongher: *O negócio do michê* (1987). Referência completa de ambos os trabalhos nas referências bibliográficas.

“Y esos agenciamientos, conexiones, encadenamientos, articulaciones – insisten Deleuze y Guattari – pasan directamente por el campo social, corroen las instituciones sociales. Así, las travesuras del deseo acechan los intersticios de la quinta familiar: la fusión semiótica entre *hedor/ cojer*¹⁸² como *doble transgresión, o como transgresión incrementada*¹⁸³. Esa cogida que hiede se consume con los residuos, como los desechos, entre los despojos y abandonos: pisadas que destilan el zumo de su marca.” (p.106).

Em trecho em que discute a atualidade da arte barroca – ou seja, do neobarroco- no século XX, Sarduy (1999b) afirma:

“(...) 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”. (p.1250)

A grande questão que se propõe é: de que modo o neobarroso tal como o pensa Perlongher promove esse abalo à linguagem comunicativa burguesa e aos valores –suporte simbólico – protegidos por essa sociedade. Observemos pelo trecho de Perlongher acima citado que seu alvo é, em última instância, a “quinta familiar”, célula básica das instituições sociais as quais a linguagem neobarrosa se dispõe a corroer.

Assim como o Barroco do Século de Ouro promovia uma metáfora ao quadrado tendo por base as criações renascentistas, Perlongher propõe, por meio do neobarroso, um movimento de “dupla transgressão” ou “transgressão incrementada”, que ele identifica no par cojer/ hedor que compõe o desejo expresso por Glauco em seu livro.

Dupla transgressão em primeiro lugar porque promove o abalo aos valores da “quinta familiar”, trazendo à tona as várias recamadas que compõem o desejo do pervertido- que, no caso expresso por Glauco, incluem uma camada extra ao fetiche, ao realizar um movimento de torção extrema com relação ao modo como este fetiche é normalmente absorvido pela sociedade; em segundo lugar pelo trabalho de torção que é realizado a partir do qual a experimentação linguística barroca não somente promove o excedente por meio dos recursos formais

¹⁸² Na língua espanhola o significado corrente de “cojer” é “pegar algo”; na Argentina, no entanto, o termo passou a ter um significado figurado, remetendo ao ato sexual, algo como “transar”, ou termo ainda mais vulgar, no Brasil. Cf.: entrada em AGUIRRE, Javier et al. *Puto el que lee – diccionario argentino de insultos, injurias e impropérios*. Buenos Aires: Gente grossa, 2009. p. 64. O grifo nos termos separados por barra é do autor.

¹⁸³ Grifo nosso.

destacados por Sarduy em seu esquema operacional do neobarroco, mas também na seleção de sua matéria-prima, o próprio léxico privilegiado realça o excedente.

Porém, o excedente destacado por Perlongher não é o que remete ao luxo do ouro ou das pedras preciosas, por exemplo, mas sim o que é “desperdiçado” pelo organismo – produtos da secreção e da excreção ou, dando um passo à frente, o que (ou quem) por não se integrar aos valores instituídos socialmente, integraria a lista de termos mencionados pelo autor no trecho: “(...) Esa cogida que hiede se consume con los *resíduos*, como los *desechos*, entre los *despojos* y *abandonos*: pisadas que destilan el zumo de su marca.”

Observemos a palavra “abandono”, normalmente utilizada para descrever a atitude de um ser vivo com relação a outro, figurando, no trecho, ao lado de substantivos que normalmente se referem a objetos ou substâncias.

Esse era o ponto da leitura que Perlongher faz do livro de Glauco Mattoso ao qual queríamos chegar. Se há um conceito que norteia a poesia de Perlongher esse é certamente o desejo. Em entrevista concedida a Miguel Ángel Zapata (1989)¹⁸⁴, o poeta/ ensaísta explica como entende o termo: “Diría que el deseo es conexión, es aquello que hace entrar a las cosas en contacto, en movimiento: no es tanto lo que va de un sujeto a un objeto sino el ‘entre’, entre dos, lo que realiza la conexión.” (PERLONGHER, 2004, p.330).

É esse conceito que dá suporte ao que Perlongher executa em sua obra – e reiteramos, esta afirmação se refere tanto a sua ensaística como a sua poética- que poderia ser descrito a partir do *slogan* que o autor usa em “El deseo del pie” para representar a ação evocada pela pornografia: “¡vamos a los hechos!” (p.103).

Assim, o desejo aparece em sua poesia, realizado das mais diversas formas. Desse modo, o espaço das práticas libidinais é amplamente explorado, trazendo à tona o que ele chama em seus ensaios antropológicos de “devires minoritários”.

Cf.: Entrevista publicada em *El ciudadano*, núm. 28, 2 de mayo de 1989.

A temática compartilhada com os ensaios antropológicos, no entanto, expressa, em sua prática poética, somente uma das camadas de sua construção. Por isso mesmo, nem sempre é fácil identificá-la em seus poemas, tal o hermetismo de suas criações – lembremos que Perlongher qualifica o barroco no século XX como uma “lepra criadora” e sugere a impossibilidade de “tradução” do poema fruto dessa tendência, à diferença do que Dámaso Alonso teria feito com a obra de Gôngora.

As práticas libidinais - as variadas expressões do fetiche, da sensualidade, do erotismo – são erigidas na poesia de Perlongher para além de sua tematização. Toda a construção formal do poema elevaria o desejo à alta potência: a sonoridade, o uso do espaço da página, a seleção léxica sempre polissêmica, amplamente variada (arcaísmos, termos científicos, gírias banalizadas, termos de baixo calão, do universo exclusivamente feminino ou das populações das regiões morais, misturados às palavras do cotidiano) e cuidadosamente - e diríamos, artesanalmente- combinada, tal como um ourives dedicado o faria com sua joia em fase de produção.

A joia-poema de Perlongher, desse modo, se compraz ao por em destaque a matéria normalmente excretada, descartada e, por isso mesmo, comumente considerada desprezível em termos de construção poética. Uma possível explicação para essa escolha poderia ser encontrada nas falas do próprio Perlongher sobre sua prática poética. Retomando o diálogo com o trecho acima mencionado de Sarduy, Perlongher afirma:

“Llega un momento en que el lenguaje se torna tan cristalizado que no se dice nada más. No puede pasar nada más, ninguna fuerza, ninguna intensidad, ninguna expresividad por el lenguaje. Gilles Deleuze dice que los signos pueden funcionar como una máquina de sobrecodificación. O sea: se tendría un lenguaje tan codificado, tan organizado, que acabaría funcionando de una manera castradora. Todos esos experimentos con el lenguaje, al contrario, intentan devolver a la lengua la expresión de su carácter de máquina de mutación. Y hacer pasar por otros sentidos, otras intensidades, otras sensaciones. (PERLONGHER, 2004, p.341)

Esse barroco perlonghereano que torce a linguagem e escancara os desejos minoritários é o que poderíamos chamar, buscando um termo do próprio Perlongher de “barroco de trincheira”, que é o barroco “cuerpo a tierra”, que se desdobra ao rés do chão e é elevado poeticamente ao nível da joia.

No próximo subtópico, observaremos outro lado do neobarroso, que configuraria o que Perlongher nomeia como “barroco de barrio”.

4.3.2 Breteles para Puig: os rastros do barroco de barrio perlonghereano

No ensaio de 1988, Perlongher discorre sobre algo que lhe concerne. O autor argentino pouco fala ou escreve sobre sua própria obra, mas nos poucos textos em que se põe no lugar de crítico, escrevendo sobre a obra de outrem, Perlongher revela-se: quase sempre o que ele realça na obra de outro autor, ilumina nosso olhar sobre sua própria obra. É o que ocorre com “Breteles para Puig”.

Autor argentino conhecido por seus romances, Manuel Puig (1932-1990) trabalha em grande parte de sua obra a perspectiva feminina¹⁸⁵; suas personagens são em sua maioria mulheres comuns, donas de casa¹⁸⁶ ou moças solteiras¹⁸⁷ sem grandes perspectivas. Suas heroínas vivem a rotina de mulheres simples e nos aproximamos delas, sobretudo, por suas conversas: elas falam muito e sobre tudo, sobre si mesmas, sobre as outras, sobre o marido, sobre a vizinhança, sobre rádio, televisão, cinema dentre outros temas do cotidiano feminino.

Perlongher tem razão quando enfatiza em seu ensaio: “Voz de mujer, lengua de mujer, decir menor”. E quando o autor de *Hule* (1989) faz esta afirmação, ele não tem a intenção de destacar o posicionamento da mulher como minoria no sentido político. O “menor” aqui remete ao que é exclusivo da mulher, o que pertence ao universo feminino: suas práticas cotidianas, os temas de suas conversas (e as estratégias que usam para abordá-los), seus anseios e desejos frente ao espetáculo apresentado pelas mídias – os gêneros menores que elas consomem, como a fotonovela, por exemplo- suas frustrações amorosas diante do marido/ namorado.

¹⁸⁵ Mesmo quando a personagem central aparentemente é a masculina, como é o caso de Juan Carlos Etchepare de *Boquitas Pintadas*, o universo feminino parece “contaminar” toda a trama. Até mesmo em *El beso de la mujer araña* (1976) o devir feminino se faz presente na personagem Molina. A única exceção seria *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, romance no qual a trama é centralizada em dois personagens masculinos.

¹⁸⁶ *Pubis angelical* (1969), *Boquitas pintadas* (1979), *Cae la noche tropical* (1988).

¹⁸⁷ *The Buenos Aires affair* (1973).

É como se nas obras de Puig, o universo feminino sorrateiramente tomasse conta da trama, promovendo seu descentramento, tal como a elipse de Kepler a partir da qual Sarduy explica a perspectiva barroca. Esse é certamente o ponto ao qual Perlongher se conecta em seu ensaio para justificar a afirmação de que percebe na obra de Puig centelhas da pulsão dionisíaca ou extática.

Perlongher vê na obra de Puig uma “vacuidad cosmética”. Essa “vacuidade” (que significaria falta de conteúdo ou de profundidade) seria parte integrante de algo maior que ele nomeia como uma “estética de la banalidad”: “Arte mimética, en su manera de no sobrecargar los circunloquios del día a día, sino de dejarlos fluir su linearidad apenas aparente”. (PERLONGHER, 2008, p.27).

Essa vacuidade aparente e ambígua na leitura de Perlongher se preencheria de uma força dionisíaca: “(...)Y aquí una vuelta de tuerca: puesto que en ese estarse sin ton ni son, en ese hablar por hablar, vivir por vivir, se vislumbra toda una fuerza dionisíaca, impulso de agregación y, al mismo tiempo, de desestructuración, de desgarramiento, de éxtasis” (Idem, p.128). Segundo Perlongher, toda essa “*nadidad*” discursiva das personagens puigueanas seria um modo de deixar dito o que não (se deve ou é permitido) dizer. (Idem, p.129).

Como suporte a sua argumentação, o poeta-crítico argentino levanta a questão do incômodo que a obra de Puig teria causado na Argentina a ponto de sofrer censura. Com base nesse argumento questiona:

“(...)¿en qué medida esas vidas barriales, o ‘barrializadas’ (¿embarradas?), son un mero reflejo de la alienación, de las máquinas de sobrecondición radiofónicas o cinematográficas, o guardan, en su aferrarse a esa temblorosa vacuidad, en su plegarse y doblarse sobre sí, una irisdiscencia irreductible, un brillito de grillos, el recoveco de un peinado banana, el bretel de un rodete?” (Idem, p.128).

A referência ao bairro (“*barrio*”, em espanhol) já remeteria a um conceito que Perlongher reconhece a partir de sua própria produção poética e sobre o qual já nos referimos em tópico anterior deste mesmo capítulo. A leitura que Perlongher faz da obra de Puig nos ajuda a refinar o entendimento deste conceito.

Assim “barroco de barrio” se referiria a uma presença “menor” que se relaciona a essa “vacuidade” das coisas pequenas e cotidianas, compartilhadas, principalmente, pelas mulheres: os cosméticos, os tecidos, o ambiente do quarto,

as conversas telefônicas, os sonhos, os anseios, as fofocas, o gestual, a expressão facial, a “meia-palavra”, o insinuado, os sentidos que pairam no ar.

Perlongher vê na prosa de Puig e promove em sua própria poesia o brilho dessas pequenas coisas, desta “estética da banalidade”. É esse brilho “irisdiscnte” dessa vivência menor o que realça o poema-joia de Perlongher e que junto às excreções, secreções e a prática sexual dos perversos forma a matéria-prima de seu neobarroso.

Eduardo Milán, poeta e crítico uruguaio e assumido seguidor do neonbarroso afirma: *“Neobarroso” es el nombre idóneo para la empresa poética, destinada, para Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas*¹⁸⁸. Se pensarmos da perspectiva geral da ideia da conexão Ouro- Bijuteria-Barro, que remeteria à ponte espaço-temporal entre o Barroco do Século de Ouro, o Neobarroco cubano e o Neobarroso, concordaremos com Milán.

No entanto, se nos detivermos particularmente no pensamento de Perlongher expresso em sua produção ensaística crítica e, sobretudo, em seus poemas, nos daremos conta de que o grande projeto de Perlongher não seria baixar o alto *status* da literatura europeia, “maior”, em relação à literatura latino-americana e mais especificamente no que se refere à literatura argentina. O olhar de Perlongher está sempre voltado ao minoritário. Neste sentido, é importante que se diga que esse desvio perlonghereano ao minoritário não predomina em sua obra a ponto de vermos nela o destaque ao engajamento.

O minoritário na obra de Perlongher integra seu processo de construção estética. Assim, o poeta-crítico argentino não tenciona em sua obra atacar o *status* “maior” da literatura europeia, produzir uma obra que baixe esse *status* ou mesmo usar o espaço poético como forma de denúncia; pelo contrário, sua motivação é majoritariamente estética: Perlongher visa, sobretudo, a beleza em sua poética.

¹⁸⁸ MILÁN, Eduardo. “Neobarrosos”, in: *Zunai – Revista de poesia e debates*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm, acesso em 17/06/2014. Repetimos aqui a citação já realizada no capítulo 2 para melhor contextualizá-la na teoria de Perlongher.

Entretanto, ele busca essa beleza no manuseio do “menor”, do excedente descartado, excretado ou banalizado do cotidiano – “*hilacha*” (fiapo, detalhe insignificante) é o termo que utiliza para nomear essa cultura do menor na obra de Puig – e que, por extensão, relacionamos a sua própria obra.

No próximo subtópico trataremos de relacionar a prática neobarrosa ao conceito de “literatura menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

4.4 Neobarroso – a busca de uma literatura menor

Panesi (1996), em sua leitura de *Hule*, observa: “La inflexión de *Hule* piensa las interrupciones, se abre al pensamiento de aquello que interrumpe, a las ‘territorializaciones’, y a pesar de todo, el movimiento opta siempre por el abajo y el detritus, se resuelve, como en este caso, en las podredumbres de la “alcantarilla¹⁸⁹” (p. 46).

Essa opção para o “baixo” e o “detrito” se reforça no diálogo que o autor argentino estabelece com o pensamento de Deleuze e Guattari sobre a obra de Franz Kafka¹⁹⁰, publicada no original francês em 1975. Em *Kafka por uma literatura menor*, os autores definem o termo “literatura menor” como aquela que uma minoria pratica no cerne de uma língua maior. (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25). Para os autores são três as características que compõem uma literatura menor: a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação. (Idem, p.28-29).

Desdobrando cada uma das características verificamos que a primeira diria respeito à desterritorialização praticada em uma língua/ literatura maior:

“Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”. (p.29).

¹⁸⁹ Bueiro ou duto que transporta o esgoto.

¹⁹⁰ Cf.: DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

A segunda, a ramificação do individual no imediato político afirma que nas literaturas menores tudo é político:

“Nas ‘grandes’ literaturas (...) o caso individual (familiar, conjugal) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo ao meio social como ambiente de fundo. (...) A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele. (Idem, p.26)

A terceira característica atribui à literatura menor a função de enunciação coletiva, podendo ser considerada revolucionária: “(...) é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em estado de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Idem, p.27).

No mesmo capítulo em que apresentam as três características da “literatura menor”, Deleuze e Guattari buscam em Kafka a resposta para a questão-problema para a existência de uma literatura menor: “ (...) como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba”. (Idem, p.30). A questão formulada por Deleuze e Guattari, acima mencionada, pode ter servido como guia para a produção poética de Néstor Perlongher. A resposta do autor argentino foi construída ao longo de toda sua obra e teve, certamente, o suporte da experiência como auxiliar.

No final de 1981, Néstor Perlongher muda-se para o Brasil, deixando para trás a perseguição cerrada aos homossexuais promovida pela ditadura argentina em vigência naquele momento e em busca de uma sociedade sexualmente mais permissiva onde o “desbunde”¹⁹¹ não era alvo da repressão do governo.

¹⁹¹ Para BRANDÃO e DUARTE (2004) o “desbunde” seria um dos nomes dados aos efeitos da chegada dos movimentos de contracultura no Brasil. Desbundados seriam os dissidentes do engajamento político de esquerda em busca de novos modos de vida refletidos, sobretudo, pela cultura hippie. Para os autores supracitados esse movimento teria surgido e predominado na década de 1970. Já Heloísa BUARQUE DE HOLLANDA (1980) retrocede o início do desbunde para o final dos anos de 1960, período que a autora denomina pós-tropicalismo. Para Buarque de Hollanda o desbunde integra o desdobramento do que se poderia nomear como uma “nova sensibilidade”, à qual se poderiam incluir o *pop*, o rock, a bissexualidade, o uso de drogas, o *underground*, a psicanálise. A mudança de mentalidade, para a autora, se baseava no pensamento

Uma vez no Brasil, não é difícil para Perlongher sentir-se um nômade e um imigrado em sua própria língua. A distância de seu país, o contato com a cultura e a sociedade brasileiras e a língua portuguesa fazem com que Perlongher amplie suas possibilidades como pesquisador: ademais da abertura que encontrou em São Paulo para investigar a prostituição masculina¹⁹², misturando-se aos michês e aos demais membros dos grupos das regiões morais da cidade, o deslumbramento diante do carnaval¹⁹³, das atitudes e práticas dos desbundados brasileiros e o estranhamento diante do cuidado do brasileiro com o asseio de sua casa e o desprezo diante do ambiente público¹⁹⁴, são alguns exemplos que norteiam o pensamento do Perlongher sociólogo/antropólogo.

O mais beneficiado, no entanto, é o poeta: a deriva realizada durante sua pesquisa de mestrado lhe fornece grande parte do material para seu trabalho poético; o contato com as *Galáxias* de Haroldo de Campos (*Galáxias*,) e com as ideias de Oswald de Andrade sobre a antropofagia levam o poeta a propor o “portunhol” como uma via de desterritorialização poética da língua¹⁹⁵.

Vivenciado em seu cotidiano- Perlongher aprende o português com a prática cotidiana do idioma, enquanto sobrevive em seus primeiros anos no Brasil

de que as transformações sociais só seriam possíveis se precedidas por revoluções ou transformações individuais. Mencionaremos a seguir um trecho da análise da autora que, a nosso ver, casa-se muito bem com o pensamento de Perlongher, principalmente após seu afastamento do engajamento político de esquerda (ligado à Juventude Peronista) do qual se havia distanciado pela discriminação promovida aos homossexuais pelo grupo do qual participava na Argentina. No Brasil, Perlongher ainda tenta uma aproximação com a esquerda, mas se afasta por sentir atitude semelhante a da esquerda argentina pelos membros militantes do PT. O trecho de Buarque de Hollanda:

“Assim, a dinâmica política do comportamento desviante, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, concretiza-se em determinadas relações com o poder. O que se pode perceber nesse momento é uma mudança e foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesses, de certa forma, um remapeamento da realidade. Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. (p. 66).

¹⁹² Além de sua dissertação de mestrado, *O negócio do michê*, publicado pela Editora Brasiliense em 1987, outros ensaios cujos temas dialogam com a pesquisa realizada para sua dissertação de mestrado podem ser mencionados: “Los devenires minoritários” (1990), “Deseo y violencia en el mundo de la noche” (1987), “Avatares de los muchachos de la noche” (1987), *El orden de los cuerpos* (1987)- todos compilados na obra mencionada na nota 45.

¹⁹³ Cf.: *La fuerza del carnavalismo* (1988) – compilado em PERLONGHER, Nestor. *Prosa plebeya- ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

¹⁹⁴ Cf. “El síndrome de la sala” (1988), publicado na mesma obra da nota anterior.

¹⁹⁵ Cf. Capítulo 1 desta tese.

ensinando a língua espanhola a brasileiros - o uso artístico dessa possibilidade parece ser uma maneira de viabilizar, de um modo particular, essa “desterritorialização dos *argots*” que o próprio Perlongher menciona em “Caribe Transplatino” como uma prática instituída por Severo Sarduy, mas que, na verdade, o autor argentino já promove em sua própria produção poética. Lembremos que o ensaio que serve como prefácio a “Caribe Transplatino” é publicado em 1991 e a comunicação (depois publicada como ensaio em 2000) “El portuñol en la poesía” é apresentada em 1984 no Encuentro de Profesores de Español del Estado de São Paulo, realizado na Universidade de São Paulo, ou seja, antes da criação e publicação de suas principais obras de poesia, tais como *Alambres* (1987), *Hule* (1989) e *Parque Lezama* (1990).

A busca por essa língua desterritorializada é viabilizada pela contribuição do portunhol e do léxico derivado “das trastiendas del lenguaje” (arcaísmos, gírias e palavras de baixo calão de origem portenha ou paulista, do universo ‘cosmético’ feminino, os termos relativos às substâncias – secreções e excreções corpóreas, dentre outros); seu motor é a pulsão dionisíaca e seu modo de contenção, as rigorosas formas barrocas. Sobre essa questão, Perlongher afirma:

Por que se trata de llevar a lo poético aquello que en el orden real estaría desprestigiado por su propia monotonía. Como “ya que salís, nena, llevate un saquito”. Explotar poéticamente eso. *Transformarlo en una joya*. Eso mismo: *transformar el mármol en jade*. Lo cual nos lleva a hablar de la poesía en el momento de producción, que tiene generalmente poco que ver con lo que uno dice cuando habla. (...) se relaciona con lo *extático*, con el *éxtasis*, con el ‘ponerse en estado de’, con aquello que antiguamente se llamaba inspiración o algo por el estilo. Tiene que ver con algo que ya he hablado antes: con *un trabajo sobre el lenguaje a trasluz*, por eso es que se *trabaja a contramano*, porque hay que ocuparse del lenguaje en su carácter de productor de transformaciones indeterminadas y proliferantes.” (PERLONGHER, 2004.p. 311)

Como podemos comprovar pela afirmação do poeta, seu objetivo é a elevação do poema à categoria de joia. Em termos linguísticos, trata-se de tirar a linguagem de sua monotonia, liberá-la de seu desprestígio. Ou, em termos perlonguerianos, transformar o mármore em jade. O processo de elaboração poética, desse modo, passa pelo extático. É interessante observar que Perlongher utiliza em uma mesma enunciação termos opostos como êxtase/ inspiração *versus* trabalho. Embora movido pelo o impulso extático, o poeta trabalha e em seu labor põe a linguagem em evidência com a finalidade de operar nela (e por meio dela)

transformações e esse é um esforço que gera resistência, é um trabalho que se faz à contramão.

A ramificação do individual no imediato político e o agenciamento coletivo da enunciação são amplamente estudados por Perlongher em sua pesquisa em Antropologia urbana e seu reflexo em sua obra poética é facilmente observado já no modo de enunciação de seus poemas. Neles, o eu-lírico observador deriva – ou flana, - pela noite em busca de captar, principalmente, os “climas” emanados pelas populações das regiões morais de São Paulo. O resultado é que somos surpreendidos como observadores secundários de cenas em que atuam os personagens da noite: michês, travestis, clientes, dentre outros.

Sobre esses vislumbres de personagens que povoam seus poemas, Perlongher comenta em entrevista concedida a Miguel Ángel Zapata¹⁹⁶. Observemos a fala de Zapata (1) e, na sequência, a resposta de Perlongher (2):

- (1) *“Tus poemas nos están diciendo una historia: personajes ficticios o reales se mueven como si tuvieran una máscara negra sobre el rostro: metáfora que baja el telón al lector: astucia de poeta, razón de ser de la escritura. El hablante, quien fuere, narra, pero no como una crónica histórica, sino como una crónica poética, donde, al parecer, no importa la existencia del personaje, es decir, si existió como San Martín, el general, sino los impulsos poéticos que recibimos leídos atentamente los poemas.”* (Idem, 321).
- (2) (Sobre los personajes) 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.* Algunos ‘personajes’, concedo, tienen más solidez, como la Evita del poema, “El Cadáver”. (Idem, p. 323).

Já na fala de Zapata observamos esse caráter coletivo que ele chama de “impulsos poéticos” emanados pelas ‘personagens’ criadas por Perlongher: “un sujeto – o, mejor, un “punto de subjetivación” – que no ha de medirse por el control localizado que ejerce sobre sus deseos, sino valorizarse por la intensificación de las conjunciones y encuentros de que sea capaz. ‘Sujeto’ sin centro. (...)’ (PERLONGHER, 2008, p. 66)

¹⁹⁶ Intitulada “La parodia diluyente” e publicada em *Inti*, núm. 27/28, 1987-1988.

Essas presenças que centralizam nossa atenção em seus poemas corresponderiam ainda a essa ramificação do individual no imediato político uma vez que elas encarnam os devires minoritários: “Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmisti3n* con el (lo) diferente.” (PERLONGHER, 2008, p. 68). Mais adiante, na mesma p3gina, ao explicar o “devir mulher”, o autor ilumina a defini33o acima exposta:

“De la mujer como identidad molar capturada en la oposici3n binaria de los sexos ‘totales’, se desprende una suerte de ‘microfemineidad’ (...) Devenir mujer no pasa por imitar a la mujer en tanto identidad dual, identitaria, ni tampoco transformarse en ella. (...) Pero, m3s que de imitar o de tomar la forma femenina, de lo que se trata es de ‘emitir part3culas que entren en relaci3n de movimiento o de reposo, o en la zona de vecindad de una microfemineidad’. (Idem p. 68).

Em sua resposta Perlongher reconhece as personagens, mas as qualifica como ‘epis3dios’ ou “insignific3ncias” uma vez que elas nunca encarnam indiv3duos – ainda quando representam uma personagem hist3rica, como Eva Per3n – mas sim como o impulso dos fluxos, das paisagens, das alus3es e das associa3es a que elas remetem.

Somando-se esses termos, podemos afirmar que o impulso neobarroso coincide com a defini33o e as caracter3sticas de uma literatura menor, tal como Deleuze e Guattari a delinearam. Entretanto, nunca 3 demais recordar que “neobarroso”, “barroco de trinchera”, “barroco de barrio”, termos que Perlongher usou ao longo de toda sua produ33o cr3tica e po3tica v3o sempre muito al3m do engajamento minorit3rio. Perlongher manuseia todo esse material baixo (detrito 3 a palavra utilizada por Panesi) com a inten33o maior de produzir a beleza materializada em uma joia.

Ao diferenciar sua produ33o de car3ter mais engajado (*Austria-Hungr3a*, 1980) de produ33es posteriores, tal como *Parque Lezama* (1990), Perlongher nos presenteia com uma f3rmula: “(...) cuanto m3s chanco¹⁹⁷ m3s lujoso, cuanto m3s alto m3s bajo”. (PERLONGHER, 2008, p.309). Para ilustrar esa f3rmula, o poeta exemplifica: “Es tambi3n el t3pico del barroco cl3sico: una iglesia del 1600 en Brasil, por ejemplo. Hay barro, much3sima pobreza, sambas, y todo se pierde en

¹⁹⁷ Porco, sujo, desasseado.

esa santa esculpida, en el pliegue de la pollera¹⁹⁸ todo se disuelve. Me perdí yo.”
(Idem).

¹⁹⁸ Saia.

Capítulo 5 - A poesia transbarroca/ neobarroca de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher

Neste capítulo trabalharemos com a produção poética dos dois autores estudados. De Haroldo de Campos estudaremos alguns fragmentos da obra *Galáxias* (1984), reconhecida pelo próprio autor e pela crítica como um marco do neobarroco na América Latina. De Néstor Perlongher, realizaremos a leitura de um poema presente em *Alambres* (1987).

Começaremos nosso trabalho partindo de uma perspectiva geral de *Galáxias* que convergirá na leitura mais acurada de alguns fragmentos. De Perlongher, faremos uma leitura pormenorizada de “Mme.S.” e a partir desses textos, buscaremos realizar uma aproximação com a produção poética dos dois autores estudados.

A escolha dos fragmentos 4 (“jornalário”) e 8 (“isto não é um livro”) das *Galáxias* haroldianas se deve a dois motivos: em primeiro lugar, por suas temáticas nos auxiliarem a refletir sobre uma questão que entendemos como essencial para que possamos ter uma perspectiva geral da obra: a relação que nela se faz entre “livro” e “viagem”; em segundo lugar porque, a nosso ver, são fragmentos cujos temas e linguagem nos ajudarão na leitura paralela que estabeleceremos com a poesia de Perlongher.

5.1 Sobre *Galáxias* e seu significado

*Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se [em
lânguidas palavras: licornes libidinosos / e glúteas
obsidianas. Luz púrpura. (“Ciropéia ou a educação do
príncipe”, Haroldo de Campos)*

Escrita ao longo de treze anos (1963-1976), a obra *Galáxias* só foi publicada de modo completo – todos os fragmentos reunidos e organizados sob um projeto gráfico especialmente planejado para ela - no ano 1984, pela editora Ex-Libris (São Paulo). Durante o período de produção, no entanto, alguns de seus fragmentos figuraram em revistas e coletâneas da obra do autor.

Entre 1964 e 1966, os primeiros fragmentos formaram parte da revista *Invenção*, em um total de 25 textos publicados nos números 4 e 5 desse suporte,

além de fragmentos presentes em *Flor do mal*, *Navilouca*, *Pólem*, *Código* e *Qorpo estranho*.

Em 1976, foram reunidos, na primeira antologia da obra de Haroldo de Campos, *Xadrez de Estrelas – percurso textual 1949-1974* (editora Perspectiva, São Paulo), os fragmentos finalizados até o ano de 1973. Trata-se de 43 textos dos 50 que irão compor o total da obra, publicados sem a página em branco entre cada um deles, tal como se configurará na execução final do projeto e em ordem diversa da estabelecida em sua publicação de 1984.

Mesmo antes de seu formato definitivo em livro, alguns fragmentos foram traduzidos para idiomas diversos, como alemão (1966, Anatol Rosenfeld), francês (1970, vários tradutores, entre eles o próprio Haroldo e Inés Oseki-Dépré), espanhol (1978, Hector Olea) e inglês¹⁹⁹ (1976, 1981). Em 1998, a obra completa foi publicada em francês, com tradução de Inés Oseki-Dépré e do próprio Haroldo (La Main Courante). Em espanhol, a publicação integral do livro de Haroldo vai surgir só em 2010, com tradução e notas de Reynaldo Jiménez e prólogo de Roberto Echavarren (Flauta Mágica).

Em algumas de suas variadas reflexões sobre a obra, Haroldo de Campos a caracteriza como gesta²⁰⁰ e, em mais de uma oportunidade, decreta a necessidade de sua leitura em voz alta: “trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas ‘obscuras’ se transparentam à leitura e cujas palavras, oralizadas, podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir

¹⁹⁹ Do ano de 1976, encontramos a tradução de “passatempos e matatempos”, (“passtimes and killtimes”), realizada por Norman Potter e Christopher Middleton. Segundo informação contida no ensaio “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”, de Charles Perrone, Suzanne Jill Levine teria traduzido o formante inicial (“here I begin”), em 1981. O próprio Perrone informa haver publicado em 2007, em *NOVAS Selected Writings* sua versão do fragmento 32 (“na coroa de arestas”). Ainda segundo esse autor, Levine e Cisneros teriam traduzido a obra inteira, mas até o ano de 2013 – data da publicação do ensaio de Perrone – as autoras não haviam conseguido publicá-la em inglês. Cf. PERRONE, Charles. “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”, in: *Transluminura- Revista de Estética e Literatura*. Ano 1. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/ Secretaria da Cultura, 2013. A tradução de alguns fragmentos de *Galáxias* realizada por Suzanne Jill Levine e Odile Cisneros encontra-se disponível online em: <http://www.artsrn.ualberta.ca/galaxias/index.html>, acesso em 01/02/2017.

²⁰⁰ Antes da identificação de *Galáxias* ao gênero “gesta”, ou seja, antes de 1984, data de publicação da obra e da entrevista (“Do epos ao epifânico – Gênese e elaboração das *Galáxias*”) em que o autor realiza a ligação de sua obra a esse gênero, era comum que o autor nomeasse seu livro como “livro de ensaios”. Isso se dá no momento da publicação dos fragmentos presentes em *Xadrez de estrelas...*, em 1974, quando esse setor da antologia recebe o título de *Livro de ensaios Galáxias*. O mesmo título recebe o texto que Haroldo publica em 1977 na *Revista Iberoamericana* (números 98-99).

como mantra²⁰¹.” (CAMPOS, 2004, p. 119). Assim, em 1992, surge o CD *Isto não é um livro de viagem*²⁰², que conta com a oralização de 16 fragmentos da obra.

O caráter semiótico de *Galáxias* é sinalizado pelo próprio autor que a define como “audiovideotexto” e “videotextogame” (Idem), além de revelar ter-se valido de inúmeros processos cinematográficos, dentre eles: o corte, a montagem, a fusão, o *flashback* e o *flashforward*, na criação de seu texto (CAMPOS, 2006, p. 274).

Talvez, por esse motivo, a obra tenha atraído o diálogo com outras linguagens artísticas como a música e o cinema. Das musicalizações de fragmentos de *Galáxias*, a mais popular é certamente “Circuladô de Fulô”, de Caetano Veloso, cujo maior mérito é evidenciar a relação dinâmica entre esse fragmento de Campos e alguns ritmos populares do Nordeste brasileiro, como o repente, além de demonstrar a abertura do texto de Campos para a versificação. Dentre outras composições com base no texto galáctico de Campos, mencionamos ainda as de Péricles Cavalcanti, Conrado Silva, Theophil Maier e Edvaldo Santana.

Com relação às produções cinematográficas que dialogam com o livro de Campos, o destaque é certamente o trabalho do cineasta Júlio Bressane que, ademais de dois vídeos cuja base é *Galáxias* (*Galáxia Albina*, 1992, e *Infernalário: Logodédalo -Galáxia Dark*, 1993), já havia incluído a participação de Haroldo (leitura do formante final de *Galáxias*) no filme *Sermões – A história de Antônio Vieira*, 1989. Por fim, mencionamos a obra que relaciona às duas linguagens anteriormente citadas com o livro de Haroldo. Trata-se de *Um sarampo de estrelas para ‘Galáxias’*, filme musical de Livio Tragtenberg.

Interessa-nos neste estudo realizar a leitura de alguns dos fragmentos da obra de Campos, com a finalidade de estabelecer um diálogo entre estes e os textos teóricos do autor sobre o barroco/neobarroco e também com a poesia e a ensaística de Néstor Perlongher. Não obstante, inicialmente nos concentraremos em alguns aspectos gerais de *Galáxias*, por parecer-nos relevante refletir sobre o

²⁰¹ A relação de *Galáxias* com o mantra foi estabelecida por Severo Sarduy, no texto “Rumo à concretude”, que consta da edição de *Signantia quase coelum* (1979): “*Galáxias*: mar, se assim pode dizer-se, em *altazor*: palavras engastadas como *mantras* ou talismãs fônicos, marulhar de transmutações (...)” (in: CAMPOS, 1979, p. 119).

²⁰² Parte integrante da edição de 2004 da obra publicada pela editora 34 (SP).

lugar (ou possível significado) que essa obra ocupa na trajetória criativa de Haroldo de Campos.

Se retomarmos às informações sobre o poeta brasileiro presentes no primeiro capítulo deste estudo, vamos recordar que a trajetória poética de Campos se inicia quando este ainda frequentava o curso de Direito (Largo de S. Francisco) entre os anos finais da década de 1940 e iniciais de 1950. Nesses primeiros passos de sua produção criativa, algumas das principais características que marcarão a poesia de Campos já se fazem presentes, tais como o amplo referencial cultural/literário (a partir do diálogo que estabelece com obras clássicas do Ocidente e do Oriente) que se evidencia já em *Auto do possesso* (1950) e em poemas como “a cidade” e “thálassa, thálassa”, além do desdobramento, em sua obra, da função metalinguística, que já começa a se configurar em poemas como “ciropéia ou a educação do príncipe” e “Teoria e prática do poema”.

A partir da formação do grupo *Noigandres* (1952), ao lado de Décio Pignatari e seu irmão Augusto, Haroldo se afasta radicalmente dessa concepção mais tradicional de poesia e inicia uma reflexão sobre o seu caráter estético, por meio da qual a criação formal centraliza as discussões sobre o fazer poético. O grupo chega, inclusive, a ser caracterizado como “formalista” e, embora conteste o rótulo, nunca abandona essa linha de reflexão e criação poética²⁰³.

O fruto mais vigoroso e polêmico do trio é certamente a Poesia Concreta, cujos principais pressupostos são a oposição à poesia lírica, subjetiva e discursiva, o rompimento com o verso tradicional em nome da concisão; busca de maior exploração dos elementos visuais e sonoros (valorização do espaço gráfico).

Uma das práticas desse grupo que surge durante o movimento da Poesia Concreta e permanece ao longo da trajetória posterior de todos os seus membros é o desenvolvimento de reflexões teóricas que se constituem em paralelo à sua produção criativa, respaldando-a e dando suporte para o prosseguimento das discussões por ela proposta. É dessa prática que se desdobrarão as “revisões” que

²⁰³ Ao conceder entrevista à *Revista Magma* em 2010, Augusto de Campos expõe seu ponto de vista sobre a questão: “Não tenho ‘formação formalista’ (o que já é uma redundância). Um pianista leva anos e anos e horas e horas de estudo para poder apresentar-se ao público e eventualmente, se tiver um talento excepcional, ser um Gershwin ou um Glenn Gould. Sou um poeta e tenho que conhecer a tecnologia poética. Se isso é ser formalista, então sou formalista, só não sou ‘formolista’”. CAMPOS, Augusto. “Entrevista”. *Revista Magma*, no. 18, maio 2010.

os três membros do grupo vão elaborar a partir das obras de autores até então pouco estudados em nossa literatura, tais como Sousândrade, Pedro Kilkerry e Oswald de Andrade e também as obras produzidas a partir de suas transcrições (mais praticadas pelos irmãos Campos do que por Décio Pignatari)

Na década de 1960, com o esmorecimento do movimento, seus três membros passam a trilhar parte de seu caminho de modo independente. É nesse período que Haroldo começará a escrever suas *Galáxias* e iniciará um trabalho de concepção teórica – o qual se inicia com as reflexões sobre a “poética sincrônica” e se soma, em um futuro próximo, a seus trabalhos sobre o barroco/neobarroco e sua teoria tradutória, a transcrição – que se prolongará até sua morte em 2003. Nessa década, as primeiras edições de alguns dos mais significativos livros de ensaios de Haroldo são publicados: *Metalinguagem* (1967) e *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969).

A soma dos textos contidos nessas duas obras ao ensaio “A ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”²⁰⁴ exemplifica bem as preocupações literárias de Haroldo de Campos no período em que empreende a escritura de *Galáxias*. Nesses textos, de direcionamentos críticos diversos, são recorrentes as referências aos autores que integram o paideuma internacional proposto por *Noigandres*, do qual se destacam os nomes de Ezra Pound, James Joyce e Stéphane Mallarmé.

Será em “Ruptura dos gêneros...”, que Campos mencionará uma afirmação de Octavio Paz segundo a qual Mallarmé teria inventado, com seu “*Un coup de dés*” (1897), o “poema crítico”. Não seria descabido atribuir esse título às *Galáxias* haroldianas, obra em que temas-chave da criação literária são postos em questão, tais como: os limites entre prosa e poesia; em uma dimensão menor, as fronteiras entre os gêneros (ensaio? fábula? gesta?); os procedimentos poéticos criados com base na ampla exploração de recursos expressivos (metáforas, metonímias, paronomásias, aliteraões, assonâncias, etc.) e sintáticos (rompimento total com as regras de pontuação, parataxe), que convergem para os mais diversos efeitos semânticos, dentre outros.

²⁰⁴ Este texto integra o volume *América Latina en su Literatura* (1972). Depois traduzido ao português e publicado em um volume de mesmo nome pela editora Perspectiva (São Paulo), em 1977.

Não é à toa que a obra foi alvo das mais diversas abordagens críticas, nas quais foi lida desde uma perspectiva aproximativa à tradução que Haroldo faz do Gênese em *Bere`shit* (Gonzalo Aguilar²⁰⁵) até as mais diversas relações com os autores anteriormente supracitados do paideuma (como exemplo, o estudo de K. David Jackson²⁰⁶, em que o autor aproxima a voz lírica de *Galáxias* ao narrador de *Ulysses*, de James Joyce, e ao fazê-lo, mimetiza o movimento realizado pelo crítico Stuart Gilbert que elaborara um esquema de leitura da obra do escritor irlandês).

Siscar (2003) identifica a gênese da proposta poética desenvolvida por Haroldo de Campos em sua poesia e, particularmente em *Galáxias*, no interesse do poeta brasileiro pelo poema “*Un coup de dés*”, de Mallarmé: “Se a metáfora do jogo parece estruturar toda uma visão da língua e da subjetividade criadora, a proximidade entre jogo e conhecimento, em Haroldo de Campos, tem início na própria história de seu interesse por Mallarmé” (p. 143).

Para Siscar, os ensinamentos poéticos de Mallarmé teriam mediado a trajetória criativa de Campos que, desse modo, teria ampliado os direcionamentos de sua poesia:

“Eu diria que Mallarmé, essa figura complexa, desempenha, para Haroldo, a função do barqueiro; é com ele que Haroldo inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa. Mallarmé é o barqueiro, não apenas um ponto de chegada ou de partida: com ele, o problema da capacidade produtiva e reveladora do poema, sua capacidade de ir além do sintoma (da história, da língua), se recoloca de tal modo que a partir dali a questão já não pode ser entendida do mesmo modo. Se o lance de dados, em Mallarmé, não chega a abolir o acaso que o tortura, é por ser inequivocamente problema que ele é também, por assim dizer, a passagem para uma ‘solução’: a solução segundo a qual não existe solução.” (Idem, p.144)

Segundo Siscar essa seria a explicação para que a poesia de Campos nunca tenha se colocado na “perspectiva do xequemate”: “Um xadrez de estrelas é mais do que um cálculo que encaminha a solução: é antes de mais nada o tabuleiro do acaso onde as distâncias vibram” (Idem). Desse modo, Haroldo empreenderia o que o crítico chamaria de “tentativa de esvaziar a centralidade solar do jogo poético” (Idem).

²⁰⁵ Cf.: AGUILAR, Gonzalo. “Haroldo de Campos: a transpoética”, in: *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005; pp.309-330.

²⁰⁶ Cf.: JACKSON, K. David. Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação”, in: MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima – para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005; pp. 39 -53.

A nosso ver, a escrita de *Galáxias* se prolonga por treze anos porque seu processo de criação é entremeado com o de reflexão crítica que Campos inicia já nos primeiros versos da juventude e que se intensifica ao longo de sua trajetória profissional.

Esse diálogo crítico se configurará, sobretudo, a partir da aproximação com as obras de autores que irão conformar, a partir de sua atuação em *Noigandres*, os dois paideumas: o internacional e o nacional. No ensaio a que anteriormente nos referimos, Siscar reconhece a significativa influência joyceana na construção de *Galáxias*: “A matriz mais aparente da problemática do livro não é Mallarmé, mas o Joyce de *Finnegans Wake*.” (Idem, p. 146).

Ao traduzir partes da obra de Joyce acima mencionada em parceria com seu irmão Augusto, Haroldo descreve tal tarefa como:

“Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante, trazendo sempre em gestação novas soluções, ‘pistas’ novas, que imantam o tradutor, obrigando-o a um retorno periódico ao texto e seus labirintos.” (CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 27).

Se Mallarmé indica as possibilidades de caminhos, Joyce os cartografa. E Haroldo empreende sua viagem às *Galáxias*, mas não sem antes revisitar Pound, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa²⁰⁷.

Galáxias representaria, desse modo, um marco na conjunção da trajetória poético-crítica de Haroldo de Campos. A nosso ver, a escrita de *Galáxias* reabre para Campos uma gama de reflexões cuja centelha já se fazia presente em suas primeiras produções poéticas e teóricas²⁰⁸, das quais o poeta-crítico se afastara em decorrência de sua atuação no movimento da Poesia Concreta. Recordemo-nos que será a partir da década de 1970 que Campos escreverá seus principais ensaios sobre o barroco.

²⁰⁷ Na entrevista que concede a J.J. Moraes, no mesmo ano de publicação de *Galáxias* (1984), Haroldo confirma o diálogo com os nomes supracitados como determinantes na construção de seu livro:

“J.J.M.: Aprendi, inclusive com você mesmo, que todo artista inovador acaba por criar os seus próprios antepassados. Penso que o Joyce de Finícius Revém, o Mallarmé de “Um lance de dados” e o Guimarães Rosa de Meu tio, o Iauaretê bem podem estar entre os instigadores de *Galáxias*. Sim ou não?”

H.C.: Sim, e mais o estilo cubista de Oswald, o método poundiano de rememoração ideogramática (que Butor, num estudo premonitório, augurou que abriria caminhos não apenas para a poesia, mas para a prosa). (CAMPOS, 2006b, p. 271)

²⁰⁸ Como exemplo dentro de sua criação poética e teórica, retornamos às já mencionadas: *Auto do possesso* (1950) e “Obra de arte aberta” (1955), respectivamente.

Se nos anos 70, Haroldo já começa a adensar suas reflexões críticas sobre a “pervivência” do barroco na literatura, produzindo um ensaio como “Uma arquitetura do barroco” (1971), será a partir da década de 80 que suas reflexões sobre o tema se multiplicarão em uma série de ensaios que se mostram cada vez mais arrojados e, portanto, mais polêmicos, tais como: “Da razão antropofágica...” (1981), “O sequestro do barroco...” (1989), Barrocolúdio: transa chim?”(1989), “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalingua (Freud, Lacan e a escritura)” (1990) e “Barroco, neobarroco, transbarroco” (2002).

Esse ensaios se tornam cada vez mais polêmicos pois neles suas ideias sobre temas por si só já controversos dentro da crítica literária, tais como perspectiva sincrônica, antropofagia e “plagiotropia” confluem para os desdobramentos da “pervivência” do barroco em nossa literatura.

A obra *Galáxias* se constituiria como um espaço de execução das ideias poéticas de Haroldo ao longo do período de sua escritura. Por isso, ela é e não é um livro de viagem, ao mesmo tempo em que é e não é um livro de ensaios etc.. O espaço trilhado no branco do papel, durante os treze anos de sua escritura, registra não só a experiência de Haroldo (seus deslocamentos por cidades variadas mundo afora, as relações interpessoais estabelecidas durante esse período, suas buscas e conflitos pessoais), mas, sobretudo, seu percurso poético-crítico (seus deslocamentos por ideias, procedimentos e recursos poéticos variados, suas relações “interlivrescas”, suas buscas e seus embates relativos à “solução não-solução” mallarmeana).

As estrelas que supostamente figurariam na composição das galáxias, presentes no título da obra, são antes os livros que colorem as estantes de sua biblioteca. Ao contrário de Néstor Perlongher o qual vai até as bocas paulistanas e aos *bajofondos* bonaerenses para buscar as substâncias mundanas que darão corpo a sua poesia, Haroldo de Campos filtra o mundo pelas lentes dos livros: a viagem real só se validaria quando conformada pela linguagem poética e, assim, seu universo se expandiria realmente nas galáxias estreladas de palavras, amontoadas no branco do papel, em suas projeções neológicas. Em *Galáxias*, Haroldo vê o mundo através da literatura:

“ (...) tudo o que é lido e lendo é visto e vendo é ouvido e ouvindo cabe aqui ou desaquei cabe ou descabe pois a vida é também matéria de vida de lida de lido matéria delida deslida treslida tresvivida nessa via de vida que passa pelo

livrovida livro ivro de vida bebida batida mexida como é vária a vida como o livro (...)" (CAMPOS, 2004, Fragmento 23- "neckartrasse...").

5.2 A proposta de *Galáxias*

"E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida." (Roland Barthes)

O formante inicial da obra teria sido escrito em 18/11/1963. Ali o projeto do livro já está posto, embora, como sabemos, seu autor ainda vá levar anos para escrevê-lo. Nele, traduz-se a excitação do poeta ao começar um projeto de escrita: as ideias estão ali, a mente fervilha de pensamentos, mas o branco do papel se impõe ao texto ou "censura" cada nova tentativa de início: "e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço (...)" (CAMPOS, 2004).

Em reação à dificuldade da escrita, o branco do papel é tomado pela proliferação de palavras que apresentam o projeto do livro, ao mesmo tempo em que desenham uma espiral em torno do início da escritura, numa espécie de ladainha que se constrói sobre sons nasais, constritivos-alveolares e com assonância prevalente nos sons fechados de [e] e [o]. O efeito dessa combinação sonora é a sensação do transe²⁰⁹, como em um mantra, tal como sinalizado por Severo Sarduy.

Como já mencionado, várias pistas sobre o projeto do livro estão ali em trechos como: "escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite"; "um livro onde tudo seja fortuito e forçoso"; "um livro onde tudo seja não esteja seja umbigodomundolivro; "um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem"; "todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro".

²⁰⁹ O ritmo é diferente em outros fragmentos da obra. Nos subsequentes – fragmentos 2 e 3 – por exemplo, prevalece um tom vigoroso e expressivo, quase declamatório: 2. Reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y calla (...); 3. Multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a polpa (...).

Essa autorreferencialidade presente no formante inicial se multiplica, fazendo-se presente em todos os seus fragmentos. Ao mesmo tempo em que se alimenta da experiência, colhida do contato com o mundo exterior, a obra se autodevora o tempo todo na tessitura de uma larga camada metalinguística, essencial para a textura geral do livro: “o postigo empastado ao real como uma camada sobre outra camada o falso acasalado ao deveras como uma página velando outra página uma viagem outra viagem uma pátina outra pátina (...) (Idem, fragmento 5 “mire usted”).

As epifanias – e antiepifanias – a que Haroldo se refere ao caracterizar os fragmentos de *Galáxias*, ainda que elaboradas a partir dos mais diversos contatos geográfico-culturais, sempre retornam ao livro que está sendo escrito e/ou ao próprio processo de escrita.

A título de exemplificação, mencionamos alguns trechos autorreferenciais presentes na obra: No fragmento 2 (“reza y calla”) cujo referente geográfico é a cidade espanhola de Granada, a cor branca predominante em parte de suas construções transfigurará, no final do fragmento, no branco do papel: “escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o branco é papel (...)”. Algumas linhas adiante, retoma o diálogo com o fragmento 1: “(...) escrevo e por isso escravo roo a unha do tempo até o sabugo até o refugio até o sugo e não revogo a pátina de papel a pevide de papel a cáscara de papel (...)”. No fragmento 7 (“sasamegote”), é o branco da neve que remete ao branco do papel: “ (...) no inverno primavinda no inverno quando o trem estala como um elástico na neve no dedo de luva branca como o livro se escrevesse nesse pasmado branco disparo de trem (...)” (Idem).

No 3 (“multitudinous seas”), o referente “mar” é aproximado ao “livro”: “mas o mar é-se como o aberto de um livro e esse aberto é o livro que o mar reverte (...)”. Este referente é retomado em trecho do fragmento 12 (“um avo de estória”): “(...) fendas na tez morena este é o avo de estória coado da memória quem te dirá quem lhe dirá horizonte violeta no soar da hora fazer um livro como quem faz um livro o mar cor de esperma lambendo o molhe no cair da hora (...)”.

Em variados fragmentos, a metalinguagem tem direcionamentos diversos em que o “livro” expõe seu processo de construção e, em alguns casos, arrisca uma autodefinição: “o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia²¹⁰”

²¹⁰ Referência a uma das inscrições da cidade de Pompéia que integra o vol. 4 da obra *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) em que se publicam as inscrições latinas. A tradução da frase

(fragmento 11, “amorini na casa”); “veja este livro material de consumo este aodeus aodemodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno de desuno” (frag. 15, “circulado de fulô”); “o livro também se faz disso frio de asco no diafragma” (frag. 18, “cheiro velho”); “para este livro-cartel” (frag. 20, “não tiravam o chapéu”); “nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias” (frag. 22, “hier liegt”); “e é o livro também rolo de tempo que a seda espaça para fora da carcaça de lata azul -leprosa uma perna de mulher” (frag. 26, “apsara”); “este teu livro estrelado estrelido” (frag. 29 “poeta sem lira”); “este livro de notas de notas para o livro” (frag. 34, “calças cor de abóbora”); “um nigrolivro um pestseller um horrideodigesto de leitura” (frag. 45, “mais uma vez junto”); “esta mulher-livro este quimono-borboleta” (frag. 46, “esta mulher-livro”); “este livro uma tautodisseia” (frag. 48, “nudez”).

De todas as proposições autorreferencias presentes em *Galáxias*, no entanto, a mais reiterada é a que apresenta o livro como viagem e vice-versa. Como já citado, essa relação se anuncia no formante inicial e ressurgue em vários outros fragmentos da obra: “um livro quase uma scultura dobraedesdobra da viaggio” (Frag. 9, “açafrão”); “enquanto você lê esse guia de viagem” (Frag. 16, “um depois”); “como quem escreve um livro como quem faz uma viagem” (Frag.19 “como quem escreve”); “esse textoviagem este textoviário” (Frag. 25, “aquele como se chamava”).

De todos os fragmentos em que a aproximação do livro com a viagem é feita, nos interessam, principalmente, as que se desenvolvem nos fragmentos 4 (“no jornalário”) e 8 (“isto não é um livro de viagem”), os quais trabalharemos nos tópicos a seguir.

completa relativa ao trecho usado por Haroldo – “Admiror, paries, te non cecidisse ruinis, *qui tot scriptorum taedia sustineas*. (CIL, IV, 1904) – seria “Admira-me, parede, não teres caído em ruínas, tu que aguentas o tédio de tantos escritores”. Cf. LOPES, Eliana da Cunha. “Pompeia um relicário do latim vulgar”, disponível em <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno10-14.html>> acesso em 22/ 01/ 17.

5.3 O infernalário e o céu haroldiano

O fragmento 4, “jornalário”, é apresentado pelo próprio autor como uma das antiepifanias da obra, pois representaria uma das descidas ao inferno pela voz lírica: “O ‘raro’ e o ‘reles’. Momentos de paraíso e momentos de inferno. Como a vida. Como a história.” (CAMPOS, 2004, p.120). O fragmento, na sequência:

- 1.no jornalário no horáriodiárioosemanáriomensárioanuário jornalário
- 2.moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
- 3.foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
- 4.e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário
5. ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
- 6.ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero
- 7.mênstruo mensário do jornalário jângal de baratas nos canais competentes
8. onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o
- 9.qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é talqual
- 10.e os banais semoventes e os feçais incidentes e os fatais precedentes
- 11.mesas de aço resmas de almoço traços de lápis raspas de borracha máquinas
- 12.metralham tralhas tralham estraçalham estralham mar morto de esgoto
13. fossa negra onde o dia rola onde rola o diário hebdomadário onde o dia
- 14.cola os cacos iguais os nacos iguais os ábacos iguais os cálculos iguais
- 15.nesse infernalário jornalário de miúdas nugas de intrigas tricas de nicas
- 16.verrugas il sol tace o sol cala no mictório entre bolas de nafta formol
- 17.e soda cáustica o mesmo se repete o mamutemesmo pastando ervas [verdoengas
18. xadrez dos dias iguais de escaques iguais onde o um é o outro jornalário
- 19.necrosário mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo
- 20.brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário
- 21.o saldo e o salário o forniculário dédalodiário mas o livro me salva me
- 22.alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é [plumapaisagem
23. é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário
- 24.no abdomerdário dromerdário hebdomesmarário onde nada é vário onde o
- 25.mesmo esma mesma miasma marasma manadas de mesmo em resmas [paradas
- 26.em pardas maremas e raspas borracham e dátis tralham grafam resvalam
- 27.o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do
- 28.depois o hojeamanhãontem o anteontem o antemanhã o trasantontem o
- 29.trasanteamanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero
30. cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
- 31.foscas iguais e fetos feito fatos iguais e fatos e natos e netos de
- 32.natos e o curso recursa o neto renata reneta repete a veneta dos fatos
- 33.iguais e fetos iguais e foscas iguais e moscas mas quem diz que a
34. viagem quem diz que a miragem quem diz que a viagem metrônomo medem
- 35.diafragmas fragmam nada se perde nada se excede a crosta descasca mas
- 36.ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrosta para novo
- 37.esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra
- 38.onde o novo gora como o ovo gora o jângal diário o servissalário em
- 39.copos diários o selfserviço da fome a crediário o diário mensáriurinol-
- 40.-estuário onde a foz é fossa o fecalvário onde a fossa é fezes tal e
- 41.qual qual e tal talqualetal igual a igual jornaljornada ânusanuário
- 42.mênstruomensário setimesmarário moscas no aquário onde suo o salário
- 45.mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem

Formado pela soma do termo “jornal” ao sufixo “-ário”, o neologismo “jornalário”, diz respeito, no fragmento em questão, a um lugar, uma vez que está

acompanhado da contração formada pela preposição “em” e o artigo definido masculino “o”. Na sequência, um novo referente de lugar é apresentado pela contração “no”: “(...) horáriodiáriosemanáriomensárioanuário”. Esta longa condensação é formada pela junção de uma série de substantivos que indicam a divisão/ classificação do transcorrer do tempo em períodos medidos, em geral, com fins de organização (temporal).

De acordo com essa sequência, portanto, interpretaremos o neologismo “jornalário” para além de um “coletivo de jornal” (entendendo aqui o termo em seu sentido mais corrente, ou seja, o coletivo de uma publicação diária que contém notícias). Em sua segunda acepção, o termo “jornal” se definiria como um substantivo em que a medição temporal diz respeito ao salário pago, no final de um dia de trabalho.

Assim: horário, semanário, mensário, anuário e jornalário diriam respeito aos modos de controle das ações humanas pela medição do tempo, estabelecimento de compromissos, prazos e metas que se reproduzem e se repetem indefinidamente por meio do estabelecimento de rotinas (“o tododia tododiário”, “o mesmo se repete o mamutemesmo”) que nos escravizam tornando-se o “infernário jornalário” (“no infernário onde suo o salário”). Daí as construções lexicais negativas que giram ao redor de “jornalário”: “jângal de baratas”, “gânglio de traças”, “lama de lesmas”, “fossa negra onde o dia rola”, “abdomerdário”, “dromerdário”, “hebdomesmário”, dentre outros.

Dessa maneira, no fragmento, o inferno se revela a partir da representação de um dia que se repete *ad infinitum* e, portanto, se acumula em um coletivo de mesmos; o dia de trabalho reificado, ao qual a voz lírica sente-se presa: “ostra crescendo dentro da ostra, crosta fechando dentro da crosta, ovo gorando dentro do ovo”.

Ademais de reificado, o jornalário, “de miúdas nugas, de intrigas tricas de nicas”, é o local onde prevalecem os reles detalhes, coisas sem importância, picuinhas. Nesse ambiente, em que a voz lírica se perde no tempo “o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do depois o hojeamanhãontem o anteontem, o anteamanhã o trasantontem o trasanteamanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero (...)”, os seres humanos, também reificados, tornam-se “banais semoventes”.

Caberia apontar ainda a perspectiva política constante no fragmento segundo a qual a exploração capitalista dá as cartas no “infernário jornalário”:

“(…) nada se perde nada se excede a crosta descasca mas ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrosta para novo esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra onde o novo gora como o ovo gora o jângal diário o servissalário em copos diários o selfserviço da fome a crediário o diáriomensáriurinol-estuário onde a foz é fossa o fecalvário (...)” (IDEM)

Se o inferno é a rotina de trabalho reificado, o céu é o retorno ao trabalho criativo onde os processos de leitura e escritura se fundem em um único referente, o livro: “mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo brilhando no monturo (...)” (IDEM).

Se observarmos os complementos nominais do termo “livro”, verificaremos que estes dizem respeito a palavras de significação contrária aos termos atribuídos a “jornalário”: ao claustrofóbico “ovo no ovo”, o livro traz a possibilidade de oxigenação (poros); ao “mar morto de esgoto”, o livro oferece pureza; às “manadas de mesmo”, o livro traz dispersão (diásporo). O livro é a quebra da rotina, por isso é “viagemviragem” e “visagem”: “mas o livro me salva me alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem é viagemviragem o livro é visagem no infernário onde suo o salário (...)” (IDEM).

Desse modo, o livro salva por romper com essa rotina e proporcionar a fuga do “hebdomesmário”, assim ele é viagem; o livro proporciona a transformação, assim ele é viragem; o livro acena com a perspectiva de futuro, o que auxilia a voz lírica a seguir em frente, assim ele é visagem.

Estruturalmente, o texto começa no “jornalário infernário”, isto é, se abre com a descida da voz lírica ao inferno e, no meio do fragmento, no retorno ao livro, sobe ao céu. Na sequência, nova descida ao inferno mostra que o acesso ao céu é possível, mas sua estadia é limitada e curta, pois a rotina infernal retorna e se prolonga. Não obstante, na linha final do fragmento, a conjunção adversativa “mas” introduz nova possibilidade de ascensão ao mundo do livro: “mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem” (Idem)

O longo período de produção de *Galáxias* foi cuidadosamente registrado por seu autor. A escritura de cada fragmento foi datada e, ao final, esse parece haver sido o critério determinante para a organização do livro. Detalhe este que

reforçaria o caráter metalinguístico da obra uma vez que seu processo de produção torna-se seu mais relevante preceito.

Assim, temos a oportunidade de observar o tempo de escrita de cada fragmento e verificar que a produção de alguns foi sequencial, como o primeiro e o segundo (escritos respectivamente em 18/11 e 19/11 de 1963), sendo que outros foram escritos no mesmo dia, como o segundo e o terceiro (portanto, em 19/11/1963). Podemos verificar ainda a incidência de períodos improdutivos, tal como se observa no longo jejum que separa a escrita de “nekarstrasse”, finalizado em 25/10/65 e a produção de “a liberdade”, datado de 07/11/1966, portanto, mais de um ano depois.

No caso de “jornalário”, o exame do período de sua escritura torna ainda mais interessante a conexão existente entre o tema nele desenvolvido e sua estrutura, já anteriormente comentada. Haroldo registra um período de seis meses entre o início e o término de produção desse fragmento – jan. 64/ 24/07/64²¹¹. O longo intervalo de sua escritura parece dialogar diretamente com o ritmo alternante do texto em que as longas descidas ao inferno se intercalam com curtos, mas revigorantes, períodos de subida ao céu.

Todos esses elementos fazem com que “jornalário” se diferencie dos demais textos da obra. Talvez, por isso, seu autor o tenha classificado como uma “antiepifania”, embora seu texto nos leve à percepção de um dos sentidos que a palavra “viagem” ganha na obra ao ser aproximada do sentido de “livro”, nela presente.

Se em vários dos demais fragmentos seu conteúdo registra as reminiscências de viagens em seu sentido lato, isto é, deslocamentos territoriais que proporcionam experiências diversas em decorrência do contato com outros povos/ culturas etc., em “jornalário”, a voz lírica denuncia seu encerramento em uma rotina e nela a viagem é o acesso aos livros.

Em “Caribe transplatino”, Néstor Perlongher chamará de “desterritorialização”, a característica barroca que Severo Sarduy nomeia como “descentramento”. Segundo Perlongher, essa característica barroca tomaria várias formas, representando desde a dispersão territorial dos poetas neobarrocos (o fato

²¹¹ Vale ressaltar que durante a escrita desse fragmento ocorre o Golpe Militar que o país sofre entre 31/03 e 1º. de abril. Preferimos não desenvolver esse viés contextual, mas nos parece válida a possibilidade de que este fato tenha contribuído para a ótica negativa presente no fragmento.

de viverem em diferentes regiões do globo), passando pela dispersão linguística – interferência de termos de idiomas diferentes em um poema de língua hispânica e também de termos regionais, próprios de determinado país hispânico na obra de um autor originário de outro, onde tal regionalismo não seria registrado - até o tipo de desterritorialização que o poeta-crítico argentino vai observar na obra de Lezama Lima e que ele chamará de “nomadismo en la fijeza” (nomadismo na fixidez).

O suporte para a leitura realizada por Néstor é uma fala do próprio Lezama Lima, em entrevista na qual o poeta cubano define como as melhores viagens àquelas em que “un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio ao baño, desfilando entre parques y librerías. (...)” (LEZAMA LIMA apud PERLONGHER, 2008, p. 94). Mais adiante, ao postular o desnecessário deslocamento territorial para se empreender uma viagem, Lezama afirma: “El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. (Idem, p. 95). Ao citar uma fala de Gide em que a viagem é definida como um prenúncio da morte, Lezama decreta: “Y no viajo, por eso resucito” (Idem).

Desse modo, também parece proceder a voz lírico-narrativa de “jornalário”, que renasce a cada nova imersão na imensidão galáctica de sua biblioteca.

“Nomadismo na fixidez”, desse modo, pode ser entendida como a primeira forma de “livro como viagem”, presente em *Galáxias*. Na leitura do próximo fragmento, ampliaremos nosso entendimento desse conceito haroldiano.

5.4 A viagem e o livro nas *Galáxias*

Apresentamos em seguida o fragmento 8 (“isto não é um livro”) com o qual dialogaremos nas próximas páginas na tentativa de avançar nossa compreensão da relação estabelecida em *Galáxias* entre os termos “livro” e “viagem”:

1isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
2pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
3quando pouco solerto é uma epifania em baedeker pois zimbórios de ouro
4duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da
5route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista
6visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões

7chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem
 8peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na estrada esplanada
 9do convento de são francisco paraiba do norte na entrada empedrada
 10refluindo de oito bocas de portaspostais em contidos logo espaiados
 11degraus estendais de pedra e João Pessoa sob a chuva de verão não era
 12uma ilha de gauguin morenando nos longes paz paraísea num jambo de sedas
 13e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café
 14em genève miss stromboli entreteuse entertainer morta no apartamento
 15ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
 16miríademente temperamento um vulcão nos gelos suços e um cachorro ao
 17relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
 18em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
 19como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a
 20esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
 21pentellhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
 22cachorro ao relento nenhum refinado racé Cocker-spaniel champanha ou
 23pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro
 24da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a
 25igreja barroca de João Pessoa estacava no seu lago de lágeas flanqueada
 26de dragões chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o
 27solchuva o semelhante semelhante no dissemelhante um baedeker de visagens
 28sabem você aceita um palette die weitaus beliebste farbige filter-
 29-cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs
 30attrayantes et l'elegance de sa présentation piacciono a tutti in tutto
 31il mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo
 32manchetes nos jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta
 33num cubículo cheirando urina e esta é aquela ou aquela é esta enquanto
 34o vento cresta quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais
 35de zurique porque nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas-
 36-anos mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
 37vidafamília e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
 38de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
 39indústria um vulcão como seria enquanto o garçom comenta com a patronne
 40as notícias do dia e alguém escreve cartas num café de genebra tomando
 41genebra e contando outras mortes e computando outras sortes enquanto a
 42polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
 43palette the supreme artistry of the attractive presentation mille.
 44stromboli no estojoapartamento de luxe para ócios noturnos de corado-
 45gordos paisdápatria pupeta estrangulada sem saber como saber quem saberia
 46que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão da matéria narrada

Nas três primeiras linhas de “isto não é um livro”, a voz lírica vai empreender um intrincado exercício mental na tentativa de explicar a relação existente entre “livro” e “viagem”. Nas próximas linhas procuraremos dialogar com alguns dos trechos dessa explanação inicial do texto em estudo. Para fazê-lo, vamos decompô-lo em pequenas partes, explorando os significados subjacentes em cada microfragmento:

1. “isto não é um livro de viagem” - claramente a obra não se conforma nem no gênero “relato de viagem”, nem no de “guia de viagem”, que são aqueles que poderiam ser classificados como “livro de viagem”. Faltaria a *Galáxias*, para tanto, a referencialidade direta comum a esses gêneros, que, em geral, se revela

nas respostas às tão conhecidas perguntas que giram em torno da função comunicativa da linguagem: quem? quando? onde? o quê? como? por quê?

2. “pois a viagem não é um livro de viagem” – introduzido pelo síndeto explicativo “pois”, o trecho revela-se ambíguo, uma vez que dependerá da maneira como interpretaremos a palavra “viagem”. Se tomarmos o termo “viagem” em seu sentido denotativo, ou seja, deslocamento físico por determinados territórios, com finalidades variadas, entenderemos que a voz lírica está diferenciando a experiência concreta do deslocamento territorial, da experiência virtual gerada pela leitura de um livro cujo conteúdo seria a narração de uma viagem. Desse modo, “a viagem não é um livro de viagem” pois esta implicaria uma experiência real, concreta, que só poderia ser vivenciada por aquele que a empreende fisicamente. Se tomarmos o termo viagem de modo mais amplo – e metafórico- como a soma da trajetória vivencial e criativa de um poeta, poderemos pensar que nesse trecho se dimensiona a distância entre a totalidade de experiência criativa e o quanto desta pode caber nos enquadramentos do formato livro, dentro da limitação de determinado gênero textual.

3. “pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias” – reencontramos o termo “pois” em uma continuidade de tentativa de explicação sobre a natureza da obra. Aqui se apresenta uma condição: o livro será viagem desde que seja um *baedeker*²¹² de epifanias. A referência a um conhecido representante do gênero “guia de viagem” traz de volta a ligação do livro com o referente “livro de viagem”. A condição para que ele se caracterize como “viagem” é, no entanto, que seja um “guia” de “epifanias²¹³”. Afastando-nos dos sentidos da palavra ligados à religiosidade, nos limitaremos a entender “epifania” em termos de percepção subjetiva; apreensão intuitiva dos significados subjacentes à realidade e à qual se acede por meio de algo simples, inesperado. Se as epifanias são fruto de uma experiência subjetiva, como as epifanias de uma pessoa poderiam servir de guia para as demais? Novamente a obra escapa ao gênero “livro ou guia de viagens”.

²¹² Referência a Karl Baedeker, autor e editor de um pioneiro e famoso guia de viagem que levava seu nome no título.

²¹³ Este, por acaso, é o termo mais utilizado por Haroldo para definir a obra *Galáxias*. O autor o utiliza em variadas referências, tal como no texto de apresentação do lançamento, em 1992, do CD *Isto não é um livro de viagem*, intitulado “Ora, direis, ouvir galáxias” e na entrevista “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias)”, concedida a J.J. Moraes e publicada no Jornal da Tarde em 1984.

4. Por fim, a voz lírico-narrativa incorre em mais uma tentativa de definição: “é uma epifania em baedeker”. O conteúdo da obra – epifania-revelaria, portanto, na forma do “guia de viagem”. Entretanto, isso não se confirma em sua leitura. Desse modo, poderíamos aventar a hipótese de que a vontade/ impulso de conformar-se em um gênero resultaria em fracasso na medida em que, ao fazê-lo, *Galáxias* o teria deformado. Seria nessa dispersão extrema que o texto de Haroldo se tornaria plural, expandindo-se no espaço das letras: *Galáxias* e não somente uma dentre tantas. Em dois ensaios, “Caribe transplatino” e “Poesía y éxtasis”²¹⁴ Perlongher prega ser o neobarroco uma poética do êxtase, tendo, portanto, a necessidade de buscar uma forma rigorosa para conter seu violento fluxo, evitando, desse modo, perder-se no caos, tal como ocorreria a uma obra dadaísta. (PERLONGHER, 2008, p.97 e IDEM, p. 153). Por ser um texto transbordante (que busca exceder o limite), *Galáxias* dialoga com gêneros textuais variados: relato de viagem, “baedeker”, fábula e/ ou conto x poema (“contar e o cantar”, já no formante inicial), ensaio, “texto-cartel”, gesta etc. Se em seu conteúdo os referentes se expandem geograficamente, é na forma que o livro empreenderá sua mais completa desterritorialização. Assim, nos damos conta de que a suposta tentativa de conformação a um gênero é um blefe por parte da voz lírica que, em verdade, busca uma não-forma.

Desse modo, a partir dos fragmentos “jornalário” e “isto não é um livro”, depreendemos de *Galáxias* dois caminhos que nos ajudam a entender a relação estabelecida na obra entre “livro” e “viagem”: o que chamaremos a partir da elaboração de Perlongher sobre Lezama Lima, “nomadismo en la fijeza” (nomadismo na fixidez) e “baedeker de epifanias”, presente na obra.

Torna-se necessário aclarar que o objetivo dessa leitura de *Galáxias* não é esgotar as possibilidades de exploração das relações estabelecidas pelo autor entre os conceitos de “livro” e “viagem”, pois para tanto, seria necessária a aproximação a todas as menções em que se estabelece essa relação em todos os fragmentos da obra. Trilhamos parcialmente este caminho por parecer-nos uma via possível de exploração de nossa tese que é expor o filtro literário de Haroldo de Campos, a partir do qual os fatos do mundo são vivenciados – e validados - por

²¹⁴Publicado em língua espanhola em *La letra*, no. 3, 1991; em *Palavra poética na América Latina – Avaliação de uma geração* (Memorial, São Paulo), 1992, em português.

meio de sua tradução em linguagem poética. Dessa forma, o poeta estabelece uma grande rede de relações vivenciais e literárias que se retroalimentam ao servirem de fonte de mútuo abastecimento.

5.5 De que se compõe a “matéria narrada” em *Galáxias*?

Na continuidade de “isto não é um livro”, a transição das três linhas iniciais é introduzida pela conjunção causal “pois”, a partir da qual a voz lírica abre espaço para o tema que se desdobrará no fragmento em questão: a comparação entre os assassinatos de duas mulheres, um ocorrido na Suíça e outro, no Brasil. A própria voz lírica vai descrever, na segunda metade do fragmento, o movimento nele realizado: “o semelhante semelhando no dissemelhante um baedeker de visagens”.

O elo da transição do trecho inicial para o tema prevalente do fragmento é o foco no alto de um monumento arquitetônico de Genebra, “zimbórios de ouro duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra”. O uso de técnicas cinematográficas na construção do fragmento já se revela neste trecho: o plano detalhe no ponto mais alto da igreja, e que se abre em plano geral para a entrevisão da parte antiga da cidade, liga-se (“casa-se”), quase que naturalmente, com outro monumento arquitetônico, a Igreja de São Francisco, em João Pessoa, Paraíba, do qual faz parte também o Convento de Santo Antonio.

No fragmento, o acesso à igreja paraibana se dá pelo adro, onde leões esculpidos em pedra recebem os visitantes do alto da muralha que cerca o espaço externo do templo. A referência a um padre missionário que teria ensinado aos locais as técnicas orientais desse tipo de escultura - típica curiosidade de cunho histórico disponibilizada a turistas por guias locais - revela, no trecho, certa perplexidade por parte da voz lírica/viajante ao testemunhar a mescla cultural presente na igreja paraibana, assim como lhe teria causado surpresa a exuberante igreja russobizantina “encravada” no centro velho de Genebra.

Montagem paralela é o nome que se dá ao recurso cinematográfico a partir do qual duas sequências são abordadas ao mesmo tempo, com a intercalação das cenas de uma e de outra, respectivamente. A busca da produção de sentidos a partir desse confronto é o objetivo principal do uso desse recurso, adotado no fragmento como estratégia discursiva. Nele, a supressão da distância geográfica,

representada pelos monumentos das duas cidades, nos convida a encarar lado a lado duas realidades sociais bastante diferentes: a da prostituta suíça, miss stromboli, e a da “pequena pobre prostituta paraibana”, sem nome (seja de batismo ou de guerra).

Na sequência cinematográfica do texto, dos degraus do adro da Igreja de São Francisco, o foco volta-se para o clima úmido e quente do verão paraibano e, a partir deste, nova transição nos leva para um café na fria Genebra onde a leitura de um jornal impresso direciona nosso olhar para a notícia da prostituta suíça encontrada morta em seu apartamento “em genève miss stromboli entreteneuse”²¹⁵ *entertainer* morta no apartamento”.

Ao trecho sobre a mulher assassinada não faltam os detalhes do crime que tanto interessam aos leitores de jornais, como seu delicado cachorro encontrado na chuva, com o pompom encharcado ou a hipótese do estrangulamento como causa da morte. Este é justamente o elo do retorno a João Pessoa: a prostituta paraibana teria sido vítima de esfaqueamento e esse ponto iniciará o paralelo comparativo entre as vidas/mortes das duas mulheres e suas distantes realidades.

Sem cachorro ou nome de guerra, a cena do crime da prostituta brasileira é marcada pelo cheiro de urina. Se miss stromboli se destacava pela cabeleira ruiva²¹⁶; a “pequena pobre” do Brasil é caracterizada pela hipálage “de morenos pentefinos pentelhos”. Torna-se interessante observar a diferenciação que há nessa comparação metonímica em que a primeira é caracterizada fisicamente pelos “cabelos” e a segunda pelos “pentelhos”.

Miss stromboli é uma empresária do ramo do “entretenimento” que negocia seus serviços com os membros masculinos da classe alta e média alta suíça (“chefões”, “chefes”, “chefetes da indústria”). No entanto, nenhuma menção, é feita sobre os clientes da “pequena pobre prostituta paraibana”, ou sobre suas estratégias de negociação. A primeira, podemos sugerir, ganharia

²¹⁵ Em francês, a palavra “entrepreneur/ entrepreneuse”, remete a “empreendedor/ empreendedora” em português. O termo tal como usado por Haroldo “entreteneuse” não é registrado no dicionário. A hipótese seria a de uma condensação do termo em francês à palavra inglesa “entertainer”, que remeteria a profissionais da área do entretenimento, como artistas, por exemplo, mas que, no texto é eufemisticamente estendido ao tipo de serviço prestado pela prostituta. No caso, Haroldo teria buscado um termo que concentrasse as duas faces de Miss Stromboli, isto é, como empresária e prostituta.

²¹⁶ Stromboli é o nome de uma ilha da Itália onde há um vulcão de mesmo nome. Daí a origem do “nome de guerra” da prostituta suíça, que segundo nos inteiramos por meio da voz lírica, tem temperamento tão quente quanto a cor de seus cabelos.

dinheiro para satisfazer os egos dos “gordosglabros industriais”; a segunda, para satisfazer os instintos de anônimos, assim como ela. Daí a diferença do enfoque nas diferentes partes do corpo (cabeça/vagina) e seus respectivos cabelos.

Na continuidade, o foco retorna aos monumentos arquitetônicos e os zimbórios dourados da igreja ortodoxa russa refletem o sol enquanto a igreja barroca encontra-se “estacada” em meio ao clima instável do verão (“nada de novo no mundo sob o solchuva”). Nesse momento, “o semelhante semelhando no dissemelhante” ganha corpo ao remeter às manchetes centradas nas mortes das duas mulheres: “e esta é aquela e aquela é esta”.

Ainda que próximas no texto, onde as fronteiras sociais e geográficas são avizinhasdas pelas rápidas transições entre uma e outra (mulher; igreja), a voz lírica não consegue aplacar a grande dissemelhança entre as duas prostitutas. A suíça, morta “no estojoapartamento de luxe”; a paraibana, em um “cubículo cheirando urina”.

Dois detalhes nos apontam o grande abismo entre as realidades das duas mulheres: o primeiro diz respeito à suposta surpresa e comoção causada pela morte da prostituta de Genebra, onde, segundo a voz lírica, até a morte de um cisne viraria matéria para os jornais locais; o segundo, de que tomamos conhecimento pela notícia lida no jornal, é o relato da investigação da morte de miss stromboli. Diferentemente disso, nem surpresa, nem comoção e nenhuma notícia sobre a investigação do assassinato da prostituta paraibana são relatados.

Nesse sentido, retornaremos à relação realizada no fragmento entre os monumentos arquitetônicos das duas cidades citadas. Se inicialmente a menção às igrejas parece mero referencial geográfico, em um exame mais cuidadoso do modo como cada um é desdobrado no fragmento, passamos a desconfiar da conexão mais profunda entres estas e a realidade das mulheres retratadas.

Na descrição que a voz lírica faz da igreja ortodoxa russa, salta aos olhos o brilho dourado que emana do alto do edifício em decorrência da incidência da luz do sol. Já a igreja barroca paraibana aparece “estacada” no sufocante (“bochorno”) e úmido clima da cidade. O verbo “estacar”, sustentar com estacas (plantas, por exemplo), pode dizer respeito também a uma parada súbita ou hesitação, em decorrência do sentimento de perplexidade.

Se a vida e a morte da prostituta suíça são igualmente cercadas de atenção e glamour – daí o brilho dourado que ainda reitera as características físicas e de

personalidade de miss stromboli; a vida e a morte da prostituta brasileira são cercadas pela aparente indiferença que, na verdade, ocultaria um misto de impotência e estagnação.

A utilização da técnica cinematográfica (montagem paralela) como estratégia discursiva do fragmento confere a “isto não é um livro” o dinamismo de uma linguagem mais direta, uma vez que nele parodia-se a linguagem jornalística. O resultado é uma recepção bem mais acessível do que ocorre em outros fragmentos da obra em que as relações estabelecidas têm suas raízes em referentes literários²¹⁷.

Até mesmo a presença do plurilinguismo, comum a vários fragmentos da obra torna-se mais palatável no texto em estudo por integrar-se à linguagem midiática prevalente em sua estrutura, sendo, portanto, mais facilmente consumível. Este surge como uma interrupção no intervalo entre a “sequência narrativa” e um dos curtos momentos de reflexão da voz lírica, sob a forma de um anúncio publicitário de cigarros cujo texto se faz por uma colagem de trechos em alemão, inglês, francês e italiano, respectivamente e cuja estrutura é a típica desse tipo de gênero: a exaltação das características do produto como forma de diferenciá-lo dos demais.

Esse trecho, que em um primeiro momento parece destoar do texto em geral, causando neste certa desestabilização, se liga, mais à frente, ao contexto da micronarrativa cinematográfico-jornalística ao ser relacionado à principal pista na investigação da morte de miss stromboli, ou seja, as pontas de cigarros encontradas no apartamento da vítima.

Ao aventurar-se em outros territórios, o viajante momentaneamente se insere no contexto da cidade/país onde se hospeda e é desse contato com as pequenas coisas do cotidiano do lugar visitado que surgem algumas das experiências mais significativas da viagem. Essa perspectiva do viajante é integrada ao discurso da voz lírica de “isto não é um livro”, que registra a

²¹⁷ É o caso de “neckarstrasse” onde relações de intertextualidade são estabelecidas com escritores diversos como Voss, Schiller, Hölderlin, Goethe, Sófocles, além do filósofo marxista Ernest Bloch. O contexto desse fragmento é revelado por Seligmann-Silva (2013): “é uma espécie de reencenação do encontro de Voss, Schiller e Goethe, quando estes se reuniram na casa deste último, na Páscoa de 1804, para zombar das traduções de Sófocles feitas por Hölderlin, tema também do referido ensaio de 1970 sobre os últimos poemas de Hölderlin (os chamados “poemas da loucura”).

experiência de haver compartilhado com os moradores de Genebra o interesse quase detetivesco pelos detalhes da morte de miss Stromboli. Esse “turista” em particular tem a oportunidade de unir essas memórias às de outra viagem em que um fato correlato acontece.

Dessa perspectiva, a voz lírica fusiona sua dupla experiência e a transfigura em “matéria narrada”. E nesse movimento compõe-se o “baedeker de visagens”: registro de experiências e impressões vivenciadas que, traduzidas em linguagem poética, reconfiguram meras curiosidades de viagens. Em “Livro de ensaios: Galáxias”, Haroldo fala sobre essa conexão vida/escritura em sua obra: “O viver-a-vida na sua dimensão existencial, nas suas concreções crítico-ideológicas, no seu lirismo direto, nas justaposições do reles e do raro, de trivial e surpreendente”. (CAMPOS, 2002²¹⁸, p.697).

No mesmo artigo supracitado, ao referir-se ao estudo de Schklóvski (1925) sobre *Tristram Shandy*, o autor de *Galáxias* reitera que a importância do texto de Sterne residiria, principalmente, no fato de que nessa obra “seu conteúdo é sua estrutura”. Em *Galáxias*, a íntima relação de estrutura e conteúdo é determinante. No fragmento em estudo, vemos a temática policial relacionar-se estruturalmente com as linguagens cinematográfica e jornalística e, por fim, criar ainda um gancho com a linguagem publicitária, estabelecendo, desse modo, um diálogo entrecruzado, de alto teor paródico, na constituição da trama do texto.

Assim, verificamos nessa obra o que o próprio Haroldo aponta como uma das características determinantes na produção criativa de Guimarães Rosa: a fabulação via linguagem (Campos, 2002, p. 697), que implicaria somar à ficcionalização de elementos provindos, muitas vezes, da realidade concreta, certo artesanato linguístico, o que envolveria intensa pesquisa léxica aplicada a uma meticulosa composição textual.

No fragmento 8 (“isto não é um livro”), todos os elementos acima indicados colaboram para a composição de uma textura particular em que, a nosso ver, três camadas em que prevalecem elementos em oposição se sobrepõem: em primeiro lugar, temos a quebra da distância geográfica e social na aproximação

²¹⁸ Texto originalmente publicado no vol XLIII, enero-julio 1977, número 98-99 da *Revista Iberoamericana* e compilado no vol. LXVIII, número 200, julio-septiembre de 2002, em edição especial: *Revista Iberoamericana – Antología conmemorativa (1939-2002)*, disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/210>>, acesso em 13/11/2016.

entre as realidades das duas prostitutas mortas que, por fim, se contrapõem (“o semelhante semelhando no dissemelhante”); em segundo lugar, a cisão que se forma entre a gravidade do tema tratado e o tom especulativo e “novidadeiro” com que o assassinato de miss stromboli é recebido e manipulado pelos frequentadores do café em Genera, tom este que, no final do fragmento, se esmorece ao diluir-se no seguimento da vida cotidiana. E, por fim, a desestabilização que o surgimento da previsível propaganda de cigarros provoca no tom quase grave imposto pela montagem da sequência cinematográfico-jornalística, predominante no texto.

Ainda que no fragmento testemunhemos um relance subjetivo por parte da voz lírica²¹⁹ quando esta demonstra certa compaixão pela “pobre pequena prostituta paraibana”, verificamos no geral, certo distanciamento dessa voz no que se refere à “matéria narrada”.

A voz lírica da obra parece ter sempre entre si e sua “matéria narrada” o filtro da técnica que, grosso modo, poderia ser representado por um tipo de lente que promoveria a intermediação entre a experiência, combustível para o epifânico e o antiepifânico, e todo o arsenal literário com que seu autor pôde recheiar sua biblioteca – os recursos expressivos, a profunda pesquisa léxica, a máxima torsão sintática e todas as relações intertextuais que o conhecimento e a imaginação podem alcançar.

Quando Haroldo propõe que todas as obras literárias já produzidas alimentem a uma fonte única e universal, ele nos fornece algumas pistas para que nos aproximemos de seu *modus operandi* criativo. Torna-se interessante observar que, quando realiza essa proposta em sua ensaística, Haroldo coloca lado a lado as ideias da dupla Marx e Engels e de Goethe – o que por si só nos auxilia a demonstrar essa relação que o autor brasileiro traça entre as mais diversificadas referências.

Citamos a seguir o trecho em que Haroldo dá voz a um fragmento do Manifesto Comunista e, logo na sequência o liga a Goethe:

“(…) As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal’. A ideia goetheana da *Weltliteratur* encontra, nesse texto, uma releitura em termos do que se poderia definir como uma prática intersemiótica (...)” (CAMPOS, 2006, p. 233)

²¹⁹ AGUILAR (2005) destaca em *Galáxias* a “reaparição elocutória do eu”, excluída da produção poética haroldiana durante a fase ortodoxa da poesia concreta.

E, ao recorrer a Bakhtin, conectando mais um elo em seu leque intertextual, Haroldo propõe: “Ponto de cruzamentos de discursos, diálogo necessário e não xenofobia monológica, paralelograma de forças em atrito dialético e não equação a uma incógnita mimético pavloviana. (Idem).

Em “Minha relação com a tradição é musical”, entrevista concedida a Rodrigo Naves e publicada no suplemento *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*, em 21/08/1983, Haroldo afirma, ao discorrer sobre o modo como se relaciona com a tradição:

“Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. Museu – pelo menos certa ideia de museu que traz como correlato a palavra ‘conservador’ – faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina. Por isso, também, imagino a cultura como algo diferente da mera erudição. Esta implicaria uma acumulação quantitativa de conhecimento, como num arquivo. Cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo, caracterizando-se pela ideia de relação: saber relacionar os conhecimentos, pô-los em movimento, em conexão, como num ideograma ou numa constelação.

A última palavra do trecho parece-nos bastante precisa ao dialogar tanto com a proposta expressa por Campos em sua ensaística, como para nomear o movimento realizado no processo de escritura de *Galáxias*. “Movimento”, aliás, é outra palavra presente na fala supracitada de Haroldo que converge com o pensamento de vários estudiosos que caracterizaram a presença do barroco em pleno século XX, tal como Maffesoli (1996):

“(…) Abertura e pluralismo, há algo de conatural entre esses dois termos. Eles correspondem-se num movimento sem fim, demonstram bem a impaciência de que se tratou, preparando esse equilíbrio dinâmico que é característico da sensibilidade barroca. A busca do movimento e da mudança é certamente o que todos os historiadores da arte ressaltaram [no barroco]. Mas não se assinalou o suficiente que o monstruoso, o desordenado, o colossal que isso comporta, faz apelo ao ilimitado. É utopia que se vive aqui e agora. E é para realizar essa utopia que o movimento redunde no plural. (p.221)

Gonçalo Aguiar (2005) nomeia de “transpoética” esse “movimento plural” (constelar) que Haroldo de Campos realiza ao fundir referências, técnicas e materiais mais díspares seja na criação de sua obra poética, na composição de sua argumentação que dá suporte à ensaística, seja, ainda, na correlação de todas suas atividades intelectuais (teoria e crítica literária, produção criativa, tradução)

No capítulo que dedica à produção poética de Haroldo, posterior à poesia concreta, Aguiar aborda o conceito em dois momentos, de modo que as duas ocorrências se complementem: “Por transpoética entendo a aplicação de formas

próprias do discurso poético em um momento dado a outros terrenos (crítica literária, pensamento filosófico, escritura religiosa), nos quais agem com um caráter transversal, disruptivo e revelador” (p.310); e: “A transpoética consiste, basicamente, em privilegiar as operações materiais da linguagem e seu modo de conferir sentido a partir da organização formal. É a imaginação associativa, por intermédio da linguagem, que constrói os possíveis trânsitos de sentido” (p.312).

Em consonância com o que afirmamos em parágrafo anterior, o termo cunhado por Aguilar (“transpoética”) para descrever o movimento realizado por Campos em sua obra abrangeria o diálogo que o poeta-crítico brasileiro promoveria entre as mais diversas áreas de sua atividade intelectual e, por conseguinte, a técnica usada pelo autor para empreender tal ação.

Mais do que trânsito, Haroldo promoveria um verdadeiro “contrabando” de sentidos em sua produção intelectual - fazendo uso aqui de um termo que a crítica de Perlongher utiliza para descrever alguns movimentos realizados pelo argentino em sua obra.

5.6 Uma leitura de “Mme. S”

*O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (...): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma **desfiguração** da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se ‘desfigure a natureza.’” (Barthes)*

Em 1983, Néstor Perlongher publica, na edição de número 5 da revista argentina *Xul – Signo viejo y nuevo*, três poemas que farão parte de seu segundo livro, *Alambres* (1987): “(vapores)”, “(dégradée)” e “Mme. Schoklender” (“Mme.S.”)²²⁰, sendo o último nosso objeto de interesse nesse capítulo.

Em um curto ensaio sobre o mencionado livro, intitulado “Sobre Alambres” (1988²²¹), Perlongher busca diferenciá-lo de sua primeira obra, *Austria-Hungría* (1980). De acordo com o autor, o que poderia ser chamado de “épica sensual” no primeiro livro, avança no segundo para uma “épica barroca” que, grosso modo, consistiria na evolução de um procedimento textual já iniciado

²²⁰ Título do poema, a partir de sua publicação em *Alambres*.

²²¹ Publicado em *El Porteño*, no.74.

na obra anterior, ou seja, a apropriação de personagens²²² e fatos da história argentina²²³ e sua conseguinte “deformação”, a partir de uma perspectiva outra que poderíamos chamar de “ótica do desejo”. Trata-se, segundo o poeta, da história “alucinada en el deseo²²⁴” (PERLONGHER, 2008, P.140).

No mencionado ensaio, Perlongher identifica em *Alambres* duas linhas de força que direcionam tematicamente os poemas que o integram: a parte histórica, da qual o principal representante seria o conhecido “Cadáveres” e a parte “deseosa”, da qual fariam parte, por exemplo, os acima mencionados “(vapores)” e “(dégradée)”. Para o poeta, no entanto, essas linhas se misturam em diferentes medidas, estabelecendo em alguns poemas um limite “borroso”. É o caso de “Mme. Schoklender” (“Mme.S.”)

“Mme. S.” parte de um caso verídico, um crime amplamente divulgado pela mídia e que chocou a sociedade argentina tanto por seu significado social – trata-se de matricídio e parricídio – como por seus desdobramentos, explicitados ao longo da investigação e julgamento dos acusados.

Após os corpos de um casal de meia-idade, Maurício Schoklender e Cristina Silva Romano, serem encontrados no dia 31 de maio de 1981 em seu Dodge, a polícia passa a desconfiar dos dois filhos homens²²⁵ do casal –Sérgio e Pablo – que teriam empreendido uma viagem na mesma noite dos crimes. Os dois jovens são presos e, ao longo do julgamento, novos fatos- apresentados pela defesa dos rapazes - escandalizam todo o país: a homossexualidade do pai – que manteria um caso com um colega de trabalho- e o alcoolismo e a excessiva atividade sexual da mãe, que manteria relações com vários homens. No decorrer do julgamento, a defesa dos acusados chega a insinuar ter havido, inclusive, abuso

²²² A mais prestigiada na produção literária de Perlongher é certamente Eva Perón, que protagoniza “El cadáver” (*Austria-Hungría*, 1980) “El cadáver de la nación” (*Hule*, 1989) e o conto mais polêmico do autor, “Evita vive”. Em *Alambres* (1987), Perlongher ainda escreve sobre Camila O’Gorman (1825-1848), jovem pertencente à elite argentina, fuzilada pelo governo após apaixonar-se e fugir com o padre de sua paróquia e Juan Moreira (1829-1874) um *gaucho* argentino que inspirou o romance do também argentino Eduardo Gutiérrez, publicado pela primeira vez em forma de folhetim entre 1879-1880.

²²³ E também da história do Uruguai, como é o caso de Fructuoso Rivera, cujo ponto de vista predomina em dois poemas de *Alambres* (1987): “Rivera” e “India Muerta”.

²²⁴ Ao refletir sobre essa linha traçada por Perlongher em sua obra, Echavarren (PERLONGHER, 2004, p.9) afirma: “Os personagens da História que aparecem na obra de Perlongher não são nem heróis nem vilões. São apenas a oportunidade de fazer uma brincadeira, um reconhecimento estranhado, de traduzi-los no idioleto de um mutante, de ‘alucinar’ ao realizá-los na escritura”.

²²⁵ A filha do casal, Ana Valeria, não teve participação nos crimes.

sexual por parte da mãe em relação aos dois filhos. E é a esse suposto pormenor da história dos Schoklender que Perlongher dará destaque em seu poema.

É nesse sentido que poderíamos posicionar “Mme. S.” entre os poemas que ficariam no limite “borroso”, ou seja, entre a parte “histórica” e a parte “deseosa” de *Alambres* (1987), seguindo a divisão proposta pelo próprio Perlongher. Ao concentrar seu texto em uma suposta particularidade do caso verídico, o poeta levaria seu poema ao outro extremo, apresentando a história “alucinada en el deseo” (PERLONGHER, 2008, p. 140).

PALMEIRO (2011), ao comentar esse aspecto de *Alambres*, afirma: “Si la historia nacional es la historia de la violencia, la respuesta de *Alambres* no es la negación de la violencia sino su erotización y libinización como corpúsculo infeccioso en la lengua.” O comentário de Palmeiro se ajusta perfeitamente a “Mme. S”- como vamos verificar no transcorrer de nossa leitura- fazendo desse poema um texto exemplar da obra em que foi inserido.

Dos dois filhos do casal Schoklender, o mais fragilizado pelo contexto familiar seria o mais novo, Pablo²²⁶, que teria iniciado a discussão com a mãe na noite dos crimes. Na sequência, intervieram o irmão Sérgio e o pai, resultando na morte do casal, por espancamento com uma barra de ferro. Em “Mme. S.”, a voz lírica predominante é a de um filho “menor y amanerado”, que se dirige à mãe ao velá-la, lembrando-se dos detalhes das relações (sobretudo, as sexuais) entre ambos e melancolicamente expressando seus sentimentos a respeito.

Esse poema tem uma característica que o particulariza dentro de *Alambres*: é a construção de uma voz lírica em primeira pessoa cujo discurso não é interrompido por nenhuma outra voz, o que seria comum na poesia de Perlongher. Em muitos casos, a voz lírica perlonghereana é externa aos acontecimentos e, em sua enunciação, ela dá vida a personagens flagrados em suas práticas cotidianas.

Este é o caso de vários poemas presentes na obra de 1987: “Ethel”, “Miche”, “El palacio del cine”, “Las tías”, “Amelia”, “En el reformatório”, “La Delfina”, “Para Camila O’Gorman” e “Vapores”. Em outros poemas da mesma obra, a voz lírica dialoga com um “tú” que não é evidenciado no poema; é o que ocorre em “Frenesí”, “Corto pelo ligero”, “Música de Cámara”, “Degradée”;

²²⁶ Com base nas anotações de Pablo Schoklender, Emilio Petcoff redigiu o livro *Yo, Pablo Schoklender* (1983) em que este conta sua versão dos fatos que envolvem os assassinatos e as prévias relações familiares, sobretudo no que diz respeito a sua mãe, Cristina. Esse livro serviu de base para o filme *Pasajeros de una pesadilla* (1984), do diretor Fernando Ayala.

nestes casos, porém, a enunciação se refere mais a esse “tú” do que à voz lírica, que pouco se revela.

Em “Mme. S”, a voz lírica constitui-se em um “yo” muito bem definido, encarnado na figura de um filho em seu momento de acerto de contas com a mãe morta (tú). O poema, na sequência:

MME. S.²²⁷

Ataviada de pencas, de gladiolos: cómo fustigas, madre, esas escenas
de oseznos acaramelados, esas mieles amargas como blandes
el plumero de espuma: y las arañas: cómo
espantas con tu ácido bretel el fijo bruto: fija, remacha y muele:
muletillas de madre parapléxica: pelvis acochambrado, bombachones
de esmirna: es esa madre la que en el espejo se insinúa ofreciendo
las galas de una noche de esmirna y bacarat: fija y demarca: muda
la madre que se ofrece mudándose en amante al plumereo, despiole y
despilfarro: ese desplume
de la madre que corre las gasas de los vasos de whisky en la mesa
ratona: madre y corre: cercena y garabato: y gorgotea:
pende del
cuello de la madre una ajorca de sangre, sangre pública, de plomos
y pillastres: sangre pesada por esas facturas y esas cremas que
comimos de más en la mesita de luz en la penumbra de nuestras
muelles bodas: ese borlazgo: si tomabas mis bolas como frutas de un
elixir enhiesto y denodado: pendorchos de un glacé que te endulzaba:

²²⁷ Em nossa leitura de “Mme. S.” manteremos um diálogo próximo com a tradução feita deste poema, em português, por Josely Vianna Baptista e publicado na antologia bilingue de poemas de Néstor Perlongher, “*Lamê – matéria de poesia* (Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1994, pp. 64-67). Na sequência, a tradução de “Mme. S”, realizada por Josely Vianna Baptista:

Mme. S.

Adornada de galhos, de gladiolos: como fustigas, mãe, esses cenários/ de ursinhos caramelados,
esses méis amargos: como empunhas/ o penacho de espuma: e as aranhas: como/ espantas com teu
ácido travo o fixo bruto: fixa, machuca e pisa:/ bordões de mãe paraplégica: enferrujada a pélvis,
as bombachas/ de esmirna: é essa mãe que no espelho se insinua brindando/ os brilhos duma noite
de Esmirna e bacará: fixa e linda: muda/ a mãe que se brinda mudando-se em amante aos
pavoneios, plumas/e paetês: esse desplumar/da mãe que corre as gazes dos copos de whisky na
mesinha/de centro: mãe e corre: cerceia e gatimanha: e gorgoleja:// cai do/ pescoço da mãe uma
argola de sangue, sangue público, de chumbos/ e pilantras: sangue pesado por esses sonhos esses
cremes que/ comemos demais na mesinha de luz na penumbra de nossas/ brandas bodas: esse
borlaço: se pegavas minhas bolas como frutos/ De um elixir intrépido e ereto: penduricalhos de um
glacê que te adoçava:/ mas era demais matar-te, docemente: me fazendo comer desses/pentelhos
tesos que ternos se escondem no soberbo roque de minhas/ coxas, e que se encarcacolam quando
lambes com tua boca de mãe as/ cavernas do orto, do ocaso: as covas// e eu te penetrava?/ será que
pude portar-me como um macho tonto de gonzo, de cachaças/ murcho,/ torto, cristalizar-me,
penetrar tuas blonduras de mãe que se brinda,/ como um altar, ao filho – menor e amareirado?
adotar os alambres de/ teus leques, tuas joias que desleixada deixavas tilintar sobre a mesa, / entre
os copos de genebra, indecorosamente borrados desse rouge/arcaico de tus labias//qual lobinho
lascivo, pude, erguer-me,/ atrás de tuas anáguas, e lambe teus seios, como lambias meus
mamilos/e que deixavas babando nas tetinhas – que pareciam tilitar –/o ronronar// de tu saliva
rumorosa? o travo de teus dentes? pude, mãe?// como um galã em ruínas que flagra a namorada
entre/as ásperas braguilhas dos estivadores, no píer quando/devassa desova, nos zíperes, perfídia a
ele guardada? esse lugar/ secreto e público? como pude assaltar essas alças, essas antas/ incrustadas
com cabos de caoba, veludosamente suspeitos:/ e amparando com meu próprio pau a espuma
escancorosa de teu/sexo,// desforrar em tua testa? Sorrias borlada entre a a gotas de sêmen/ dos
estivadores que no molhe te tomavam por trás molemolentes:/ te agarrei: o que achavas?

pero era demasiado matarte, dulcemente: haciéndome comer de esos
pelillos tiesos que tiernos se agazapan en el enroque altivo de mis
muslos, y que se encaracolan cuando lames con tu boca de madre las
cavernas del orto, del ocase: las cuevas;

y yo, te penetraba?

pude acaso pararme como un macho ebrio de goznes, de tequilas mustio,
informe, almibararme, penetrar tus blonduras de madre que se ofrece,
como un altar, al hijo - menor y amanerado? adoptar tus alambres de
abanico, tus joyas que al descuido dejabas tintinear sobre la mesa.
entre los vasos de ginebra, indecorosamente pringados de ese rouge
arcaico de tus labias?

cual lobezo lascivo, pude, alzarme,

tras tus enaguas, y lamer tus senos, como tú me lamías los pezones
y dejabas babeante en las tetillas - que parecían titilar -
el ronroneo

de tu saliva rumorosa? el bretel de tus dientes?

pude madre?

como un galán en ruinas que sorprende a su novia entre
las toscas braguetas de los estibadores, en los muelles, cuando
laxa desova, en los botones, la perfidia a él guardada? ese lugar
secreto y público? cómo entonces tomé esa agarradera, esos tapires
incrustados con mangos de magnolia, aterciopeladamente sospechosos
y sosteniendo con mi mismo miembro la espuma escancorosa de tu
sexo,

descargar en tu testa? Sonreías borlada entre las gotas de semen de
los estibadores que en el muelle te tomaban de atrás y muellemente:
te agarre: qué creías?

A apóstrofe presente no primeiro verso do poema nos confirma o direcionamento da enunciação: a voz lírica se dirige à mãe. Na 1ª. estrofe, destaca-se o tom de indignação que, em seu discurso, é reiterado nas três frases que se iniciam pelo exclamativo “cómo”. O que motivaria esse sentimento seria a imagem contraditória da mãe cercada de flores, e com ares de purificação, em seu leito de morte, com relação à que ela realmente representa para o filho: “(...) cómo fustigas, madre, esas escenas/ de oseznos acaramelados, esas mieles amargas (...)”.

Em toda a primeira estrofe, os verbos no Presente do Indicativo flagram o filho em seu último momento de interlocução com a mãe morta. A partir da segunda estrofe, as recordações da incestuosa relação mãe/filho irão prevalecer e, a partir delas, os usos reiterados de tempos do pretérito.

Em três metáforas construídas para caracterizar as atitudes da mãe em vida – em oposição à sua imagem no leito de morte: “mieles amargas”, “ácido bretel” e “bombachones de esmirna”, predominam o sentido do paladar, representado pelos

gostos ácido e amargo²²⁸. O termo “arañas”, que parece deslocado entre dois usos de dois pontos, reforça essa imagem negativa, como se o que sobrasse do contato entre mãe e filho fosse esse paladar desagradável, amargo e nocivo, como o de um veneno.

A expressão “bombachones de esmirna” serviria também de elo entre esse dissabor, anteriormente expresso, e a explicação para tal sensação: “esmirna²²⁹” remete à mirra, unguento obtido ao espremer-se a madeira da qual se origina e que era usado na Antiguidade para conservar os corpos dos mortos, daí sua relação com o sofrimento e a amargura; já “bombachones”, aumentativo de “bombacha” que, ademais de nomear a calça típica de certos grupos da região Sul do Brasil e determinados tipos de calças compridas na Argentina, designa ainda em alguns países como Uruguai, Paraguai, e também na Argentina, a peça íntima feminina. Os dois pontos que se seguem a “bombachones de esmirna” introduziriam as técnicas de sedução da mãe, que se insinua no espelho e se transforma em amante. As referências a jogos de cartas (“bacarát”), bebidas alcóolicas (“brinde” e “vasos de whisky”) sinalizariam o estilo de vida da mãe.

A segunda estrofe do poema, que se inicia pelo verso “pende del” e se liga por meio do *enjambement* ao verso seguinte, traz a mãe com uma argola de sangue ao redor do pescoço. A informação contida no adjetivo que acompanha o termo “sangue” o identifica como originário da região pubiana: sangue menstrual, mas também o sangue que denuncia o assassinato.

Nos versos subsequentes: “y pillastres: sangre pesada por esas facturas y esas cremas que/ comimos de más en la mesita de luz en la penumbra de/ nuestras muelles bodas (...)”, o sangue ganha mais um qualitativo: pesado.

No entanto, o ponto alto da segunda estrofe, e o que a liga aos demais blocos do poema, é a descrição da relação sexual entre mãe e filho. Nela, a

²²⁸ Na tradução de Josely Vianna Baptista deste poema, o léxico que gira em torno do referente “amargo” é reiterado pelo uso de “travo” em “ácido travo” (3º. verso da 1ª. estrofe), no lugar de “ácido bretel”, utilizado por Perlongher. “Bretel” remete na Argentina ao acessório de vestimenta “suspensório” e também às alças que integram determinadas peças de vestimenta especificamente feminina como o sutiã, além de outros tipos de lingerie, blusas e vestidos. Em Perlongher, portanto, o termo bretel introduziria a referência à sexualidade materna, ligando-se à “bombachones” (5º. verso). A tradutora, no entanto, prefere o termo “travo”, que remete ao sabor amargo, adstringente, ligando-se semanticamente a “esmirna” e “mieles amargas”.

²²⁹ O termo “esmirna” se refere à antiga cidade de Esmirna (hoje Izmir, na Turquia), onde se produzia a mirra e que por isso teria ficado conhecida como “porto perfumado”.

modalidade oral do sexo centraliza as ações dos amantes, que usam a boca, sobretudo, nas preliminares da relação.

Outro aspecto da estrofe em estudo que merece destaque é a seleção de termos pertencentes ao campo lexical relativo à alimentação: “esas cremas que comimos”, “bolas como frutas”, “glacé que te endulzaba”, “comer de esos pelillos tiesos”. Partindo do pressuposto de que em língua espanhola não se registra a entrada do verbo “comer” como “praticar ato sexual”, tal qual se registra em português, podemos sugerir aqui um dos usos poéticos do portunhol, cuja principal proposta é explorar a ambiguidade que se criaria da oscilação presente entre os dois idiomas (que em alguns casos se daria, por exemplo, a partir da exploração de heterossemânticos, termos coincidentes em seus significantes, mas diversos em seus significados).

No caso da estrofe em estudo, acreditamos que o poeta faz uso desse espaço de ambiguidade permitido pelo verbo em português. Somado aos demais termos ligados à comida, o verbo “comer” – em duplo sentido - teria como propósito expor a relação incestuosa, na qual se perverte algo que normalmente é relacionado ao cotidiano da família- como a alimentação- e que quase sempre é ligado a uma prática materna: a mãe costuma alimentar aos filhos e, em geral, compartilhar com eles esse momento.

Em “Mme.S.”, esse significativo elemento do vínculo mãe/filho acaba sendo substituído pelo da devoração erótica: a mãe devora (“si tomabas mis bolas como frutas de un/ elixir enhiesto y denodado: pendorchos de un glacé que te endulzaba.”; “...lames con tu boca de madre...”) e é devorada (“...haciéndome comer de esos/ pelillos tiesos ...”), subvertendo, desse modo, os papéis sociais de ambos pelo viés de uma prática cotidiana no seio familiar.

Cabe ainda destacar em: “(...) pendorchos de un glacé que te *endulzaba*²³⁰”, que o verbo “endulzar”, nessa estrofe, relativo ao prazer da mãe, se oporia às metáforas “palatais” da primeira em que os sabores ácido e amargo predominam, ou seja, as relações entre os dois seriam doces para a mãe e amargas/adstringentes para o filho.

²³⁰ Grifo nosso.

A estrofe em estudo expõe ainda a submissão da voz lírica (filho) na relação. Com exceção de “comimos” (4º. verso da estrofe), toda a ação relativa ao sexo praticado entre ambos é atribuída à mãe: “si tomabas mis bolas (5º. verso)”, “lames con tu boca” (9º. verso) e quando o sujeito da ação é o filho, sua prática é por ela guiada: “haciéndome comer (7º. verso)”. A marca dessa submissão é retomada ainda na quarta estrofe, em que a voz lírica se compara a um filhote de lobo (“lobezno”).

Destacamos, por fim, no 7º. Verso da 2ª estrofe (“pero era demasiado matarte, dulcemente: haciéndome comer de esos”), a ambiguidade que se constrói entre o elemento contextual - o assassinato de Cristina Romano (a Mme. Schoklender) e a referência à leitura que Georges Bataille realiza do orgasmo, ao denominá-lo “*petite mort*”.

A 3ª. estrofe se inicia não com a afirmação, mas com o questionamento sobre as vias de fato da relação sexual “y yo, te penetraba?”. A utilização do “Pretérito Imperfecto del Indicativo”, somada ao tom interrogativo da frase tornam um tanto nebulosas as certezas da voz lírica sobre suas memórias.

No verso seguinte, “pude acaso pararme como un macho ebrio de goznes, de tequilas”, a utilização da estrutura “pude acaso” – inserida em um longa frase interrogativa (que toma todo o restante da 3ª. estrofe) - reforça o tom de incerteza do primeiro verso.

No poema, além de elevar as recordações ao estatuto de reminiscência, o distanciamento dubitativo que o eu lírico toma dos fatos de seu passado, nos leva a aproximá-lo a um títere, fazendo-nos crer em sua quase nula adesão ao relacionamento íntimo com a mãe; talvez por esse motivo, o eu lírico atribua a si mesmo os adjetivos “ébrio”, “mustio” e “informe” (3ª estrofe) e na penúltima se veja- metaforicamente- como um galã humilhado por haver flagrado a namorada entre braguilhas de estivadores.

Nesse sentido, podemos retomar o uso do termo “arañas” na primeira estrofe e lê-lo como um adjetivo que marcará o *modus operandi* da mãe, descrito nas demais estrofes do poema.

Na 3ª estrofe ainda, o uso do adjetivo “amanerado” nos traz uma nova informação sobre o filho, o que contribui para formar uma nova camada sobre a já complexa relação entre os dois. No trecho, o filho mostra-se atraído pelo “devir

mulher”, isto é, pela feminilidade exalada pelos detalhes que fixavam a presença da mãe pela casa, tais como os acessórios deixados pelos cantos ou a marca melada do batom nos copos de bebida. Destacamos no trecho a paronomásia presente em “(...) indecorosamente pringados de ese rouge arcaico de tus *labias*”, tornando plurissignificativo o termo em *itálico* ao ampliar o domínio feminino da mãe também na área da linguagem.

A última estrofe do poema nos direciona para o momento final da relação sexual, a ejaculação: “descargar en tu testa? (...)”. A escolha do verbo “descargar” merece nossa atenção. Se por um lado “descargar” em espanhol remete a “desaguar” ou “aliviar una carga”, sentidos compatíveis com termos normalmente atribuídos ao ato da ejaculação; por outro, pode significar “disparar un arma”, “golpear con violencia” ou “desahogar el humor – o el enfado- sobre cosas o personas”.

Dado o conflito expresso pela voz lírica nas estrofes anteriores, em que pese o comportamento dominador da mãe durante a relação sexual, os sentidos mais agressivos do verbo representariam para o filho a ilusão momentânea de controle, além da sensação de vingança²³¹.

A imagem derradeira do poema, no entanto, mostra que o ímpeto sexual da mãe é imparável: ela aparece sorrindo entre as gotas de sêmen dos estivadores. Como último movimento discursivo, a voz lírica ao afirmar a relação sexual entre os dois, lança à mãe um questionamento: “te agarré: qué creías?”. Questionamento conscientemente retórico de sua parte, uma vez que formula a pergunta no “Pretérito Imperfecto del Indicativo”, diante da mãe morta.

Uma última observação será feita sobre o termo de origem francesa “madama” (Mme.) presente no título do poema. Em espanhol, se registra o termo “madama” que, como fórmula de cortesia, é considerado arcaísmo. O único uso corrente do termo é do registro coloquial em que “madama” se refere à prostituta ou à cafetina. Ao fazer uso do termo em francês, Perlongher une o arcaísmo ao coloquialismo, atribuindo à personagem representada no poema o peso do duplo sentido: como membro feminino da alta sociedade, na representação de seu papel de esposa e mãe, fazendo jus, portanto, à acepção francesa e, como mulher vulgar,

²³¹ Na tradução que faz do poema, Josely Vianna Baptista busca enfatizar esse ímpeto do eu lírico com a escolha do verbo “desferrar”, no lugar de “descargar”.

que se relaciona com os mais diversos tipos masculinos e traidora de seu papel materno, na acepção em espanhol.

Nesse sentido, a escolha do “caso Schoklender” como tema de seu poema não deixa de ser estratégica para Perlongher, por diagolar com sua produção ensaística não literária. Se olharmos da perspectiva de alguns artigos e ensaios que o autor escreve no período²³² denunciando a perseguição policial às minorias (homossexuais, prostitutas, por exemplo), amplamente marginalizadas na Argentina durante o governo ditatorial que prevalece entre as décadas de 70 e 80 no país, não deixa de ser irônico que tamanha sordidez do ponto de vista da sociedade instituída (matricídio, parricídio, adultério e até incesto) tenha se revelado no cerne de uma supostamente respeitável família de classe alta bonaerense.

5.6.1 A estrutura de “Mme. S”

Com relação à forma, destacamos o direcionamento descritivo-narrativo que predomina em todo o poema: seja na primeira estrofe, em que a interlocução se inicia, seja na prevalência do discurso rememorativo das demais. Poema sem rimas, com versos livres e irregulares cujo recurso do *enjambement* é amplamente utilizado, seja na transição entre versos pertencentes à mesma estrofe, como em: “cual lobezno lascivo, pude, alzarme,/ tras tus enaguas, y lamer tus senos, como tú me lamías los pezones”, seja entre os que marcam a passagem de uma estrofe a outra, como em: “el ronroneo// de tu saliva rumorosa? El bretel de tus dientes?”

Como uma marcante característica estrutural de “Mme.S”, podemos apontar ainda a transição entre uma estrofe e outra nas quais, mesmo quando o *enjambement* não se confirma, se insinua certa continuidade, sobretudo por causa da pontuação nelas utilizada: estrofes que começam e/ ou terminam com

²³² Como exemplo, podemos mencionar “Nena, lévate un saquito” e “El sexo de las locas”, ambos escritos em 1983, mesmo ano da publicação do poema em estudo. Se no primeiro, o autor faz uso da intertextualidade com um poema de Gironde escrito na década de 20 para denunciar os éditos policiais do período cujo objetivo era promover um patrulhamento moral na sociedade argentina. No segundo texto, Perlongher se comunica de modo bastante direto ao discutir a perseguição aos homossexuais: “Hablar de homosexualidad en la Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror. Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por ‘homosexuales’, padecen tradicionalmente en Argentina – donde agredir puto es un deporte popular – anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la ditadura.” (PERLONGHER, 2008, p.30)

perguntas –criando expectativa de resposta na estrofe seguinte– e, no caso da primeira, com dois pontos.

O uso desses últimos representa no poema um recurso à parte. Sabemos que uma das características que marcam o texto neobarroco é a possibilidade de exploração dos recursos sintáticos, produzindo, em alguns casos, o que os críticos nomeiam como sintaxe labiríntica. A reiteração dos dois pontos nas duas primeiras estrofes do poema sugere certamente esse efeito.

Sabemos que os dois pontos geram, no leitor, a expectativa da introdução de um novo elemento que, espera-se, se relacionará diretamente ao anteriormente afirmado. Em sua relação com os demais sinais de pontuação, os dois pontos se dispõem entre a vírgula e o ponto e vírgula como uma pausa intermediária entre ambos.

Em “Mme. S”, as típicas orientações sobre esse sinal de pontuação se perturbam. Na primeira estrofe do poema, por exemplo, as imagens que nos apresentam o comportamento da mãe são lançadas em sequência, separadas pelos reiterados usos dos dois pontos que, em vez de representarem a pausa esperada, aceleram o ritmo da leitura da estrofe, como se cada elemento introduzido pelos dois pontos fosse sugado pelo próximo e assim por diante.

Se a função principal de todo e qualquer signo de pontuação é auxiliar a ordenação e a organização do texto, no poema em estudo, seu uso nos atordoa ao promover o caos e desestabilizar nosso conhecimento prévio e nossa expectativa.

O efeito em espiral dos dois pontos, nesse poema, remete ao *mise en abyme*, que pode ser parcialmente exemplificado pela figura da “matrioska”, ou boneca russa. A questão é que em “Mme. S.” falta a lógica inerente ao brinquedo russo em que conseguimos remontar a boneca a partir da ordenação de seu tamanho.

Essa característica do uso dos dois pontos no poema é enfatizada por outra, também bastante marcante no texto em estudo: os desvios semânticos, ou seja, discordância entre significante e significado, como no uso da palavra “gasas” (gazes), no verso: “de la madre que corre las gasas de los vasos de whisky en la mesa” (1ª. estrofe) ou em imagens inteiras como em: (...) esos tapires/ incrustados con mangos de magnolia, aterciopeladamente sospechosos” (6ª. estrofe). Tais características dificultam a busca de nexos entre os elementos separados pelos dois pontos, sobretudo na primeira estrofe do poema.

Outro sinal de pontuação que se destaca no poema é a interrogação que, como já observamos anteriormente, atua na ligação entre versos da mesma estrofe ou na transição entre estrofes, uma vez que, a partir da 3ª, as interrogações se fazem amplamente presentes, compondo trechos curtos, como em “y yo, te penetraba?” (1º. verso da 3ª. estrofe), ou longos, como nos sete versos que se seguem ao anteriormente mencionado na estrofe acima citada.

5.6.2 A mãe (de Lezama?) na poesia de Perlongher

Néstor Perlongher não é o único poeta daquela edição de *Xul – Signo viejo y nuevo* (no.5, 1983) a tematizar o caso policial envolvendo a família Schoklender. Dos onze poetas que integram a edição intitulada “Nuevo verso argentino”, mais dois tratam o caso policial como tema: Nahuel Santana, em “CAPI-TATA Lender/Schok” e o diretor da revista Jorge Santiago Perednik, em “El Schok de los Lender” (fragmentos).

Perlongher, entretanto, é o único que vai concentrar seu foco quase que exclusivamente no suposto relacionamento sexual entre mãe e filho. Em “Mme.S.”, o matricídio se torna um elemento coadjuvante do incestuoso vínculo entre os dois, funcionando, na verdade, como um detalhe mordaz, uma dobra a mais, uma borla²³³ na já rebuscada cortina barroca do poema.

Ao refletir sobre a relação direta entre a produção poética e a ensaística de Perlongher, Palmiero (2011) vê no duplo movimento “erotización de la política, politización del cuerpo²³⁴”, o impulso estratégico de Perlongher, que teria utilizado como *leitmotiv* de sua produção estética a politização do corpo como instância revolucionária²³⁵.

²³³ Termo utilizado em duas imagens do poema em estudo: no 5º. verso da 2ª. estrofe, “mulles bodas: ese *borlazgo*: si tomabas mis bolas como frutas de um/” (como substantivo no aumentativo); e 2º. verso da última estrofe: “descargar en tu testa? Sonreías borlada entre las gotas de semen de” (adjetivo formado a partir de particípio, supondo a criação do neologismo “borlar”).

²³⁴ Como complemento a essa “fórmula” de Palmeiro sobre Perlongher, citamos um trecho de Barthes de *O prazer do texto*: “Outra fruição (outras margens): ela consiste em despolitizar o que é aparentemente político, e em politizar o que aparentemente não é. (1993, p.59)

²³⁵ Segundo Palmeiro (2011) foi a partir da importação de teorias em que as categorias de poder ganharam tanto relevo quanto a questão dos conflitos de classe que a militância de esquerda passou a discutir noções de subjetividade e observar questões como opressão e desigualdade para além da luta de classes. A autora localiza na década de 70 esse período inicial de reavaliação do pensamento sobre as teorias marxista que, na Argentina, se dá no momento anterior ao Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) – último período de ditadura no país. De acordo com Palmeiro, esse paradigma da militância de esquerda: “produjo una nueva gramática de las luchas

No caso de “Mme. S”, entretanto, esse duplo movimento se conecta a um tema anteriormente explorado na obra de Perlongher e que, na verdade, se origina no diálogo que o poeta argentino estabelece com o poema “Llamado del deseo”²³⁶, de Lezama Lima. O primeiro verso desse poema, inclusive, faz parte do *roll* das três frases preferidas de Perlongher, sendo as outras duas criadas por Osvaldo Lamborghini²³⁷.

“Llamado del deseo” forma parte de *Aventuras sigilosas* (1945) que, de acordo com o crítico Emilio Bejel (1994), é o livro de Lezama Lima em que a relação entre o poético e o erótico se apresenta de modo mais dramática:

“Casi todos los poemas de *Aventuras sigilosas* sugieren anécdotas de situaciones sexuales excepcionales. De hecho todo este libro es una gran elipsis del acto sexual. Aquí todas las metáforas y las demás figuras retóricas son, pues, una

políticas de vanguardia como luchas culturales donde se evidenciaba que la injusticia social y la opresión no sólo se gestaban como desigualdad de clase sino como diferencias culturales que, simultaneamente, producían otras formas de desigualdad. Sobre a atuação de Perlongher nesse período, Baigorria afirma: “Rosa Luxemburgo de Avellaneda (Perlongher) fue responsable de lo que para algunos fueron las “posiciones ultraizquierdistas” de FLH (Frente de Liberación Homosexual). Eran años de intensa radicalización y contestación de masas, y el objetivo declarado de esta flor de la militancia – en afirmaciones ante el semanario amarillo *Así*, en el 73 – era articular las “reivindicaciones homosexuales” en el marco de las luchas populares, en las demandas de la izquierda y en el “proceso de liberación nacional y social” (...) (BAIGORRIA, Osvaldo. “La Rosa Mística de Luxemburgo”, in: CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (Comp.). *Lúmpenes peregrinaciones – Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.)

236

LLAMADO DEL DESEOSO “Deseoso es aquel que huye de su madre./Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva./La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto. /Deseoso es dejar de ver a su madre./ Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga/ y es la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo./En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco./Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma./Pero el huido no ve el cuchillo que le pregunta,/es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye./Lo descendido en vieja sangre suena vacío./La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce circulizada./la madre es fría y está cumplida./Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta./No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono./Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue./ Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja./Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay./No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,/pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,/ y ella apetece mirar el árbol como una piedra,/ como una piedra con la inscripción de ancianos juegos./ Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido./ El deseoso es el huido/ y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa/ y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos/que nunca quieren recomenzar el mismo naípe, la misma noche de/ igual ijada descomunal?” (LEZAMA LIMA, José. “Llamado del deseo” in: Cláudio Daniel (org.). *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, pp.108-109).

²³⁷ Cf.: “69 preguntas a Néstor Perlongher”, originalmente publicada no número 9 (junho de 1989), da *Revista Babel* e parte integrante de Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya – Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 13-21.

especie de ordenamiento de un mundo elíptico, elidido, sintomático de un deseo oculto” (BEJEL, 1994, p.105)

Em “Llamado del deseoso”, Lezama Lima coloca em cena os efeitos do profundo vínculo entre mãe e filho na configuração do desejo no homem adulto (Idem. p. 104). Salta aos olhos a elipse e a elisão apontadas por Bejel, no trecho acima mencionado. Nenhum termo relativo à sexualidade, com exceção de “deseoso”, que integra o título e surge em alguns versos do poema, é mencionado. Toda referência à sexualidade no texto de Lezama é substituída por metáforas elaboradas, em sua maioria, a partir de elementos naturais “rocío”, “mar”, “árbol”, “fuego” e até a que poderíamos nomear como um tipo de catacrese, dado seu insistente uso desde as escrituras bíblicas: “fruto” e ‘fruto ácido’.

O foco do poema é a arraigada relação de dependência que o filho teria do vínculo estabelecido com a mãe – que não cessa nem com a morte desta- e a angústia que essa dependência gera naquele ao relacionar-se com o desejo configurado a partir de sua inserção na vida adulta.

O tom anedótico referido por Bejel se apresenta como uma saída estratégica que confere graça e leveza a um tema sabidamente pesado desde a criação do mito de Édipo. Parte dessa graça – ampliando o significado do termo para sua relação com o humor - se apresenta sob certa comicidade que se revela na singularidade da enunciação, ou seja, a posição desconfortável do eu lírico que, para expressar algo extremamente íntimo- e, portanto, universal - recorre à já mencionada linguagem sutil e metafórica.

Antes de escrever “Mme. S.”, Perlongher retoma o tema do poema de Lezama em “Herida pierna”, poema que integra seu primeiro livro *Austria-Hungría* (1980). Tendo previamente um interlocutor a quem o eu lírico chama de “Morenito”, no trecho a seguir, ao refletir sobre seu desejo, o eu lírico amplia a interlocução e dirige-se diretamente a sua mãe. Para fazê-lo, no entanto, parte do verso – e da mãe – da voz lírica do poema de Lezama Lima:

Quiero pues? deseo, pues? después?
huyo de la madre de Lezama Lima? la hago pedazos?
rajo la chata de bronce de cerámica
de la madre nocturna como una polución Mamá,
tuve una polución en la que aparecías
abriéndome los cofres y diciendo:
Pues vé y búscale búscale vé no ves acaso lo que buscas? buscas acaso lo que ves?
esa herida
ese acto de herir ese empalagamiento
Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido desangrado con la pierna cortada con

la daga en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga
montañas de basuras mágicas y luminosas *ser lúcida*²³⁸? ahora, hoy?
tumbada cual yegua borracha cual chancha echada cual vaca animal animal
No me hagas caso, Morenito: vé y dile la verdad a tus padres
(PERLONGHER, 1997, pp. 47-48)

Em um diálogo mais próximo com o poema de Lezama Lima do que “Mme. S.”, “Herida pierna” nos apresenta uma voz lírica tomada pelo “devir mulher” – ver grifos – que confessa à mãe uma poluição noturna a partir de um sonho em que recebia o aval desta para algo que, supostamente, queria muito. No último verso, o eu lírico aconselha a “Morenito”, seu interlocutor – não sem certo tom irônico- a dizer a verdade aos pais.

Ao considerar “fugir da mãe de Lezama”, o eu lírico de “Herida pierna” supõe que compartilha com a voz lírica do cubano o motivo para a busca do distanciamento com relação ao olhar materno. A questão é, qual direcionamento de seu desejo ambos buscam ocultar, segundo o eu lírico de Perlongher? Nesse sentido, fugir da mãe significaria fugir do desejo pela mãe ou ocultar seu desejo da mãe?

De qualquer modo, já em “Herida pierna” é possível identificar a distância entre as abordagens do tema feitas por Perlongher e por Lezama Lima. Se nos voltarmos a “Mme. S” e partirmos deste poema para realizar essa mesma comparação, a distância se amplia ainda mais. Tanto em “Herida pierna” como em “Mme.S.”, identificamos a sombra de Osvaldo Lamborghini na escrita de Perlongher, que lê o estilo de seu conterrâneo como a radicalização do trabalho de textura proposto pela ideia da tatuagem como forma de denominar a ação do poeta na construção da superfície textual, elaborada pelo cubano Severo Sarduy.

O talho de Lamborghini implicaria uma inversão no conceito de beleza poética ainda conservada na ideia de Sarduy, segundo a qual o “ferimento” do trabalho sobre a superfície textual geraria, por fim, algo belo. Seu conteúdo pode até ser perturbador, a imagem expressa na tatuagem pode até questionar o belo instituído ao remeter a um conceito negativo ou monstruoso, segundo os critérios sociais vigentes. Mas, ao final, ainda se reconhece nela critérios que evidenciam um trabalho de criação artística.

No talho, entretanto, a profundidade do ferimento faz com que a fealdade antes escondida (as substâncias corporais, o escatológico, o socialmente

²³⁸ Grifo nosso.

execrável) seja exposta: o que estava latente é trazido à luz e sua marca na superfície textual, a cicatriz, é demasiado alijada do comumente reconhecido como trabalho de arte.

Os poemas de Perlongher e o de Lezama transitariam, assim, entre os critérios de peso e leveza. A voz lírica de “Mme. S” não somente não foge da mãe, como ainda não hesita em expor sua relação incestuosa em detalhes. Ao propor a leveza como uma de suas seis propostas para o corrente milênio, Ítalo Calvino nos apresenta exemplos literários como modo de ilustrar suas reflexões.

Desses, salta aos olhos aquele em que o autor italiano traz para o centro da cena o herói alado Perseu, este por si só encarnação da leveza. Calvino direciona nosso olhar para as ações do herói em torno à decapitação de Medusa. Dentre todos os detalhes da história de Perseu/Medusa que dão suporte aos argumentos do italiano em prol da leveza como um valor, se destaca a cena da higienização das mãos do herói. Para poder lavá-las, Perseu cuidadosamente faz um ninho de folhas e algas para repousar a cabeça de Medusa, evitando sujá-la com a áspera areia local.

Se trouxermos o exemplo de Perseu para o contexto da produção poética de Perlongher, veríamos a cabeça de Medusa chafurdar nas águas barrosas do Rio da Prata e, em seguida, seguir o fluxo das águas, boiando, em escandalosa exposição para externar a ilusão de profundidade da literatura produzida em terras argentinas. Em Perlongher, o peso é valor maior que a leveza.

Na continuidade de seu ensaio, Calvino retoma uma frase de Valéry em que o poeta francês afirma que a leveza do pássaro é preferível à da pluma. Em nossa leitura, é essa leveza encorpada que marca o poema de Lezama Lima: à suavidade das metáforas buscadas na natureza, soma-se o peso da temática indigesta.

Em “Mme. S”, entretanto, todos os referentes ligados às substâncias corporais (o sangue púbico, o esperma, o líquido de lubrificação vaginal) ganham peso ainda maior ao misturarem-se à linguagem neobarrosa de Perlongher. Ao contrário do sangue de Medusa que dá origem ao cavalo alado, Pégaso, o sangue púbico exposto pela relação sexual entre mãe e filho resulta no peso do corpo inerte da mãe morta no caixão.

Perlongher traz o peso do corpo e do mundo para dentro da poesia. Sua lírica se contamina pela lente do talho lamborghiniiano. Assim como os garotos

que atacam ao “Niño Proletário” no conto de Lamborghini, o poeta argentino promove o estiramento da linguagem até chegar à visualização do branco reluzente do osso. Sobre o conceito de neobarroso, em Perlongher, WASEM (2008) afirma:

“Su idea del neobarroso implica una presión más en el límite del lenguaje, cuando este toma contacto con las aguas marrones y mugrientas de ese río (Río de la Plata) que agregan un grado de suciedad extra. Con ello, Perlongher establece una línea de fuga del lenguaje poético, que transita la frontera entre lo sublime y lo abyecto” (p.118)

Neste capítulo, os textos trabalhados de ambos os poetas apresentam temática correlata. Em Haroldo, o “jornalário”, com seu mergulho no inferno por meio da linguagem “reles” e “isto não é um livro”, com a micronarrativa cinematográfico-jornalística relacionando a morte de duas mulheres. Em Perlongher, temos a apresentação do relacionamento incestuoso entre mãe e filho por meio de um trabalho linguístico que vai muito além do “reles”, atingindo um grau bem mais acentuado do descenso – aquele que se conecta com o obsceno.

Essa diferença de como cada autor lida com tais temas é determinada pela forma como cada um manipula o que poderíamos chamar de linguagem poética descendente.

Haroldo usa técnicas diferentes em cada um dos fragmentos estudados. Em “isto não é um livro”, é principalmente a paródica mescla de linguagens (cinematográfica, jornalística, publicitária) que baixaria o estatuto da linguagem poética. No caso de “jornalário”, para realizar a diferenciação do par céu/inferno, o autor trabalha com imagens que, poderíamos dizer, trariam à tona a linguagem ao “rés do chão”, ao recorrer a termos como “monturo”, “esgoto”, “moscas”, “mictório”, “fezes” e expressões como “mênstruo mensário”, “ânusanuário” e as já citadas “jângal de baratas” e “lama de lesmas”.

Não obstante, o trabalho linguístico de Haroldo com materiais de baixo estatuto linguístico nunca ultrapassa certo limite. Embora em “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”²³⁹, Haroldo tenha pregado a mescla e a desierarquização de todos os materiais, o poeta não se dispõe a romper mais essa barreira. A construção linguística de *Galáxias*, poderíamos dizer, ficaria na linha que separa o

²³⁹ Cf.: CAMPOS, Haroldo. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, in: *Invenção*, no. 4, dez.1964.

aceitável e o inaceitável, dentro ainda do que poderíamos considerar pertencente ao contorno da esfera literária.

A “briga” de Haroldo não ultrapassa os limites da mencionada esfera e, por isso, as maiores ousadias em sua produção escrita (e aqui incluímos a poesia e a ensaística) são relativas aos conceitos ligados à criação e, por conseguinte, à teoria literária, tais como: os limites entre verso/ prosa/ morte do verso; desaparecimento ou reaparição elocutória do eu, o avanço da perspectiva sincrônica em direção à diacrônica a ponto de enxergar a presença do barroco na China do século IX (“Barrocolúdio...”) ou atribuindo sua pervivência a toda a trajetória literária brasileira posterior aos “Seiscentos/Setecentos” (“Barroco, Neobarroco...”), o transborde dos limites entre os gêneros textuais, dentre outros.

O alvo do transborde perlonghereano vai além da esfera literária, avançando no terreno da ação política e, por isso, o rés do chão é pouco para ele. Uma das características mais relevantes na poesia de Perlongher é que, embora evidentemente presente, essa ação política não tende para o típico discurso “social”, o que, geralmente, confere ao texto uma comunicabilidade mais direta.

Como já dito anteriormente, a técnica de Perlongher consiste em promover em seus poemas o mais alto grau de contaminação linguística. Para tanto, o poeta usa procedimentos diversos, que implicam desde a mescla entre diferentes idiomas, como o portunhol, até a manipulação dos mais baixos materiais linguísticos (gírias e termos de baixo calão provindos das “bocas” paulistanas e dos “*bajofondos*” bonaerenses, sendo que alguns destes termos ainda nem são dicionarizados no momento de seu uso).

Esses termos e expressões incrustados são mesclados a arcaísmos, palavras raras, imiscuindo-se, ainda, com elementos bem característicos do mundo feminino- o que envolveria não somente determinado léxico bastante reiterado ao longo da produção poética de Perlongher (nomes de tecidos, acessórios de vestimenta, dentre outros), mas também certo posicionamento discursivo que, a nosso ver, o poeta coleta na prosa de Manuel Puig.

A última estrofe do poema “El polvo”, de *Austria-Hungria* (1980) exemplifica bem essa abordagem:

“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 sumultáneas, 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. 32)

Vale ressaltar que esta conexão com a linguagem do romancista argentino termina na exata divisa do território exclusivo de Perlongher que, no desenho de sua filigrana neobarrosa, é capaz de contaminar com o olor dos “pedos” e o borrão das “ojeras”, sua paródia puiguiana.

No já lido “Mme. S”, o tom íntimo e confessional da voz lírica – que deveria funcionar como um elo emocional com o leitor – é contaminado tanto pela abordagem do tema como pela construção discursiva da “fala” da voz lírica, eviscerada pela técnica do talho lamborghiniiano, insistimos. Aliás, é a presença desta que, em “El polvo” eleva o odor dos peidos ao estatuto de perfume e que leva Perlongher a romper as bordas da esfera literária para contaminá-la com termos e temas de um estrato linguístico extremamente distanciado do comumente aceito como literário.

Em *Galáxias*, Haroldo também avança em direção a essas bordas, mas não as rompe. O movimento do livro de Campos é endógeno. Haroldo força as bordas de dentro para fora, alargando-as. Uma das características mais relevantes da voz lírica desse livro é o conflito que ela cria para si mesma ao dispor-se a perturbar os limites entre prosa e verso e por meio da mescla de gêneros textuais diversos.

Como já dissemos na parte inicial desse capítulo, o projeto do livro é apresentado no primeiro formante e ali a predisposição a essa abertura extrema para a experimentação é clara “por isso não conto não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora (...)” (CAMPOS, 2004).

Essa vacilação entre contar/cantar, não contar/ não cantar”, no entanto, se complica conforme os fragmentos vão sendo escritos. Em nosso entendimento, o texto da obra onde essa angústia se faz mais presente é o fragmento 31 (“o que mais vejo aqui”). Seu tema é a dificuldade do processo de escrita: “o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião de palavras que se prega sobre si mesmo”, que se revela na fracassada tentativa da criação de uma

“fábula”: “por isso escrevo rescrevo, cravo no vazio os grifos desse texto os garfos as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o finíssono” (CAMPOS, 2004).

Observemos que a dificuldade de escrita não se faz pela falta de palavras. Elas estão ali. Não é nisso que constitui o “vazio do papel”. O problema é o inverso: as palavras se multiplicam, “o escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo”. A dificuldade aqui expressa é a da contenção do impulso que leva à proliferação e perturba a busca pela prosa: o contar se projeta, mas acaba sucumbindo frente ao impulso da linguagem poética: “e a cárie escancárie que faz quando as palavras vazam de seu vazio”.

Diante de tal dificuldade, a voz lírica decreta o seu fracasso: “o vazio que eu mais vejo aqui neste cós de livro onde a viagem faz-se nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada” (IDEM).

Admitir o fracasso, no entanto, não a demove de continuar, pois a dificuldade é o que a estimula: “e se você quer o fácil eu requeiro o difícil e se o fácil te é grácil o difícil é arisco e se você quer o visto eu prefiro o imprevisto” (IDEM).

Um dos fatores que torna o acesso à cronologia de produção de *Galáxias* relevante é saber que nela o primeiro é realmente o primeiro e, se nesse fragmento o caminho a seguir já está indicado, será somente no decorrer do trajeto que esse caminho realmente se efetiva; se a voz lírica já sabe logo de início “o que” quer para o livro, ela só descobrirá o “como” fazê-lo na transposição da caminhada. É aí que as dificuldades surgem e o estímulo também.

A busca de perturbação dos limites textuais a que essa voz lírica se dispõe acaba revelando-se uma tarefa de complexa execução pois, se a fôrma restringe, escraviza, a falta dela gera angústia pois torna o “visto”, “imprevisto”. Percebemos aqui a mesma angústia que se criou a partir de outra “libertação”: o surgimento do verso livre. A ideia de não ter que se ajustar a “medidas” é empolgante, mas diante da liberdade, até onde podemos/devemos ir? Quando parar? É aí que se percebe: o supostamente fácil é, na verdade, o difícil:

“e esta ranhura é a fábula a dobra que se despreza e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra de onde o silêncio olha quando um cisco no olho do silêncio é fábula e esse cisco é meu risco é este livro que arrisco a fábula como um cisco como um círculo de visgo onde o cisco se envisga e o silêncio o fiska manual de vazios” (IDEM)

Na sequência vamos fazer a leitura do fragmento 43. Nele, a proposta acima vislumbrada se concretiza: o texto se duplica, dobra-se sobre outro texto e, em seu movimento paródico do texto original, parodia-se a si mesmo.

5.7 O texto travesti

Escrito em 1970, “Vista dall’interno” (fragmento 43), de *Galáxias*, teve sua gênese testemunhada pela crítica Leyla Perrone Moisés, em viagem realizada em companhia de Haroldo, no circuito Paris-Roma-Londres. No ensaio-depoimento²⁴⁰ em que relata os eventos ocorridos durante o trajeto desse itinerário, Leyla conta que teria sido a leitura de uma curiosa notícia publicada em um jornal italiano, o impulso para a escrita do fragmento, apresentado na sequência:

1. vista dall'interno della vettura dei carabinieri um texto se faz do vazio
2. do texto sua figura designa sua ausência sua teoria dos das personagens é
3. o lugar geométrico onde ele recusa à personificação la figura della
4. donna che sostava in una zona più scura di via del campo appariva dotata
5. di un certo fascino sim um certo fascínio explica a teoria do texto
6. quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor
7. o dialogismo das personagens a mediação do narrador quando ele texto
8. altezza sul metro e settanta capelli biondo-platino minigonnadini
9. scarpette con altissimi tacchi a spillo é finalmente apenas texto texto
10. que se textura sem pretextos pretextuais la bella donna no appena scorti
11. i carabinieri texto sem prelustrações nem ilustrações do que não seja
12. ele simesmo texto cioè l'appuntato meola e il carabiniere orto in servizio
13. di perlustrazione ou seja texto em trabalhos de texto ha cominciato
14. a camminare velocemente verso vico untoria per poi scattare in [progressione
15. texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se [encaminha
16. para dentro do seu próprio intestino destino escritural vale a dire
17. in progressione come um quatrocentista é aí que a flor é fezes pois
18. quando alcuno scappa alla vista dei carabineiri vuol dire che ha la
19. coscienza sporca o interno da scrittura é também o seu monturo a sua
20. lúrida lixúria luxuriosa como esse mentecapto obsenior giacomino joyce
21. já houve por bem remarcar i carabineiri bloccata la ventura scattavamo
22. all'inseguimento enquanto o texto que já gozava de uma certa vantagem
23. poderia proseguir sem embaraços até o seu destino digo intestino fecal
24. se não fôra la bella donna in minigonna che già godeva di un certo
25. vantaggio e che avrebbe anche potuto trovare scampo nell'oscurità dei
26. vicoli se non fosse a traição stata tradita das letras dai tacchi a spillo
27. um fracasso una sbandata all'ingresso di vico fregoso memorável con
28. conseguente pesante caduta pois um texto que quer ser mais do que uma
29. estória e menos do que uma estória que outra coisa pode ser senão um
30. abominoso travestimento de gêneros quando i carabiniere della radiomobile
31. hanno raggiunto la donna si sono trovati dinanzi ad um trevestito la
32. parruca era finita a terra in una pozzanghera um texto sem conteúdo fixo
33. ed enrico bagoni quaranta e sei anni da porto ferraio senza fissa dimora
34. e residente presso alcuni amici di vico fregoso gemava per lo slogamento
35. della caviglia destra enfim mais um reprovável expememento da aliteratura

²⁴⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Viajando com Haroldo”, in: DICK, André (org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010. pp. 46-58.

36.contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigo
 37.desleixada das boas maneiras do realismo ortocentista e procliva dessarte
 38.à nefanda miscigenação retórica aiutato dagli stessi carabinieri il bagoni
 39.veniva pertanto nel sou alloggio e stesso sul letto per la distorcione
 40.guarirà in una settimana mas este livro ahimè não tem cura e distorções
 41.como esta embora denunciadas pelos aristarcos mais conspícuos acabarão
 42.atravesando o milênio el travestito è stato denunciato per sostituzione
 43.di persona e gli sono stati sequestrati gli abiti dell'assurda mascherata

A notícia, lida por Haroldo no trajeto Roma-Londres, narrava a prisão de um travesti que teria fugido ao ver a aproximação de dois guardas, que, por sua vez, julgavam ter a sua frente uma mulher sozinha, caminhando pela noite, em uma rua mal iluminada. Ao sair em disparada, o travesti teria gerado a desconfiança dos policiais que o prenderam quando, ao ter seu salto quebrado, caiu derrubando sua peruca loira em uma poça d'água. Ao ser comprovado que se tratava de um homem travestido, ele, que não tinha residência fixa e estava hospedado na casa de um amigo, foi preso por “falsa identidade”.

Perrone-Moisés nos conta que assim foi criado o fragmento em estudo:

Haroldo sacou imediatamente um bloquinho e pôs-se a escrever. Lia alto e me comunicava suas ideias: “O texto como vazio! O texto como travesti! O texto como falsa identidade genérica! Os críticos correndo atrás do texto para sequestrá-lo!” foi assim que vi surgir uma das mais belas páginas das futuras *Galáxias* (...) (PERRONE MOISÉS, 2010, p. 58)

Não é sempre que temos, como neste caso, o testemunho do processo de criação artística, que ao desvelar um mistério acessível a poucos, longe de reduzi-lo, enriquece-o ainda mais ao humanizar o poeta, revelando-nos sua busca por matéria-prima nos mais diversos suportes e gêneros textuais.

A estratégia de Haroldo para esse fragmento é a incorporação do texto da notícia, ao texto produzido pelo poeta. Em seu processo de escritura, Campos tece, com dois fios de espécies bastante diversas, para produzir a trama cuja textura é lúdica e densa. Se lidos em separado, os trechos escritos em idiomas diferentes- italiano e português- são inteligíveis. A complementariedade de sua justaposição, no entanto, atribui ao aquele brilho que só a literatura é capaz de produzir.

O homem travestido torna-se o texto que busca a conotação: este reveste-se de camadas de significantes distanciados de seu campo semântico original- ou seja, termos ao redor do gênero masculino - para constituir uma natureza outra ou

uma sobrenatureza. O texto é o travesti, que uma vez desmascarado, tem seu brilho apagado e seu significado esvaziado.

O texto-travesti pode ser encontrado em qualquer lugar (em qualquer suporte), até mesmo em uma conhecida rua de prostituição (Vico Untoria, Gênova) onde, ao deparar com os policiais/ críticos (“máquinas de sobrecodificação”, nas palavras de Perlongher) escapa na tentativa de fugir do “enquadramento” inevitável. Entretanto, durante a fuga, sua aura (“scarpetti con altissimi tacchi”) se rompe, seu mistério se revela e seu louro platinado fica recoberto de água suja.

Para Perrone-Moisés, ademais da situação hilária, o que mais atrai o olhar de Haroldo sobre o texto informativo é sua sonoridade que, se em parte já integra a língua italiana, por outro lado, se deve, segundo a crítica brasileira, à especial combinação de palavras realizada na notícia. O tom sarcástico desta – que ao final vai expressar seu julgamento de valor sobre o ocorrido como “absurda palhaçada”- se mescla ao discurso que reproduz – em tom professoral - “teorias do texto”.

Assim como o travesti fracassa, o texto também caminha em direção ao “seu próprio intestino destino escritural” pois, “a flor”, na verdade, “é fezes”. Ao refletir sobre os procedimentos mais comuns da poesia neobarroca, José Kozér afirma:

“No caso do poeta neobarroco, o procedimento da estratégia é lateral, não pragmático; de margem afiada ou propositalmente achatada, destacada ou falsamente emocional, não contendo nenhuma história ou usando a história como pretexto para exploração da linguagem.” (KOZER, 2004, p.32).

O comentário de Kozér parece ter sido feito sobre o fragmento 43 dialogando diretamente como o trecho: “pois um texto que quer ser mais do que uma estória e menos do que uma estória outra pode ser senão um abominoso travestimento de gêneros” (CAMPOS, 2004).

No caso do fragmento em estudo, o drama do travesti vivifica o drama do texto. Se o travesti é traído por seus saltos, o texto o é pelas letras. Se o travesti não tem residência própria, o texto não tem “conteúdo fixo”. Se a opção de vida do travesti não condiz com a forma como a sociedade entende como correta, o

texto será igualmente julgado pelos críticos e avaliado como “mais um reprovável expermemento da aliteratura contempustânea em suas viciosas viagens à ronda de seu próprio nombigo desleixada das boas maneiras do realismo ortocentista e procliva dessarte à nefanda miscigenação retórica”. (IDEM).

O discurso sarcástico – sem deixar de reverberar um fundo moral – presente na notícia, se transfigura no discurso da crítica, “aristarcos mais conspícuos”. O que explicaria seu tom pedante – que, na verdade, se quer erudito- presente no uso de “dessarte”, por exemplo. Aqui se destaca a contaminação que a voz lírica produz na fala dos “aristarcos”, desmontando os termos que estes usariam e remontando-os a partir de outros afixos ou radicais: “ortocentista”, em vez de “oitocentista” (adjetivo de “realismo”) em que “orto”, significa “reto” “direito”, “exato”; “procliva”, em vez de “proclive”, em que “clivar” remete à ação de cortar, fragmentar. São os “gramas” que Sarduy aponta como unidades mínimas da paródia com a finalidade de – neste caso – minar o tom discursivo da crítica literária.

Vale ressaltar que o discurso dessa crítica ecoa no próprio fragmento que a contém: “texto sem conteúdo fixo” e “abominoso travestimento de gêneros” se aplicam ao que a voz poética supõe que a crítica “ortocentista” diria em uma análise do texto em questão – e à obra como um todo. A voz lírica antecipa a crítica à sua própria obra, “enxertando-a” em um de seus fragmentos e, ao mesmo tempo, integrando-a ao seu “monturo” – o que a condena ao mesmo destino / intestino escritural da obra.

De certa forma, o fragmento 43 reproduz o movimento de escritura que se faz presente na obra inteira: algo entre o arrojo em busca da não forma – desafio às fronteiras que separam prosa e poesia e, por conseguinte, os gêneros textuais - e a angústia de colocar-se constantemente à beira do fracasso, sob o perigo de perder-se nessa dispersão extrema praticada na obra.

Com relação à estrutura do fragmento, cabe destacar o efeito que os entrelaçamentos dos dois textos confere à superfície textual. As camadas de textos sobrepostas, adornadas pelos neologismos incrustados pelo autor, atribuem ao fragmento uma textura diferenciada, que pode ser observada, inclusive, se colocarmos um dos textos – em italiano ou em português- em negrito ou itálico.

Sintetizando o que foi dito nos dois últimos parágrafos deste tópico, Barthes ensina:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia. (BARTHES, 1993, pp.82-83).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como encerrar algo cuja riqueza e complexidade segue nos inquietando? Como finalizar o arquivo, salvá-lo em PDF, se há ainda tantas páginas em aberto demandando continuação? Seria quase impossível se o tempo, o mais imperativo de todos os senhores, não nos ordenasse a fazê-lo. Pesquisar a obra (ensaística e poética) de Haroldo de Campos e de Néstor Perlongher é trilhar um caminho longo e fascinante.

Nosso primeiro contato com a obra de Perlongher foi em 1997, durante o curso de Literatura Hispano-americana, ministrado pela Profa. Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, quando estudávamos Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Primeiro realizamos a leitura de “Caribe transplatino” em sala de aula; depois a curiosidade nos levou aos *Poemas completos* de Néstor Perlongher, livro folheado no sofá que havia pertencido ao poeta e que havia sido doado a nossa biblioteca após sua morte. O resultado é que nunca mais nos separamos dessa obra, da qual, durante um longo tempo, tivemos certo temor. Em 2007, resolvemos encarar o desafio de conhecê-la. Aos poucos, começamos a tateá-la e lá se vão vinte anos nessa longa (terá fim?) caminhada.

Nossa história com Haroldo de Campos começa em 1996, quando lemos pela primeira vez “Da razão antropofágica...”. Nesse ensaio – tão vigoroso – encontramos um interlocutor: finalmente alguém que valorizava as obras de Gregório de Matos e Oswald de Andrade. Naquele momento, quase nada conhecia de Campos, além de alguns dos poemas concretos.

No ano seguinte, após ler *Catatau*, de Paulo Leminski, chegamos a *Galáxias*, obra que – confessamos - naquele primeiro momento, limitou nossa leitura ao primeiro formante (do mesmo modo que ocorria sempre que tentávamos passar das primeiras três páginas de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa). Pois enfrentamos a história contada por Riobaldo antes de chegar às *Galáxias* haroldianas.

Em 2004, com a reedição de *Galáxias*, pela editora 34, pudemos finalmente voltar a esse livro de Campos. Naquele momento, já conhecíamos um pouco mais a obra ensaística e poética de Haroldo. A aproximação com o texto galáctico, no entanto, foi lenta e longa. A vontade de conhecê-la melhor foi mais forte que o temor que ela nos provocava. Em 2012, finalmente começamos a formalizar seu estudo.

Nesse momento, cinco anos depois, nos damos conta de que há muito ainda por descobrir, sobretudo, no que diz respeito à poesia dos dois autores: o combate bicolor dos lutadores – o negro e o branco- cujos corpos besuntados de óleo levam a voz lírica perlonghereana por caminhos poéticos ainda não trilhados por seu autor – como nos desafiam os poemas longos de Néstor Perlongher. Os fragmentos brasileiros de *Galáxias* “circuladô de fulô”, “cheiro de urina”, “o ó a palavra”. E tantos outros.

Dos anos de produção da tese guardaremos sempre esse contato lento e progressivo com os textos de Haroldo e Perlongher: as leituras e releituras, os avanços e os retrocessos, a descoberta de pequenos achados, novas descobertas nos trechos já lidos e relidos. A pesquisa léxica sempre numerosa: com os dois poetas é sempre bom desconfiar dos sentidos aparentes.

Haroldo e Néstor são poetas e ensaístas fundamentalmente diferentes. No entanto, a pulsão de ambos em direção ao poético guarda grandes semelhanças: o trabalho com a linguagem poética desdobra dos gêneros marcadamente literários e avança em direção à ensaística. Mas essa centralidade da criação linguística não gera fixidez, rigor, “arte pela arte”, mas sim desafio, provocação e até certo teor de travessura (a criação linguística em “Barrocolúdio...” ou a seleção léxica presente na caracterização de Eva Perón, em “Evita vive”).

Enfim, Haroldo e Néstor compartilham o impulso ao jogo; mas é relevante que se diga que não se trata de um jogo esvaziado, “o jogo pelo jogo”; antes é o jogo que propõe a perturbação do instituído, do classificado, do regularizado. Encerramos com Rosa (1997) que, ao discutir a fragilidade do conceito de cânone, diz algo que se aplica ao espírito de Perlongher e Campos, ao mesmo tempo: “(...) los reales poetas no establecen cánones sino sectas, son siempre heterodoxos,

verdaderos *separadores* de la confradía literaria, verdaderos diablos si nos atenemos a la etimología: *dia – bolein*.” (ROSA, 1997, p. 16)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. *Notas de literatura I*. Theodor W. Adorno; tradução e apresentação de Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. pp.15-45.

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de prosa”, in: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Giorgio Agamben; trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. pp. 29-32.

AGUILAR, Gonzalo, *Poesia concreta brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AGUILAR, Gonzalo. “Antonio Candido e David Viñas: la crítica literaria y el cierre del pasado histórico”. In: *Literatura e sociedade – Antonio Candido*. No.11 . São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2009. Pp.186-195.

AGRA, Lucio. *Monstruivismo- reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010.

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

ANDRADE, Gênese. “Escrituras que brilham em plena noite: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana.” In: *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. pp. 148-171.

_____. “Entre a impressão e o inapreensível: Haroldo de Campos segundo Jacó Guinsburg.” In: *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. Pp. 116-147.

_____. “Afinidades eletivas: Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos.”, In: *Revista Caracol*, n.1. Universidade de São Paulo, 2010.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas- vols. 1 e 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas- polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo Iluminuras/ Edusp/ FAPESP: 1995. pp. 140-147.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão – Ensaio sobre o barroco*. Giulio Carlo Argan; trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Heliogabalo ou o Anarquista coroado*. Antonin Artaud; tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio e Alvim, 1967.

_____. *O teatro e seu duplo*. Antonin Artaud; tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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.

BAPTISTA, Abel Barros. “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”, In: _____. *O livro agreste*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 2005.

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.

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. *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

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

BEJEL, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: huerga y Fierro Editores, 1994.

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

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única – Obras Escolhidas II*. São Paulo, Brasiliense, 1987. pp 32-33.

_____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. “A tarefa do tradutor”. Walter Benjamin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O salão e a selva – uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas S.P.: Editora da Unicamp/ São Paulo: Editora Ex Librix, 1995

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

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.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução social*. São Paulo: Editora 34, 2010.

CALVINO, Ítalo. “Leveza”, In: *Seis propostas para o próximo milênio*. Ítalo Calvino; trad. Ivo Barroso. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMARA, Mario. “Eloisa Cartonera: Estatuto do precário”. In: *Inimigo Rumor*. no. 16, 2004, pp. 143-144.

CAMPOS, Augusto. “Arte final para Gregório”, In: _____. *O Anticrítico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

_____. *Verso, reverso, controverso*. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “Dialética da maledicência”. In: *À margem da margem*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

_____. *Re visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Revistas re vistas: os antropófagos. In: *Revista da Antropofagia*. São Paulo, Abril/Metal Leve S.A., 1975.

_____. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

_____; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, in: *Invenção*, no. 4, dez.1964.

_____. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, in: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. César Fernández Moreno; trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. Pp. 281-305.

_____. “Poética sincrônica”, In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 205-212.

_____. “O samurai e o kakemono”, In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 213-119.

_____. “Apostila: diacronia e sincronia”, In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 221-223.

_____. *Signantia quis coelum/ Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 2ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1986. pp.9-113.

_____. *Transideraciones/ Transiderações*. Compilação e tradução de Eduardo Milán e Manuel Ulacia. México D.F.: El tucán de Virgínia, 1987.

_____. *La educación de los cinco sentidos*. Edición bilingüe. Haroldo de Campos; trad. Andrés Sánchez Robayana. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990.

_____. “Quator para Sor Juana” In: CHALUB, Samira (org.). *FACE – Revista de Semiótica e comunicação*- número especial – Barroco. São Paulo, maio, 1994. Pp. 7-14.

_____. “Lezama: o barroco da contraconquista”, In: CHALUB, Samira (org.). *FACE – Revista de Semiótica e comunicação*- número especial – Barroco. São Paulo, maio, 1994. Pp. 15-19.

_____. “Barrocolúdio: transa chim?” In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. pp.163-174.

_____. “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua – (Freud, Lacan e a Escritura)”, In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. Pp175-178.

_____. “Larvário Barroquista: Julián Ríos. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Pp.189-198.

_____. “Portugués y español: dialogismo necessário”. Tradução de Juan Malpartida. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, Diciembre, 1997. Pp 7-14.

_____. ”Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação ‘o poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Pp.243-269.

_____. “De Babel a Pentecostes”, In: FABBRINI, Regina; OLIVEIRA, Sergio Lopes. *Interpretação*. Lovise: São Paulo, 1998.

_____. *Bere ‘shith – a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “Barroco, neobarroco, transbarroco”. In: DANIEL, Cláudio. *Jardim de Camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*, São Paulo Iluminuras, 2002.

_____. “Galáxias: livro de ensaios”. *Revista Iberoamericana – Antología comemorativa (1939-2002)*, vol. LXVIII, número 200, julio-septiembre de 2002, disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/210>>, acesso em 13/11/2016.

_____. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.pp.19-60.

_____. *Crisantempo – no espaço nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Qohélet – o que sabe – Eclesiastes*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Éden – um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____.; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia S.P.: Ateliê Editorial, 2006a.

_____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006b. Pp.31-48.

_____. “Uma Leminskiada barrocodélica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006b. pp.213-230.

_____. “Serafim: um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. pp 13-46.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Xadrez de estrelas – percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

_____. “Perlongher: o neobarroso transplatino”, In: *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010b. pp. 105-112.

_____. “Um relance de dados”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010c. pp. 115-173.

_____. “Um lance de olhos sobre Um lance de dados.” In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010d. pp.187-192.

_____. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Galáxias*. 3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. “Texto e história”, In: *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013. pp.15-25.

_____. “Nota prévia”, In: *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013. pp.11-12.

_____. “Réquiem para Miss Ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana.”. In: ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

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

_____. *O método crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Formação da literatura brasileira – (momentos decisivos)*. Vol. 1. 8ª. Ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. *Formação da literatura brasileira – (momentos decisivos)*. Vol. 2. 8ª. Ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

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.

_____. “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.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionários de símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIAMPÌ, Irleamar. “A História tecida pela imagem”, In: LEZAMA, LIMA, José. *A expressão americana*. Lezama Lima; tradução, interpretação e notas de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.17-41.

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

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

COSTA, Horácio. “Revisión dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña”, In: _____. *Mar abierto –ensayos sobre literatura brasileña e hispanoamericana*. MéxicoD.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 1998. Pp.77-91.

_____. Haroldo de Campos: seguimiento de una (irreprochable) trayectoria”, In: *Mar abierto –ensayos sobre literatura brasileña e hispanoamericana*. MéxicoD.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 1998.pp.93-97.

_____. “Panorama de la poesia brasileña em el siglo XX”, In: *Mar abierto –ensayos sobre literatura brasileña e hispanoamericana*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 1998.pp.15-43.

_____. “Acerca de la poesia visual brasileña”. In: *Mar abierto – ensayos sobre literatura brasileña e hispanoamericana*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 1998. Pp.49-75.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa – seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.

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

_____. “Releituras do barroco na modernidade” (2009). Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10122&portal=cronopios>, acesso em 23/07/2013.

DEGUY, Michel. “Extremos contemporâneos”. Tradução de Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor- Revista de Poesia* no.16 1º. Semestre de 2004. Rio de Janeiro: Vivieiros de Castro Editora/ São Paulo: Cosac & Naify.

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

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

_____. *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.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. “Versificação”, in: *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Oswald Ducrot; Tzevetan Todorov; trad. Alice Kyoto Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp. 179-183.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim – a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Terry Eagleton; tradução de José Esteban Calderón. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1994.

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

_____. *Fuera de gênero – 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.

ECO, Umberto. *Obra aberta – formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Umberto Eco; tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ESPINA, Eduardo. “Neo-no-barroco y Barrococó: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco”, In: *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2015. Número 89, pp.133-156.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heliysa de Lima Dantas. 2ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1986. pp.115-162.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti”, in: *Revista USP*, no. 4, dez 89 – fev 90. pp. 169-174

FERRO, Gabriela Beatriz M. *A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher – uma leitura de Hule*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2010. Dissertação de mestrado.

FINAZZI-AGRO, Ettore e VECCHI, Roberto. A formação e a história fraturada: uma dupla aproximação”. In: *Literatura e sociedade – Antonio Candido*. No.11. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2009. Pp.196- 213.

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

_____. “Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor”, In: *Literatura e sociedade – Antonio Candido*. No.11. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2009. Pp.164-184.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

_____. *Oswald de Andrade – biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2012.

FUENTES, Carlos. “O barroco do novo mundo”, in: *O espelho enterrado. Reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Carlos Fuentes; trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. pp. 195-214.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Chinesices no Sertão: um conto de Guimarães Rosa”, in *Lusotopie*, 2000. pp. 283-393. Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/galvao.pdf>>, acesso em 29/06/2014

GARCÍA HELDER, Daniel. “El neobarroco en Argentina” in: *Diario de poesía*, no. 4, 1987.

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.

GATTO, Sonia M. Galvão. *A Barroquização do Signo: Universo Entrópico de Haroldo de Campos e a Obra Constelar*. São Paulo: PUCSP, 1998. Dissertação de mestrado.

GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. In: _____. *Obra completa*. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.

GUIMARÃES, Rodrigo. “A branca sintaxe em Haroldo de Campos”. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, vol. 13, 2006.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1985.

HATERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Imprensa Nacional/ Casa da moeda, 1983.

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.

HESÍODO. “Prometeu e Pandora”, in: *Os trabalhos e os dias – 1ª parte*. Hesíodo; introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 59-77.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

JACKSON, K. David. “Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação”. In: MOTTA, Leda Tenório (org.). *Céu acima – para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. Roman Jakobson; tradução de Izidoro Blikstein. 20ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1995. pp.118-162.

_____. “Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Roman Jakobson; tradução de Izidoro Blikstein. 20ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1995. pp.63-72.

KAMENSZAIN, Tamara. “Haroldo argentino”. Tradução de Marcelo Barbao. In: *Inimigo Rumor- Revista de Poesia* no.16 1º. Semestre de 2004. Rio de Janeiro: Vivieiros de Castro Editora/ São Paulo: Cosac & Naify.

_____. “El canto del cisne de Néstor Perlongher”, in: CANGI, Adrián & SIGANEVICH, Paula (compiladores). *Lúmpenes Peregrinaciones – ensayos sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Beatriz Vitterbo Editora, 1996. Pp. 201-204.

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.

LACAN, Jacques. “Do Barroco”. In: *O seminário – livro 20, mais ainda (1972-1973)*. Jacques Lacan; versão de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Pp.143-159.

LAMBORGHINI, Osvaldo. “El niño proletario”, in: *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. pp. 63-69.

LAMBORGHINI, Osvaldo. *El fiord*. Buenos Aires: Ediciones Chinatown, 1969.

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

LEZAMA, LIMA, José. *A expressão americana*. Lezama Lima; tradução, interpretação e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *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.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. São Paulo: FFLCH, 2012. Dissertação de mestrado.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio – contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *No fundo das aparências*. Michel Maffesoli; tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1996.

_____. *Sobre o nomadismo- vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.

MALCUZYNSKI, Pierrette. “El campo conceptual (neo)barroco – (Recorrido histórico y etmológico)”, in: *Criterios*. La Habana. No. 32, julio-diciembre, 1994. pp. 131-170.

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, Marcelo Diniz. “Júbilo e pedagogia em Haroldo de Campos”, In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; Pedrosa, Célia. *Poesia e contemporaneidade – leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. Pp. 109-122.

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.

MATTOSO, Glauco. *Jornal dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MILÁN, Eduardo. “Neobarrosos”. Disponível no endereço eletrônico: www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm > Último acesso em 17/06/2014.

_____. Prólogo a una poesía sin prólogos. In: *Transideraciones/ Transiderações*. Compilação e tradução de Eduardo Milán e Manuel Ulacia. México D.F.: El tucán de Virgínia, 1987. Pp.7-11.

MORETTI, Franco. Reflexões sobre os métodos e as metas da historiografia literária”. In: *Signos e estilos da modernidade – ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Franco Moretti; tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOTTA, Leda Tenório. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

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

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990. pp. 5-9.

_____. “Notas ao ‘Manifesto Antropófago’”. In: In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas- polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo Iluminuras/ Edusp/ FAPESP: 1995. pp. 140-147.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão – poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: iluminuras, 2014.

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad - de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

PANESI, Jorge. “Detritus”, in: CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (org.). *Lúmpenes peregrinaciones- ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Bestriz Viterbo Editora, 1996.

_____. “Marginales en la noche”, disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_publi/panesib6.pdf, acesso em 23/08/2014.

PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco libros, 2000.

PAZ, Octavio e CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 2a ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona Seix Barral, 1974.

_____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. *El arco y la lira – El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PERLOFF, Marjorie. “Da vanguarda ao digital – o legado da poesia concreta brasileira.” In: *O gênio não original- Poesia por outros meios no novo século*. Marjorie Perloff; tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERLONGHER, Néstor. “Caribe transplatino”, en: Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya – ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 93-102.

_____. “Cuba, el sexo y el puente de la Plata”, in: Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya – ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008, p.119-126.

_____. “Poesía y éxtasis”, en: Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya – ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 149-153.

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

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

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

_____. *Austria-Hungría*, 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.

_____. *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.

PERRONE, Charles. “Laudas, lances, lendas e lembranças: Haroldo na Austineia Desvairada”, in: *Transluminura- Revista de Estética e Literatura*. Ano 1. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/ Secretaria da Cultura, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A inútil poesia de Mallarmé”. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. Pp. 29-44.

_____. “Viajando com Haroldo”, In: DICK, André (org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010. Pp. 46-58.

_____. “Literatura comparada, intertexto e Antropofagia”, In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 2006. Pp. 91-99.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião—Obras reunidas vol.1*. São Paulo: Globo, 2005.

PORZIG, Walter. *El mundo maravilloso del lenguaje*. Walter Porzig; tradução e comente.ários de Abelardo Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 1986. pp-20-35

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Ezra Pound; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.

ROBAYANA, Andrés Sánchez. “Barroco da leveza”. *Revista USP*. São Paulo: dez./ jan./ fev. 1990-1991.

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.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. “Apesar de dependente, universal”. In: *Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. “Nota à segunda edição”. In: *Nas malhas da letra-ensaios*. R.J.: Rocco, 2002, 2ª. Ed. pp- 9-10.

SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2006.

SARDUY, Severo. *Barroco*. 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., 1999a. TOMO II. pp. 1195 – 1261.

_____. *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. 1999b. TOMO II. pp. 1263 – 1344.

_____. “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. 1999c. TOMO II. pp. 1385-1404.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. “Fim de século”. In: *Sequências brasileiras (ensaio)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SIMON, Maria Iumna. “Projetos alternativos/ Confronto de poéticas”, disponível em: revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../3400. Acesso em 02/03/2015.

SISCAR, Marcos. “Estrelas extremas para Haroldo de Campos”, in: *Inimigo Rumor*, no.15. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 143-150.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. “De quantos brancos se faz o branco?”, in: CAMPOS, Haroldo. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010. Pp. 9-18.

SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TÁPIA, Marcelo. “O eco antropofágico”, in: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Pp. 215- 232.

TAPIÉ, Victor. *O Barroco*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça (et. Al.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura – textos dos formalistas russos*. Prefácio e tradução para o francês de Tzvetan Todorov; tradução para o português de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

TENÓRIO, Leda (org.). *Céu acima- um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics/ Cia. das Letras, 2012.

WASEN, Marcos. *Barroso y sublime – poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2008.

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.