



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura



**O sexo dos meninos:
Néstor Perlongher leitor de Oliverio Girondo**

Mariana de Oliveira Campos

São Carlos
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

O sexo dos meninos:

Néstor Perlongher leitor de Oliverio Girondo

Mariana de Oliveira Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre. Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

São Carlos

2015

(25)

54^aCPGLit
28/10/2015

PPG LIT

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

ATA DO EXAME DE DEFESA DE MESTRADO DE

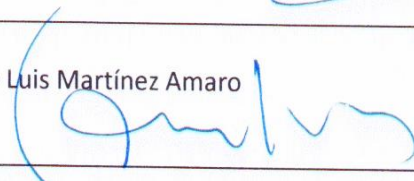
Mariana de Oliveira Campos

Área de Concentração: **Estudos de Literatura**Linha de Pesquisa: **Literatura, História e Sociedade**

Aos 17 dias de agosto de 2014, às 10:00h, no auditório da UEIM, na Universidade Federal de São Carlos, reuniu-se a Banca Examinadora, com a seguinte composição: **Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra – UFSCar/São Carlos (Orientador e presidente da banca)**, **Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha - UFSCar/São Carlos (membro efetivo)** e **Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro – UnB/DF (Membro efetivo)** para procederem ao Exame de Defesa de **Mestrado** de Mariana de Oliveira Campos, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre. A arguição versou sobre a Dissertação da candidata, que tem por título **“O sexo dos meninos: Néstor Perlongher leitor de Oliverio Gironde”**.

A Banca Examinadora considerou a candidata aprovada, com o seguinte parecer:
A dissertação atende aos objetivos de uma pesquisa de mestrado, apresentando uma abordagem original do problema e uma realização textual autoral. A candidata respondeu de maneira articulada e segura às questões propostas pela banca.

 Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
 

 Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro
 

 Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra
 

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSCar, por ter acolhido a minha pesquisa; à FAPESP, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho; ao professor Wilson-Alves Bezerra, pela interlocução profissional e amistosa ao longo da graduação e pela orientação desta pesquisa de pós-graduação, aos professores de literatura do Departamento de Letras da UFSCar, em especial à professora Rejane Rocha, pela leitura minuciosa de meu texto na banca de qualificação; ao professor Pablo Gasparini da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pelas indispensáveis contribuições ao meu trabalho ao participar da banca de qualificação, aos meus pais, Silvana e Carlos, pelo apoio e amor incondicional, a María Laura Moneta Carignano, pelo acolhimento e por compartilhar comigo sua biblioteca pessoal em meu período de intercâmbio em Rosário, na Argentina, e a todos os meus amigos e amigas com quem compartilho diariamente a paixão comum pela poesia.

Resumo

Esta dissertação apresenta os resultados finais da pesquisa desenvolvida entre março de 2013 e julho de 2015, sobre a relação entre os poetas Oliverio Girondo (1891 – 1967) e Néstor Perlongher (1949 – 1992). Na introdução, encontramos as três noções teóricas que nos apoiam para desenvolver a pesquisa: tomamos de Borges (1951) a tradição pela perspectiva do leitor; de Claudia Lemos (1998), a significação como um procedimento de leitura que considera a poesia; e de Roland Barthes (1973) e de Georges Bataille (1957), a relação entre o gozo da leitura e o erotismo como um funcionamento que independe da reprodução. A partir dessas noções, tomamos Perlongher como leitor de Girondo. Optamos por abordar cada poeta a partir da ideia de circulação, os *giros* de Girondo e os *yiros* de Perlongher, que associamos ao flunar baudelairiano. Essa ideia se desdobra em três aspectos, que em realidade são indissociáveis: o primeiro diz respeito à relação desses poetas com a cidade, o segundo concerne ao investimento erótico do eu-lírico que flana, e o terceiro se refere aos procedimentos linguísticos que sustentam essa dimensão erótica. Assim sendo, passaremos à análise e comparação de duas instâncias distintas nos quais reconhecemos Perlongher como leitor de Girondo, a primeira é o seu ensaio sobre Girondo, intitulado “*El sexo de las chicas*” (1984), e a segunda são dois poemas que fazem menção explícita a Girondo: “*Anales*”, do livro *Austria-Hungría* (1980) e “*El deshollinador*”, do *Parque Lezama* (1990). Para concluir, buscamos observar e comentar como Perlongher faz com que Girondo *yire*, isto é, como aquele se apropria deste e coloca-o em circulação.

Palavras-chave: Poesia argentina, Nestór Perlongher, Oliverio Girondo

Abstract

This thesis presents the final results of the research developed between March, 2013 and July, 2015, reflecting upon the connection between the poets Oliverio Girondo (1891–1967) and Néstor Perlongher (1949 – 1992). In the introduction it is possible to find the three theoretical guidelines that support the research: from Borges (1951), the tradition of the reader's perspective; from Claudia Lemos (1998), the signification as a reading procedure that contemplates poetry. From Roland Barthes (1973) and Georges Bataille (1957), the relation between the pleasure of reading and erotism as a function that is detached from reproduction. Regarding these notions Perlongher is discerned as Girondo's reader. The option to approach each poet was made from the idea of circulation, Girondo's *giros* and Perlogher's *yiros*, which are associated with the Baudelarian flâneur. Such idea is unfolded in three instances, which are, indeed, indivisible: the first one regards the relation of these poets to the city. The second concerns the erotic investment from the persona who “flâneurs”. The third refers to the linguistic procedures that support this theoretical erotic dimension. Thus, one goes to the analysis and comparison of two distinct instances in which Perlongher is acknowledged as Girondo's reader, the first being Girondo's essay “*El sexo de las chicas*”(1984), and the second being two poems that explicitly mention Girondo: “*Anales*”, from the book *Austria-Hungría* (1980) and “*El deshollinador*”, from *Parque Lezama* (1990). To sum up, it is observed and commented on how Perlongher makes Girondo *yire*, i.e., how the first approaches the second and puts him into circulation.

Key-words: Argentinian Poetry, Nestór Perlongher, Oliverio Girondo

Sumário

Introdução.....	8
Capítulo 1 – Primeiros yiros: a errância erótica dos poetas na cidade.....	15
1.1. Os <i>yiros</i> de Perlongher.....	20
1.2. <i>Gira</i> , Girondo.....	27
1.3. <i>Yira</i> , Girondo.....	39
Capítulo 2 – Girondo na ensaística de Perlongher – o caso de “El sexo de las chicas”	42
2.1. Perlongher como ensaísta: a publicação de “ <i>El sexo de las chicas</i> ” (1984).....	43
2.1.1 Perlongher, o contra-herói de Barthes.....	51
2.2. O que Perlongher viu nas “ <i>Chicas de Flores</i> ” (1922)?	61
2.3. <i>Espantapájaros</i> (1932) espantou Perlongher?	67
2.4. <i>En la masmédula</i> (1956) exige que o poeta Perlongher se apresente	72
Capítulo 3 – Girondo nos poemas de Perlongher.....	80
3.1. As <i>chicas de Girondo</i> vão à guerra: “ <i>Anales</i> ” (1980).....	80
3.2. O <i>erofrote</i> dos meninos: “ <i>Al deshollinador</i> ” (1990).....	90
3.3. Os meninos acendem um cigarro.....	98
III. Bibliografia.....	101

Introdução

Nossa pesquisa visa investigar a relação entre os poetas Oliverio Girondo (1891 – 1967) e Néstor Perlongher (1949 – 1992), partindo da hipótese de que este último toma aquele como um de seus precursores. Nesse sentido, entendemos que é fundamental conferir a Perlongher uma condição de destaque no desenvolvimento da pesquisa, em razão de o reconhecermos, como leitor de Girondo, como o articulador que nos permite relacioná-los. Para tanto, privilegiaremos Perlongher como ensaísta e crítico, assim como suas palavras públicas em entrevistas, com dois principais objetivos: investigar as referências que ele faz a Girondo em seus escritos e suas palavras públicas, e investigar ele mesmo, não com finalidade biográfica, mas sim de identificá-lo como leitor, à maneira postulada por Ricardo Piglia em *El último lector* (2005): “*No nos preguntaremos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (donde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál su historia)*” (PIGLIA, 2014[2005]: 22). Esse procedimento de observar Perlongher sobretudo como leitor também nos auxilia na tarefa de distinguir um poeta do outro, pois nos inclina a dizer sobre as distâncias contextuais que os separam, não apenas contextos literários, mas temporais, geográficos e sociais.

Tomamos como o principal registro que testemunha a relação entre esses poetas um ensaio escrito por Perlongher sobre a poesia de Girondo. Este, intitulado “*El sexo de las chicas*”, foi publicado na revista argentina de poesia *Xul* em maio de 1984. O ensaio, além de testemunhar a leitura que Perlongher realizou de Girondo, nos apresenta especificidades do que e de como ele o leu, o que nos possibilita refinar a nossa hipótese da relação entre eles, conferir-lhes peculiaridades. Em seu ensaio, Perlongher se detém sobre as alusões sexuais que diz haver nos poemas de Girondo. Sua escolha, segundo ele, se dá pelo motivo de considerar que os comentadores de Girondo, ao se depararem com a sensualidade de sua poesia, tratam-na de maneira casta. Perlongher, então, dispõe-se a

mostrar que a sensualidade de Gironde está para além das metáforas e apelos sonoros, e que pode ser entendida no que se concebe como sexual. Também orientamos a nossa hipótese nesse sentido ao consideramos que a poesia de Gironde alcançou Perlongher como solução de um modo de operar com a linguagem na qual esta dá suporte ao desejo. Isto é, ele reconheceu procedimentos linguísticos da ordem do erótico, cujo efeito de leitura está para o gozo. Como se pode perceber, nossa hipótese mobiliza noções que foram indagadas por áreas do conhecimento que não são propriamente da crítica literária, mas que, como neste caso, são convocadas para pensarmos a linguagem na poesia.

Sobre essas noções com as quais operamos, optamos por apresentá-las de acordo com as exigências do desenvolvimento de nossa dissertação, a fim de dar sustentação ao emprego que delas fazemos, assim como esclarecê-las ao nosso leitor.

A primeira noção é a de *tradição literária* que encontramos em Jorge Luis Borges. Ela delimita a perspectiva de tradição posicionando-se a favor do universalismo temático e da multiplicidade estilística, e conferindo ao leitor um lugar privilegiado para se pensar a tradição literária. Por essas razões, optamos por fazer-nos acompanhar dela desde a elaboração de nosso projeto como em seu desenvolvimento. Embora essa noção possa ser reconhecida em variadas obras de Borges, aqui a tomamos de três principais leituras: o ensaio “*El escritor argentino y la tradición*”, publicado pela primeira vez em 1932; a ficção apresentada em forma de resenha “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, de 1941, e o artigo “*Kafka y sus precursores*”, de 1951. Consideramos também a leitura crítica que Emir Rodríguez Monegal realizou de Borges em *Borges: una poética da leitura*, originalmente de 1976. Em “*Kafka y sus precursores*” (1951), encontramos duas noções basais que derivam da perspectiva de Borges sobre a tradição, a de uma liberdade de associação entre autores, invertendo a cronologia literária, e a de uma atualização do passado a partir do presente, ângulos dos quais olhamos para Perlongher como leitor de Gironde.

A segunda noção advém dos procedimentos linguísticos que privilegiam a dimensão sonora da linguagem, que podemos identificar tanto em Girondo quanto em Perlongher. Respaldamos tais procedimentos através da noção de linguagem que encontramos nas discussões sobre literatura e linguagem da linguista e psicanalista brasileira Claudia Lemos, a destacar o artigo “Poética e significante” (1998). Lemos acrescenta à ruptura representativa entre significante e significado, proposta por Jacques Lacan, a teoria saussuriana do valor, reafirmando a autonomia da língua, uma vez que a relação entre seus signos é assentada na diferença e negatividade. Com isso entendemos que podemos lançar olhar para a linguagem de modo geral.

A terceira noção com a qual operamos diz sobre a relação do erotismo com a linguagem. Com *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes, apontamos que há um espaço possível para Perlongher gozar com a leitura de Girondo, e esse gozo, por sua vez, se relaciona com a concepção de erótico sobre o qual fala Georges Bataille em sua obra *O erotismo* (1957). Ao associar os procedimentos da linguagem poética que conforma o nosso *corpus* ao funcionamento erótico observado da atividade sexual humana, cujo fim independe da reprodução biológica, compreendemos que prescindimos do significado para gozar da poesia. Esse paralelismo entre o erotismo sexual e os procedimentos linguísticos que não se esgotam através de uma única leitura nos coloca diante do que diz Bataille sobre a poesia: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte, e pela morte, à continuidade” (BATAILLE, 2013[1957]: 48).

Cada uma destas três principais noções com as quais operamos, da tradição da perspectiva do leitor, da significação como um procedimento de leitura e do erotismo como um funcionamento que independe da reprodução, conjugadas, auxiliam-nos não apenas teoricamente, mas metodologicamente. A maneira como elegemos iniciar o nosso primeiro capítulo demonstra, via uma economia pelo significante, esse auxílio

metodológico. Nele optamos por apresentar os poetas protagonistas desta dissertação a partir da eleição da ideia de circulação, que em Perlongher reconheceremos via o significante *yirar* e em Gironde, *girar*. Acreditamos que via esses significantes alcançamos apresentar o que há de peculiar em cada um deles, sem escaparmos ao que, de ambos, é necessário tomar conhecimento para relacioná-los e deste modo, desenvolver a nossa hipótese. Três seções compõem o primeiro capítulo, as duas primeiras, dedicadas cada uma a um poeta, Perlongher e Gironde, nessa ordem, nas quais procuramos comentar três principais aspectos, que, como veremos, são indissociáveis. São eles a relação de cada um dos poetas com a cidade, com o erotismo e com a linguagem.

Na primeira seção, discutimos aquele que consideramos o sentido mais explícito de circulação que identificamos em Perlongher, presente no capítulo “Derivas e devires” de sua dissertação na área de Antropologia, intitulada *O negócio do michê* (1987), no qual Perlongher aborda um tipo de circulação em situação de paquera, *yira* no espanhol. Esse tipo de circulação coloca em cena o desejo e a errância pelas ruas da cidade, que, por sua vez, segundo o próprio Perlongher é passível de ser relacionada à ideia de *flânerie*. De *O negócio do michê* também discutiremos seu posicionamento em relação à linguagem de dois modos, o primeiro, a partir de um contraste entre a linguagem poética e a linguagem, dita por ele, das ciências sociais, e o segundo, do modo como ele se faz acompanhar da poesia em seus estudos antropológicos. Em seguida, abordaremos os sentidos de circulação em Gironde. Para tanto, privilegiaremos o seu primeiro livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), devido ao fato de que tanto esse seu livro quanto o contexto literário no qual ele se insere, isto é, das publicações de *Martín Fierro*, periódico *quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927), permitem apreender o seu espírito cosmopolita. Nesse seu primeiro livro, reconhecemos também a proposição de um modo de leitura, que encontramos presente no título do livro, no qual o leitor é convocado a realizar uma leitura em movimento, de dentro do bonde, pelas ruas da cidade. Tomamos

o bonde, esse meio de transporte que nos remete à modernidade, como uma façanha que atualiza e concretiza tecnologicamente a ideia de flunar pela cidade, e daí derivamos em Gironde o sentido de um investimento erótico do olhar do eu-lírico na multidão. Na seção que encerra o primeiro capítulo, propomos um encontro fantasioso entre os dois poetas no cenário de um espaço público suburbano. No capítulo seguinte, nos depararemos com esse encontro ao ler “*El sexo de las chicas*”, no qual Perlongher convoca Gironde para dar um *yiro*.

Nos dedicamos, no segundo capítulo, à análise do ensaio de Perlongher sobre Gironde, “*El sexo de las chicas*”. Para realizar essa tarefa, o capítulo está dividido em cinco seções, sendo que as duas primeiras estão dedicadas a discutir o contexto de publicação desse ensaio de Perlongher e as incidências de sua participação na crítica sobre a sua linguagem ensaística, que nos permitem identificar quem é o Perlongher ensaísta, antes mesmo de passarmos à leitura de seu ensaio. As três seções seguintes estão, cada uma, dedicadas aos três livros de Gironde que se sobressaem no ensaio de Perlongher, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Espantapájaros* (1932) e *En la marmédula* (1956), e de cada um deles, procuramos destacar e comentar os aspectos que Perlongher privilegiou.

Na primeira seção desse capítulo, apresentamos dados sobre a publicação do ensaio e seu contexto original, a revista *Xul*, mais especificamente, seu sexto número. Estes são fundamentais para compreender a hesitação da escrita ensaística de Perlongher que aparece por meio de suas palavras públicas, as quais encontramos na transcrição de suas entrevistas, publicadas em *Papeles Insumisos* (2004). Tais dados mostram, em comparação à escrita de seu ensaio, recursos estratégicos via os quais ele se insere em um lugar que lhe é estrangeiro, e afirma o seu fazer crítico. Na seção seguinte, em decorrência da anterior, nos deteremos a explorar de modo mais abrangente essa hesitação ensaística a partir da ideia de que, em Perlongher, como antropólogo, poeta ou ensaísta, podemos

reconhecer a ambiguidade como uma característica comum de estilo, de posicionamento diante de seu objeto, seja ele qual for. Essa ambiguidade, a apresentamos a partir da ideia de contra-herói, presente em *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes, em razão de atribuir ao leitor de textos a coragem de suportar a contradição, e, com isso, estamos também postulando que a ambiguidade através da qual identificamos Perlongher não apazigua, mas sustenta a contradição.

Na terceira seção, observamos o que e como Perlongher leu o primeiro livro de Girondo em seu ensaio. Nele, comentamos a relevância do sintagma “*chicas de Flores*”, que dá título ao seu ensaio e reaparece em outros textos de Perlongher. Notamos que ele confere ao sintagma o papel de apontar o desejo, papel que ele atribuirá, generalizadamente, às figuras femininas presentes nos poemas de Girondo, capazes de provocarem uma ruptura no que há de habitual, que, sob seu olhar, é da ordem de um funcionamento social. Ao observar as primeiras leituras de Perlongher, identificamos também o modo como ele elabora o seu ensaio, emprestando os seus *putos oídos* a Girondo, aptos a ouvir-lhes as obscenidades, e emprestando também a sua voz, liberando-o a falar aquilo que, do ponto de vista de Perlongher, a crítica silenciou até então. Seguindo a linha de privilegiar as figuras femininas de Girondo, na seção que segue mostramos como Perlongher destaca as mudanças em relação a essas figuras, que adquirem características vampírescas e desencadeiam, para ele, assim como para outros críticos de Girondo, uma relação entre o sexo e a morte. Ao que Perlongher destaca, vamos tecendo nossos comentários, afim de testar a sintonia ou dissonância de sua voz com a dos demais autores, como Jorge Schwartz e Roberto Retamoso, críticos de Girondo, ou Bataille e sua filosofia do erotismo. Ao final, encerramos o segundo capítulo detendo-nos nas mudanças de perspectiva que *En la masmédula* provoca no ensaio de Perlongher, compreendendo-a como uma exigência própria do tipo de linguagem que privilegia o plano dos significantes, da qual Girondo se vale para compor esse livro.

Retornamos ao início do ensaio de Perlongher a fim de contrastar aquilo que observa ao ler *En la masedula*. Ele afirma que os poemas mesmos adquirem um ritmo sexual através de procedimentos linguísticos sonoros, como o ritmo poético, o que faz-nos problematizar as suas palavras iniciais, sobre a sensualidade de Gironde não estar apenas na sonoridade de sua poesia. Com isso, derivamos algumas reflexões sobre a escolha de Perlongher em fazer, em seu ensaio, uma leitura cronológica dos livros de Gironde. As quais consistem em entender que Perlongher, ao privilegiar apenas ao final de sua leitura o plano dos significantes na poesia de Gironde, valeu-se, em seu ensaio, sobretudo da eleição de uma compreensão resultante de seu processo de significação.

A fim de estabelecer um diálogo entre a abordagem que do poeta Gironde fazem Perlongher como ensaísta e Perlongher como poeta, passamos ao terceiro capítulo, no qual analisamos dois poemas de Perlongher que fazem referência explícita a Gironde, são eles “*Anales*”, do livro *Austria-Hungría* (1980) e “*El deshollinador*”, do *Parque Lezama* (1990). No decorrer das análises, retomamos alguns comentários de Perlongher presentes em “*El sexo de las chicas*”, com o objetivo de demonstrar, como muitas vezes, os procedimentos de sua escrita poética se aproximam daqueles que ele identificou nos de Gironde, e também diferenciá-los, isto é, apontar a maneira como Perlongher se apropriou desses procedimentos, como os tomou para si. A cada um dos poemas dedicamos uma seção, já que os livros se distinguem quanto as suas eleições temáticas, principalmente no que diz respeito ao cenário proposto pelo poema. *Austria-Hungría*, como o título sugere, carrega para o poema “*Anales*” o ambiente da guerra, enquanto em “*El deshollinador*”, de *Parque Lezama*, nos deparamos com o ambiente doméstico. Por fim, para encerrarmos o trabalho, buscamos retomar o sentido de circulação a fim de observar como Perlongher, em seu ensaio e em seus poemas, tomou Gironde como seu precursor, fazendo-o continuar em circulação, *yirando* por novos lugares.

Capítulo 1 – Primeiros yiros: a errância erótica dos poetas na cidade

*A rua ensurdecedora em meu redor berrava.*¹

Charles Baudelaire

Yirar, uma palavra do lunfardo, idioleto marginal de origem portenha, não tem uma acepção única. Os primeiros registros escritos do lunfardo no meio artístico são atribuídos às letras de tango, como é o caso do refrão de “Yira yira”, de Enrique Santos Discépolo²: “*Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor, / que al mundo nada le importa... / ¡Yira!... ¡Yira!... / Aunque te quiebre la vida, / aunque te muerda un dolor, / no esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor*”.

Ao consultarmos as definições da palavra *yirar* e de suas derivações, como fizemos no *Nuevo diccionario Lunfardo*, de Jose Gobello (1998), notamos que o sentido apreendido na canção de Discépolo deriva da origem etimológica dessa palavra, proveniente do verbo italiano *girare*: *caminar alrededor de un lugar*. A cultura do tango, como podemos apreender nessa canção, provoca uma derivação do sentido etimológico para o lunfardo, que no dicionário aparece como: *callejear, andar vagando en la calle*. Segundo Discépolo, se trata de uma canção nascida na rua e sobre a rua, que tem um tom amargo e sofrido: “*Yo no escribí ‘Yira... yira...’ con la mano. La padecí con el cuerpo*” (GALASO. 1986: 28-30). Padecer a canção com o corpo, por sua vez, vai ao encontro de outra derivação de *yirar*: *caminata de la buscona*, que deriva para o substantivo feminino *yira*: *prostituta callejera*.

¹ No original: “*La rue assourdissante autour de moi hurlait*”. Traduzido por Maria Gabriela Llansol, em Flores do Mal, Charles Baudelaire, Relógio D’água Editores, 2003: Lisboa, Portugal.

² Enrique Santos Discépolo, conhecido como Discepolín, nasceu em 1901 no bairro Balvanera, que segundo Jorge Luis Borges é conhecido como “‘el barrio tenebroso’, que era el barrio de las casas de mal vivir”, em entrevista dada a revista *El porteño* em 1982, ano 1, número 2.

Do vago à prostituta, os sentidos de *yirar* pressupõem circulação pelas ruas. Podemos dizer, mais amplamente, que pressupõem tipos de movimentações cujo fim é incerto. Se o vago, despreocupado de seu destino, sai para uma caminhada sem prever seu fim, tampouco sabe a prostituta com quem se deitará. Ao transpormos esse sentido incerto da circulação para a linguagem poética, ele equivalerá à suspensão de seu sentido linguístico, isto é, de seu significado. Dessa maneira, considerando as implicações da circulação na linguagem, apontamos o percurso que faremos para relacionar a poesia de Oliverio Gironde (1891 – 1967) e Néstor Perlongher (1949 – 1992), dois poetas argentinos, de períodos históricos e literários distintos.

Não os encontraríamos sob um mesmo capítulo em um índice que está dividido de acordo com a cronologia, *grosso modo*, Gironde foi um poeta vanguardista do início do século XX, com todo o entusiasmo juvenil e burguês que a palavra vanguardista comporta, e Perlongher dizia sentir-se confortável sob a designação de poeta neobarroco. O Neobarroco foi um movimento literário do início da década 70, originário de Cuba, e que encontrou solos férteis no restante da América Latina nas décadas seguintes. Do cultivo do neobarroco no barro do Rio de la Plata, Perlongher derivou o nome Neobarroso. Se o tempo não favoreceu a esses dois poetas um encontro, tampouco a geografia lhes foi favorável. Apesar de registrados sob uma mesma nacionalidade, terem pisado ruas em comum, seus rastros pelos mapas das cidades também os distinguem.

Gironde é uma figura cosmopolita, que aos nove anos de idade realizou sua primeira viagem à Europa com a sua família, que o matriculou em um colégio em Londres e logo em outro em Paris, onde recebeu parte de sua educação, além de frequentar, ainda criança, os salões de arte de Paris. Mais tarde, Gironde assumiu o papel de uma espécie de embaixador cultural de *Martín Fierro*, *periódico quincenal de arte y crítica libre*³.

³ “**Oliverio Gironde en misión intelectual:** Resulta ahora que el burlón y desenfadado poeta de “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía” (...) ha partido a Europa, por el Pacífico y vía Nueva York, en trascendente misión de confraternidad artística e intelectual de la juventud de América y Europa latina, lo

Por sua vez, Perlongher, ainda que tenha vivido em dois expressivos centros urbanos da América Latina - Buenos Aires e São Paulo, não poderia ser acomodado na figura de um cosmopolita, mas de um marginal, que, incomodado pela sombra repressiva pós-ditatorial da Argentina, principalmente no que diz respeito à repressão sexual, se auto exila em São Paulo, por razões que são, também, intelectuais. Perlongher, formado em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires, dá continuidade aos estudos na área de Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas, tendo como objeto de sua pesquisa o *michê* do centro paulistano, local pelo qual se dedica a circular, nos espaços marginais que existem nesse grande centro.

O dificultoso encontro entre Gironde e Perlongher, então, se dá na linguagem poética destes. Aproximá-los através da linguagem é mais plausível do que forçar-lhes uma relação temporal, ou, como seria comum, geográfica. Antes, porém, de que se estabeleçam, por meio da presente dissertação, a relação entre nossos poetas em questão, a relação entre eles já estava dada. Perlongher é um declarado leitor de Gironde. Com isso podemos pensar que o encontro entre eles é convocado pelo próprio Perlongher. Este, como se endereçasse um convite a Gironde, inscreve-o como seu antecessor ao escrever um ensaio sobre ele, sobre a sua poesia, intitulado “*El sexo de las chicas*”. O qual foi publicado na revista *Xul* em maio de 1984, em seu sexto número, uma edição exclusivamente dedicada a Gironde. Esse ensaio, por se tratar do principal registro de uma leitura de Perlongher sobre Gironde, reclama, ao lado da obra poética de ambos os autores, prioridade para o desempenho das leitura e análise a serem realizadas aqui.

Para que a tarefa de relacionar nossos poetas possa desenvolver-se, escolhemos iniciá-la a partir do significante *yirar*, pois este se mostra economicamente eficiente para

cual vendría, aparentemente, a desvirtuarnos su actitud estética. Pero no hay tal cosa: el dinamismo de Gironde es tan evidente en su obra que no podría negársele en la vida al individuo, y quienes le conocemos íntimamente, le sabemos, generoso, irguiendo un altivo penacho idealista”. *Martín Fierro*, vol. 1, nº 7. Buenos Aires: julho de 1924.

introduzir a relação entre a obra dos poetas, em razão dos sentidos que orbitam ao redor desse significante, que tocam, de diferentes formas, o que entendemos por circulação.

Se consideramos a circulação pelo espaço urbano, no qual encontramos seus personagens icônicos ou anônimos, ou a própria cidade como personagem, leremos a circulação, o estar na cidade, como um tema. Se, como veremos em Girondo, pensamos a proposição de uma leitura em movimento, e em espaços públicos, o nosso sentido de circulação diz respeito tanto ao contexto de leitura como ao modo de ler. Na circulação como um modo de leitura, encontramos algo que nos é fundamental, pois mobiliza uma noção de linguagem com a qual operaremos nossas análises. Essa noção, ainda que a tomemos como própria da linguagem, é explicitada por esses poetas no momento em que optam por dispor as palavras que vagueiam pela página, e exigem, dessa forma, que os significantes circulem, sejam experimentados em diferentes posições, como um jogo erótico, não objetivando a reprodução, que para a poesia seria a produção, quase fisiológica, de um sentido. E por fim, em razão de nossa abordagem da tradição partir do poeta mais recente, o último sentido de circulação que apreendemos diz respeito a quem lê. Recaindo sobre Perlongher, não abordamos, por exemplo, um modo de leitura em circulação ou a aparição da leitura poética em espaços públicos, como comentamos algumas linhas acima, mas o **seu modo de leitura** e o **seu contexto de leitura** específicos. Os quais dialogam com o assunto do desejo, pensados principalmente a partir de sua pesquisa antropológica do michê, cujo contexto de leitura pode ser, por exemplo, as ruas de ocupação sexual no centro da cidade de São Paulo. Desse modo, percebemos que o significante *yirar* transita por diferentes níveis deste trabalho. Ele toca o nosso objeto em seus aspectos temáticos, porque lemos Perlongher lendo Girondo, para, só depois, lermos apenas Perlongher, à luz de sua própria leitura de Girondo. Essa aparente confusão de leituras pode ser freada a partir da identificação do leitor, indicando quem é Perlongher como leitor de Girondo, e assim discriminar a sua voz e a nossa. Essa será a tarefa do

segundo capítulo. Nas seções deste primeiro, nos deteremos em apreender os sentidos de circulação característico de cada um deles, com a finalidade de que este momento, que é também de apresenta-los, não seja aleatório, e já possa encaminhar-nos aos pontos de articulação que nos interessam.

1.1. Os *yiros* de Perlongher

O sentido mais expressivo de circulação que encontramos em Perlongher diz respeito ao seu trabalho de pesquisa na área de antropologia urbana, *O Negócio do Michê – A prostituição viril em São Paulo*. Defendida em Campinas (1986), sua dissertação de mestrado tomou, pela primeira vez, a forma física de livro em 1987, editado pela Editora Brasiliense, e reeditado em 2008 pela Editora Fundação Perseu Abramo, de São Paulo, capital. Em seu país natal, foi publiclado sob o título de *La prostitución masculina*, e editado em 1993, pela Ediciones Urraca, de Buenos Aires.

Na introdução de seu livro, Perlongher apresenta seus parâmetros de pesquisa, e nestes declara ter privilegiado a prostituição de rua às formas de prostituição em locais fechados, como saunas, boates, bordéis, e, em seguida, especifica que a técnica antropológica adotada é a da ‘observação participante’. Esses dois dados embasam que a noção de circulação, em Perlongher, não provém somente da observação da circulação dos prostitutas pelos centros suburbanos de São Paulo, mas da experimentação: ele, Perlongher, está nas ruas circulando entre os que circulam, ou, em suas palavras, “não há melhor maneira de estudar o *trottoir* do que fazendo *trottoir*” (PERLONGHER, 2008[1987]: 56).

Poder-se-ia questionar as razões pelas quais destacamos alguns desses aspectos da pesquisa antropológica de Perlongher, se o foco de nossa pesquisa se detém sobre sua obra poética. Nessa mesma lógica, seria necessário, antes, questionar os motivos pelos

quais o próprio Perlongher abre cinco dos sete capítulos de *O Negócio do Michê* com poemas, e por que, ao longo de seu livro, o texto poético é tão constantemente referenciado. Com isso, queremos expressar o valor daquilo que era caro a Perlongher, e será também a nós: a diluição de algumas barreiras que sustentam toda ideia de dualidade. Se para Perlongher era necessário pensar essa diluição em razão de seu objeto de estudo, cujas confusões entre partes de uma suposta binaridade são propositalmente (performance) ou acidentalmente (falha) confundidas, como são os exemplos entre prostituto/cliente e macho/bicha, também, para nós, à linguagem não cabe repartições que assegurem a impermeabilidade de um lado a outro, por exemplo, do acadêmico ao poético (performance), ou, para considerar a dimensão da fala, do que se disse ao que se escutou (falha). Com isso, estamos considerando o que apreendemos do que é próprio do funcionamento da linguagem a partir da inserção do sujeito psicanalítico nesta.

No prefácio à nova edição de *O Negócio do Michê*, seus autores, Richard Miskolci e Larissa Pelúcio afirmam:

Néstor Perlongher foi, para muitos, mais que tudo, um poeta. (...) Sua poesia é aluvial como é também sua prosa, mesmo a acadêmica. Há uma metalinguagem implícita em seus escritos, sendo seus textos linhas de fuga, orgias de palavras, ruptura com a lei, seja ela gramatical ou social (MISKOLCI & PELÚCIO, 2008: 24-25)

Desse trecho, nos interessa destacar que a repercussão do labor linguístico de Perlongher faz com que muitos lhe confirmem a designação de poeta, sem que faça falta que se refiram a algum de seus poemas. Mais além, essa designação como poeta faz reverberar suas qualidades vanguardistas e anarquistas, que são vistas, por exemplo, na Antropologia, através do seu pioneirismo em assuntar a prostituição masculina, homossexualidade e AIDS frente ao conservadorismo da política, da moral e da medicina da época, de um Brasil que recentemente havia visualizado o fim ao regime de um governo militar. Por outro lado, é claro que tal designação se desmancharia no ar caso não se sustentasse, sobretudo, em sua obra poética.

No prólogo de livro que reúne a poesia completa de Perlongher, *Poemas completos* (2012), seu organizador e editor, o poeta uruguaio contemporâneo a Perlongher, Roberto Echavarren, diz:

Perlongher incorpora las disyunciones, los imposibles; paradójicamente la unidad de impulso del poema sobrevive la amalgama de sentidos excluyentes. La dinamica no opera aquí al nivel de los significados, sino que avanza entre resbalones y deformaciones fonéticas. Suscita un estado de temblor, de vibración.

(ECHAVARREN, 2012: 12)

Echavarren fala de Perlongher com propriedade singular a de alguém próximo, não só da pessoa de Perlongher, já que foram amigos, nem apenas pelo fato de ser ele também poeta, em contraponto aos pesquisadores antropólogos, autores do prefácio da recente edição de *O Negócio do Michê*, mas principalmente por compartilharem um leque literário bastante familiar, comum a dois poetas contemporâneos que se entendiam como partes de um mesmo movimento literário, o Neobarroco. De alguma maneira, isso que ele diz, a seu modo, apresenta semelhanças com o que foi dito por Milkolci e Pelúcio no que aborda a diluição das dualidades, porém, com Echavarren, damos um salto em direção à linguagem, já que ele verte luz sobre aquilo que os dois antropólogos chamarão de ‘metalinguagem implícita’, esse oxímoro. Echavarren fala da sobrevivência do poema, apesar do seu sentido em fuga. Essa sobrevivência pode ser lida semelhante a uma perseverança, de algo que resiste às variadas leituras, e insiste em continuar sendo lido outra vez mais. Precisamos emprestar nossos ouvidos à dança das palavras: sobreviver é viver apesar de alguma coisa, é superar, ainda que perenemente, uma ameaça. A superação pressupõe certo dinamismo. É nesse sentido que Echavarren diz que existe uma dinâmica que opera, não no sentido do significado, a ser superado, mas dos significantes, que o superam e sobrevivem a ele, pois se movem, estão em ação. Essa dinâmica é responsável pelo tremor e pelas vibrações das quais fala Echavarren, que não precisam ser entendidos apenas no sentido metafórico de tremor e vibração, mas podem ser escutados com os ouvidos, já que são sons: “en esa lengua sacudida por los temblores da

la hiena, ríe, su resolana el ruiseñor, ruidoso, en el enroque de las encías destrozadas” (PERLONGHER, 2012[1989]: 106).

Para compreender o sentido de circulação linguística, desta linguagem em ação, é indispensável falar sobre o leitor. Perlongher, o escritor, confere à linguagem uma dinâmica potencial, isso pode estar, como no poema acima, “*Borsolino*”, na repetição do som de ‘s’ e ‘r’, pela qual um significante se projeta no significante seguinte. Essa potência se realiza no ato de leitura, com o leitor que o lê, o texto se movimenta. A linguagem de Perlongher, porém, apresenta características que radicalizam o funcionamento próprio da linguagem de modo geral, na qual o sentido está sempre em estado de fuga. O sentido, que não está dado de “mão beijada”, precisa ser engendrado, e essa exigência recai sobre o leitor. Perlongher, para realizar suas pesquisas, precisou fazer o *trottoir*, isto é, seu objeto de investigação, os prostitutas e clientes, em circulação pelas ruas, estavam em fuga. Foi preciso copiar-lhes o movimento, circular com eles, para acompanhá-los. A mesma postura é esperada do leitor de Perlongher em relação a sua poesia. Que lhe copiem os movimentos, passem pela sua linguagem correndo atrás dos sentidos em fuga, isto é, sejam, como leitores, escritores de seus poemas.

Com isso, por ora, nos interessa perceber que é possível estabelecer uma analogia entre o sentido de circulação do qual trata Perlongher em *O Negócio do Michê* com a circulação da linguagem que encontramos não somente nos poemas que ele escreveu, mas também nos poemas que leu. Assim, é fundamental notar que Perlongher, ele mesmo, possibilita essa analogia ao compor seu texto antropológico ao lado da poesia.

A aparição de alguns desses poemas, podemos dizer, é esperada por diferentes razões, que, para não entrar na particularidade de cada uma, podemos apenas resumir que a grande maioria é da segunda metade do século XX, muitos deles contemporâneos de Perlongher, como revelam os anos de publicações das obras literárias que cita em sua

bibliografia, como *Animaliccio* (1985), do já citado Roberto Echavarren, e *Cobra* (1974) e *Baños* (1982), de Severo Sarduy. Além destes, ainda *Paradiso* (1968), de Lezama Lima, *Paranoia* (1963), de Roberto Piva, e *Sobregondi retrocede* (1973), de Osvaldo Lamborghini. Sabemos que a relação de Perlongher com esses poetas lhe foi proveitosa de diferentes modos, como com Lezama e Sarduy, nos quais encontramos a fonte do que se desenvolverá como Neobarroco, ou com Echavarren, que era seu interlocutor próximo e continuador do Neobarroco pelo restante da América Latina, ou de suas afinidades poéticas estreitas com seu conterrâneo Lamborghini, ou ainda com o brasileiro Piva, cujos olhos estiveram, como os seus, voltados para a São Paulo suburbana. Sabemos também que Gironde é mencionado em *O negócio do michê*, colocado, nisso, ao lado desses poetas, o que soa atípico e dissonante, se consideramos as relações, até que bastante esperadas, entre Perlongher e os outros que mencionamos. Nesse sentido, interessa-nos o elo mais distante que Perlongher estabelece com Gironde, o que nos possibilita imaginar uma ponte que acessa o início do século XX, na Argentina, onde está Gironde, que por sua vez, tinha suas pontes estabelecidas com a Europa, a destacar a França, jardim de infância das vanguardas históricas. É também através dessa ponte, através de Gironde, e em direção às vanguardas, que começamos a esboçar o sentido de circulação, de *yiro*, levando em conta as reverberações eróticas, da variação do verbo *yirar* para a substantivação de *yira*, de prostituta da rua.

Gironde, embora não apareça na bibliografia de *O Negócio do Michê*, é mencionado no capítulo “Deriva e Devires”, que trata sobre a circulação do meio homossexual paulistano. Ao mencionar o remanejamento de um banheiro da Praça da República devido à inauguração do metrô, ele nomeia uma área conhecida pela “tradicional masturbação coletiva de homens à procura de outros homens” e toma de Gironde os versos nos quais este se refere a Douarnenez, uma cidade portuária da França, e os emprega para descrever a manhã seguinte a uma noite pelos arredores da Praça da

República: “deixando a manhã impregnada de cheiros característicos - como diria Oliverio Gironde: ‘un olor a sexo que desmaya’” (PERLONGHER, [2008]1987: 104). Essa adjetivação é extraída do primeiro poema do primeiro livro de Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922, cujo título é “Paisaje Bretón”. Desse modo, Perlongher desloca os versos de Gironde da França para o Brasil, mais especificamente de uma cidade de comércio portuário francesa para o centro suburbano de São Paulo.

A circulação homossexual é uma entre tantas variações que apreendemos do sentido de *yirar* que Perlongher mapeia em sua pesquisa. Ele mesmo saiu a campo, circulando pelo centro da noite paulistana. É o que lemos também no prefácio à nova edição de *Negócio do Michê*:

Perlongher optou por escrever a respeito daqueles ‘que se perdem no caminho para a cidade’ (2005, p. 207) e cujas histórias de migração ainda não haviam sido contadas. Sabia que os que foram para a periferia para dar voz aos oprimidos deixaram de ouvir aqueles que circulavam, movidos pelo desejo socialmente proscrito, na multidão do centro. (MISKOLCI & PELÚCIO, 2008: 9-10).

Se por um lado Perlongher desloca Gironde ao meio homossexual e às baixas classes, inscrevendo-o em um contexto que lhe seria inusitado, por outro lado, ele nos faz notar a possibilidade de relacionar a sua obra a do francês Charles Baudelaire. É certo que Baudelaire é um cânone pelo qual passaram quase todos os poetas do século XX em diante, e, nisso, também Perlongher. Essas passagens por Baudelaire, se é verdade que são comuns a muitos poetas, por ser uma constatação genérica, não nos oferecem singularidades nem anedotas de como afetaram cada um desses poetas, e nem se algum deles levou algo de Baudelaire adiante. Perceber, porém, Gironde como uma ponte entre Perlongher e Baudelaire pode revelar-nos essas especificidades. É, pois, nesses mesmo capítulo, “Deriva e devires”, que Perlongher faz menção a Baudelaire, sugerindo uma relação entre a *flânerie* e a paquera. É também nesse capítulo, na versão traduzida à edição argentina, *La prostitución masculina*, que Perlongher acrescenta uma nota de rodapé que

não estava presente na edição brasileira. Ele esclarece o sentido da palavra *yira* como paquera: “‘*Ligue*’ en España, ‘*yira*’ en el Río de la Plata, ‘*paquera*’ en el Brasil, ‘*drague*’ en París, ‘*cruising*’ en los Estados Unidos” (PERLONGHER, 1993: 107). Essa palavra caracteriza a forma de circulação nos meios homossexuais da qual trata o seu capítulo, uma “*circulación deseante, de ‘errancia sexual’*” (Ibid: 107). *Yirar* não escapa ao campo de forças que a ideia de *flânerie* exerceu sobre o Século XX. É o que sugere Perlongher, ao retomar, com Walter Benjamin, o poema “*A une Passante*” de Baudelaire, originalmente publicado na revista *L’Artiste*, em 1855:

Cierta expectativa de aventura erótica escandiría per se la marcha — indiferente y automatizada — de la multitud en las megalopolis contemporáneas. Benjamin, en su análisis del soneto “A une Passante”, de Baudelaire, señala cómo la mirada del flâneur “captura” (singulariza, inviste) el objeto — furtivo — de su deseo; en la instantaneidad de ese apresurado apasionamiento el sexo se separa del eros. Alguna analogía entre el flaneur de la bohemia y la deriva de las homosexualidades podría ser, a partir de las sugerencias de Benjamin, esbozada. (Ibidem: 107)

Diante disso, cruzamos os dois dados que temos. O primeiro dado é de que o poeta Perlongher enquanto antropólogo estava em circulação, e via aí possibilidades analógicas entre a *flânerie* da boemia e a deriva homossexual. O outro dado está na leitura ensaística sobre Girondo que Perlongher realizou. “*El sexo de las chicas*” é um importante eixo articulador entre Perlongher e as vanguardas. Nele, Perlongher, como faz em sua breve menção a Girondo em *O negócio do Michê*, convoca esse poeta a dar um *yiro*, isto é, ele nos faz notar o que há de erótico nos *giros* cosmopolita de Girondo. O que há em comum nesses dois dados é que o erotismo suscita o interesse de Perlongher pela leitura, ora como leitor de poesia, ora como leitor da cidade. O *flâneur* é o emblema do poeta em circulação pela cidade, assim como Girondo e Perlongher o foram. Cabe, agora, esmiuçar as variações de circulação que encontramos em Girondo.

1. 2. *Gira, Girondo*

As variações que podemos apreender em Gironde sobre o sentido de circulação, de *giro*, podem ser recolhidas sob diferentes perspectivas. Nos deteremos, nesta seção, em seu primeiro livro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvia* (1922), pela razão de que nele há acúmulo das variações de circulação. Para comentá-las, nos basearemos naquilo que já nos foi apresentado pela fortuna crítica do poeta, considerando principalmente dois de seus principais críticos, ambos argentinos: Jorge Schwartz e Roberto Retamoso.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvia sustenta toda uma atmosfera cosmopolita, a começar por sua publicação, de 1922, editada não na Argentina, mas na França. Ao espírito cosmopolita do poeta, Schwartz dedica, em especial, algumas páginas de sua tese de doutorado, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, defendida na Universidade de São Paulo em 1979, sendo editada no Brasil em 1983 pela Editora Perspectiva. Schwartz lembra-se dos versos jocosos do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna, amigo de Gironde, e que segundo o próprio Schwartz é um dos vínculos mais importantes de Gironde com a vanguarda europeia:

A veces rotundo,
a veces muy hondo,
se va por el mundo,
girando, Gironde.
(GÓMES DE LA SERNA, 1924: 610).

A nota original, da qual extraímos esse excerto, foi publicada na revista *El Sol*, de Madrid e republicado na revista argentina *Nosotros* em 1924. Apesar de sua menção por Schwartz em *Vanguardia y cosmopolitismo*, nós o encontramos na íntegra na edição crítica organizada por Raúl Antelo das obras completas de Gironde, que integra a coleção *Archivos: Oliverio Gironde - obra completa* (1999), editado pela Alca XX e Scipione Cultural. A nota de Gómez de la Serna brinca com aquilo que Schwartz vem a esclarecer sobre Gironde e sua educação para a arte europeia:

(...) o ano de 1900, em que Gómez Carrillo, Darío e Quiroga se encontram em Paris, também Oliverio Gironde, com nove anos de idade, é levado pela primeira vez à Cidade Luz, para ver com a sua família a Quarta Exposição Universal. Pertencente a uma tradicional família argentina, pode desde muito jovem cultivar a experiência cosmopolita que o acompanhará até os últimos anos de sua vida. (SCHWARTZ, 1983: 92)

Schwartz, e em seguida, também Retamoso caracterizam *Veinte Poemas* como um caderno de viagens. De Retamoso, para quem Schwartz é a principal referência, também tomamos sua tese de doutorado, *Oliverio Gironde: el devenir de su poesía*, defendida em 2003, na Universidad Nacional de Rosario, e publicada em 2005 pela editora dessa mesma universidade. Ele chama a atenção para as notas que constam ao final de dezoito dos seus vinte poemas, que trazem uma indicação de local e data nas quais, supostamente, os poemas foram escritos.

Las fechas abarcan desde marzo de 1920 hasta noviembre de 1921, y los lugares de su redacción comprenden, amén de la ciudad de Buenos Aires, ciudades como Brest, Douarnenez, Mar del Plata, Río de Janeiro, Venencia, Sevilla, Biarritz, París, Pallanza y Verona, lo cual da cuenta de un periplo desarrollado por Argentina, Brasil, España, Francia e Italia.
(RETAMOSO, 2005: 15)

Schwartz, que reorganiza as datas, que por Gironde foram dispostas de forma embaralhada, faz notar que para um caderno de viagens sua desorganização cronológica é atípica. O efeito da disposição das notas com local e data leva ambos os críticos a manifestarem percepções parecidas. Schwartz o trata como um paradigma do simultâneo, salientando a velocidade do bonde e faz-nos lembrar do futurismo (SCHWARTZ, 1983 [1979]: 121). Retamoso, por sua vez, pela ideia de múltipla perspectiva, associa o efeito da disposição das notas à vontade vanguardista de produzir representações que possam desprender-se dos imperativos nacionais das estéticas realistas, e, assim, relaciona tais dados de tempo e espaço ao cubismo (RETAMOSO, 2005: 15).

Da ideia de *Veinte poemas* como um caderno de viagens, também podemos pensar em outras viagens que realizou Gironde. São frequentes as associações dos poemas de Gironde aos movimentos das vanguardas europeias, e estas podem ser justificadas pela

familiaridade de Gironde com o velho continente, que não diz respeito apenas ao incentivo de seus pais em educá-lo por lá, mas principalmente pela relação que ele mesmo estabeleceu em nome de *Martín Fierro*, periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927), no qual desempenhou relevantes papéis, entre eles, escrever o *Manifiesto Martín Fierro* (1924):

“MARTÍN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. (REVISTA..., 1995, p. 25)

Não há melhor forma de explicitar os apelos da *Martín Fierro* do que via uma linguagem de manifesto. Nele, Gironde, não sozinho, mas empunhando a caneta, discorre a pretensão sua e do grupo de artistas partícipes da revista. Entre tais pretensões está a de assimilar esteticamente o que se passou na Europa da virada do século XIX para o XX. Já circulava pela capital portenha alguns princípios estéticos literários cujas referências se encontravam nos movimentos de vanguarda do velho continente, como o Ultraísmo, trazido na bagagem de Jorge Luis Borges ao retornar de Madrid; Evar Méndez, diretor da revista e jornalista da Casa do Governo, declarado rubendariano e o próprio Gironde, cujas diversas viagens de férias à Europa, que negociou com seus pais em troca de finalizar o curso de direito, permitiu que este tivesse contato muito próximo com a atmosfera cosmopolita, artistas cubistas e poetas surrealistas de países europeus, tal qual possibilitou seu empenho como embaixador cultural de *Martín Fierro*, que levou Gironde, além da Europa, para as capitais dos países da América Latina e Central, como Peru, México, Cuba. Esse empreendimento permitiu coletivizar, através das publicações, a recepção dos novos artistas argentinos e latino-americanos em solos estrangeiros, além de reunir um número cada vez maior de artistas e admiradores vanguardistas pelo mundo. Com ele, cresceram os números de mostras visuais, coletâneas poéticas, publicações inéditas e textos críticos que reuniam nomes de artistas uruguaios, peruanos, mexicanos,

espanhóis etc, entre eles muitos dos que hoje são referências culturais deste período em diante, como Pablo Picasso, Filippo Tommaso Marinetti, Paul Gauguin, Guillaume Apollinaire, Federico Garcia Lorca, Jorge Guillen, Pablo Neruda, entre tantos outros.

Há, ainda em *Veinte poemas*, uma ideia distinta de circulação, que não é do passageiro, mas do leitor, que se desloca na linguagem através dela mesma. Se estamos sujeitos a associar Gironde ao Futurismo, ao Cubismo, ao Surrealismo, não podemos deixar escapar o porquê dessas associações que fazemos. Gironde, ele mesmo, foi bastante generoso quando, para que não cometêssemos tal deslize, estampou o título *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* na capa de seu primeiro livro. Precisamos concordar que absolutamente nada, na vida de um poeta, antecede o título de seu primeiro livro de poemas. Não é bem o seu nascimento, se ele já era uma criança e tinha, como nós, necessidades fisiológicas. São as suas primeiras palavras. E, de repente, que interessante ficaram essas crianças! *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* pede uma leitura em movimento. Noção de ritmo, simultaneidade de eventos, perspectiva múltipla, sobreposição de imagens. São esses os efeitos que provocavam e ainda provocam, em nós, um *giro* de bonde. Com isso, queremos dizer que é importante que tomemos o bonde como ponto de referência de nossas leituras. Se olharmos pela janela do bonde, veremos que “*la calle pasa con olor a desierto, entre un friso de negros sentado sobre el cordón de la vereda*” (GIRONDE, 1999[1922]: 19). Não somos nós, no bonde, que passamos, mas a rua, o cachorro e a mulher que passam:

Pasan perros con caderas de bailarín (GIRONDE, 1999[1922]: 19)

Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da verguenza mirarlo y dejarlo pasar. (GIRONDE, 1999[1922]: 21)

Desdobram-se, a partir da ideia dessa cinética, outras perspectivas de percepção. No poema “*Pedestre*”, há uma explosão de perspectivas. A considerar o seu título, poderíamos achar contradição, já que a velocidade do caminhar de um pedestre é menor

do que a de quem se desloca no bonde. Por isso é necessário compreender que, embora possamos nos entusiasmar com as metáforas que nos oferecem o bonde, sobretudo no que diz respeito à modernidade, o bonde é, para nós, não um gerador de temas, que dispara para cada poema um assunto, mas um método propositivo de leitura. Assim sendo, “*Pedestre*” não destoa dos outros poemas. Ainda nele, são encadeadas as imagens que um passeio pela cidade pode oferecer. Sua construção também é linearmente prosaica, seu ritmo ditado pela pulsação da cidade. O que está em jogo, e que esse poema ativa por efeito de contraste dos tipos de deslocamento, é a imagem do *flâneur*. As tecnologias não engendram o espírito moderno, mas derivam dele, confirmando-o. O bonde, nesse sentido, é a tecnologia que verifica a astúcia de Baudelaire. Ainda havemos de considerar que tampouco eram tão velozes assim os bondes. Embora sejam impressionantemente velozes para a época, não podemos esquecer que, no início século XX, por futuro entendia-se, também, o início do século XXI. Para os poetas vanguardistas, contudo, por futuro entendia-se não as cifras com as quais designaríamos os séculos seguintes, tampouco os seus aparatos tecnológicos, mas um tempo e espaço de invenção.

Talvez o que faça de “*Pedestre*” um poema particular, além de seu retorno à ideia da *flânerie* como uma habilidade humana, seja a sujeição do observador a ser ele mesmo observado. Embora não haja o uso da primeira pessoa do singular em nenhum dos *Veinte poemas*, “*Pedestre*” faz perceber a aproximação do eu-lírico com o seu objeto, suspendendo a posição *voyerista* desse eu-lírico. Como veremos mais adiante, ao ler, a partir do ensaio “*El sexo de las chicas*” de Perlongher, poemas dos livros seguintes de Girondo, o eu-lírico ganhará um lugar explícito na linguagem, participe dos poemas, o que implicará em novos artifícios linguísticos.

Pedestre

*En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.
Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para
fornicar en la vereda.*

*Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil.
 Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias.
 Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.
 Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar.
 De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro de todos los senos al rozarse.*
 (GIRONDO, 1999[1922]: 21)

Reconhecemos no poema os principais traços de Girondo em relação a esse livro, enumerados e desenvolvidos, um a um, por Schwartz no capítulo “Veinte poemas: um texto carnavalizado”: a ilusão do simultâneo, a reificação do sujeito, reflexos coisificadores. O poste de luz tem braços e vê, e distorce o que vê porque é convexo, como o eu-lírico, que investe o seu olhar na paisagem através de outros olhares, tomando-lhes as características próprias, e fazendo habitar nos outros a sua própria alma, um efeito que se assemelha à metempsicose, que é o sentir próprio do poeta na multidão: “O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um” (BAUDELAIRE, 2009[1869]:67). Assim como nesse excerto de “As multidões”, dos *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire, também a alma do pedestre de Girondo erra de corpo, habitando alguns objetos e outras pessoas, como quando ele olha através dos olhares dos transeuntes que sujam as mercadorias das vitrines. Podemos pensar que esse efeito, que embaralha as perspectivas do olhar, altera também o que se vê e como se vê. No cinema, a ilusão de movimento se dá através de uma arte que conjuga montagem e velocidade, e esta, no poema, provoca a sobreposição de imagens: uma inglesa idêntica a um poste de luz e um cachorro com olhos de prostituta. Na simultaneidade, a ordem dos acontecimentos pode ser trocada, é o que sucede quando uma banca de jornal aspira uma mulher. Nessas trocas, que são também trocas de olhares, como flertes vulgares, a ordem é reclamada pelo vigia. O vigia é aquele cuja função é a

de manutenção da ordem pelo olhar, ele, então, pede silêncio com um rápido movimento de barrete, o bastão de reger orquestra, para que toda a cidade observe, com ele, não uma imagem, mas um som: o sussurro de todos os seios que se roçam. Ele concentra a dispersão visual a partir de um elemento que é sonoro, bastante erótico.

A pé ou de bonde, esses poemas produzem a impressão de terem sido escritos nos momentos em que o poeta dava um *giro* pelas cidades. Daí talvez venha a exigência de Gironde, presente no título do livro, que provoca o leitor para que a leitura, seu espaço e seu tempo, se aproximem dos seus gestos de escrita. Tomar tal título prescindindo de suas metáforas seria comprar a passagem do bonde com o livro dentro da bolsa, para em seguida abri-lo e lê-lo durante o percurso da viagem.

Schwartz e Retamoso rememoram em tom de um interessante chiste a leitura que fez Gómez de la Serna, seu amigo dos versos jocosos, quem, com verdade, acata tal provocação e conta de sua experiência da recepção do livro, quando tomava o bonde para ir a Puerta del Sol:

- *Tiene usted que pagar otro billete – me dijo el cobrador, y yo le dije:*
 - *Déme billete hasta el último poema.*
 (GÓMEZ DE LA SERNA, 1999[1924]: 610)

Gómez de la Serna faz do destino de sua viagem a leitura. E com isso não abre mão apenas de seu próprio destino, mas da utilidade do bonde em transportar passageiros de um lugar a outro. E perguntamos com Jacques Lacan: “O útil, serve para quê? É o que não foi jamais bem definido. (...) O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve pra nada.” (LACAN, 2008[1975]: 11). Assim podemos dizer que Gómez de la Serna desfruta da leitura:

Mi tranvía era el 8, y gracias a eso pude leer hasta la última línea de este libro interesante y revelador, que, sin necesidad de imitar como un tití o un salvaje a nadie, traza imágenes rotundas y greguerías. (...) Entre los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía se intercalaban toques del timbre tranviario y las ilustraciones de un humor primievo y ruborizado de colores desnatados que les ha puesto el autor. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1999[1924]: 611).

Se há, na escrita de um texto, algo de imutável, ler é devolver-lhe o movimento. Para Baudelaire, a arte era formada por estas metades: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995 [1863]: 859). É nesse sentido que se pode ler os *Veinte poemas* como verdadeiramente modernos, no sentido empregado por Baudelaire, ou que, empregando o termo correspondente argentino, é nesse sentido que são, seus poemas, vanguardistas. Um livro que convoca o leitor a devolver, ao eterno, o transitório, isto é, atualizá-lo. Ora, não acontece o mesmo com o título do último livro de Girondo? Para ficar só com o título do livro: ao lermos *En la masmédula* não escutamos também aí a grave voz do poeta dizendo a nós, leitores, “você, faça algo com este título!”. A mesma voz conversa com o leitor no poema “Yolleo” desse último livro:

*Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nímios micropsíquicos
lo sé
lo sé y tanto
desde el yo mero mínimo al verme yo hartado en todo
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre yollando y yoyollando
siempre
por qué
si sos
por qué di
eh vos
no me oyes
tatatodo
por qué tanto yollar
responde
y hasta cuándo*
(GIRONDO, 1999[1953]: 246)

O eu-lírico, sem ter quem lhe dê ouvidos, reclama pela atenção desse outro, como consta no primeiro verso: “*Eh vos*”. A homofonia entre o pronome “vos”, e o substantivo “voz”, marcam, como fará em seguida o eu-lírico (*soy yo sin vos / sin voz*), a relação entre

o som e o outro. Por aí passa a relação desse eu-lírico com o seu leitor: sem quem o leia, sem o outro, ele mesmo fica sem voz. O silêncio é a sua solidão. No oco do só, ele ouve ecoar a sua voz (*con mi yo sólo que yolla y yolla y yolla*), que o multiplica até o cansaço (*por qué tanto yollar*). Essa repetição também se dá linguisticamente nas menores partículas. O som do y e do ll no espanhol da argentina são o mesmo som chiado, o que potencializa a sensação de eco, já que nesse próprio verbo neológico de Gironde a repetição está presente.

Podemos ler o poema como um pedido dos eu-líricos, já que estão multiplicados, ao leitor. Este pedido é de que eles sejam escutados, de que o leitor lhes diga algo, mas também pode ser lido como um pedido de socorro. Se, com *vos/voz* estamos acordes que existem ambivalências sonoras que são produtivas à leitura do poema, também a ambivalência escrita pode-nos servir. É o que acontece no verso “*si sos*”. SOS é a sigla estabelecida internacionalmente para o termo do inglês *save our soul*, é então, o que se pode ler “salve nossas almas”, concorde com a pluralidade do eu-lírico, um pedido de ajuda. É nesse sentido que reforçamos, do título do primeiro e do último livro de Gironde, um pedido de participação do leitor em sua obra. É um poeta que exige o leitor.

Outro sentido de circulação que apreendemos em Gironde o encontramos a partir do que diz Retamoso, o qual chama a atenção para o hábito predominantemente privado de leitura, que a poesia romântica e as novelas, principalmente estas, perpetuam na cultura do século XIX e começo do XX. Em contraponto a esse velho hábito, ele, a partir do título de *Veinte Poemas para ser leído en el tranvía*, escreve:

Es por ello que el enunciado de dicho título puede leerse como una auténtica interpelación de los supuestos sobre los que se sostuvo, tradicionalmente, la circulación social del discurso lírico. Porque a la dimensión privada, íntima, de la recepción poética instituida por la cultura burguesa a lo largo del siglo XIX, ese título viene a oponer la dimensión pública de un espacio insólito – o más precisamente, insólito por inédito: el espacio de un moderno medio de transporte como el tranvía. (RETAMOSO, 2005: 12-13)

Fala-se em uma transição de hábitos de leitura que é indissociável à transição do tempo na história das cidades e de seus poetas. Colocar em circulação a poesia, isso tem um preço. Há um excerto de Walter Benjamin intitulado “Romances policiais, nas viagens”, presente em *Rua de mão única* (1987) no qual o autor assunta as leituras das viagens nos trens. Este excerto, embora trate dos romances policiais, nos leva a fantasiar os livros de Gironde à venda em pequenas bancas das estações de trem.

São uma minoria os que, no trem, lêem livros que possuem na estante, em casa. Preferem comprar o que lhes oferecem no último momento. O efeito de volumes postos à disposição de longa data os deixa desconfiados, e com razão. Além disso, talvez dêem valor a fazer suas compras no chassi de bandeirolas coloridas na plataforma da estação.
(BENJAMIN, 1987: 220)

É a tentação pela novidade que leva os nossos assuntos ao ponto medular desta história: Charles Baudelaire e a cidade de Paris. Um influente texto nesses temas é também de Benjamin: “Paris, capital do século XIX” (1935). Neste, ele também aborda o trem, e ainda a sua composição material, o ferro, por outras partes da cidade:

Pela primeira vez na história da arquitetura, surge o ferro como material de construção artificial. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século. Esta recebe o impulso decisivo quando se evidencia que a locomotiva, objeto de experimentos desde o final dos anos vinte, só poderia ser utilizada sobre os trilhos dos ferros. Evita-se o ferro em construções residenciais, mas é utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios. (BENJAMIN, 2006[1935]: 40)

São pelos trilhos do trem que o artifício da linguagem poética cruza a sua história com a artificialidade do material da construção das cidades. O ferro vale, então, mais do que o ouro, e este é também o artifício da moeda, não vale o que pesa, mas paga o que se quer, com ela, comprar: “Por ti eu transformo o ouro em ferro / Do paraíso faço inferno” (BAUDELAIRE, 2003 [1857]: 213)⁴. A novidade convida para fora das casas a multidão às compras, dispõe obras de arte nos pavilhões de exposições, livros à venda nos chassis

⁴ Tradução de Jamil Almansur Haddad. No original, lemos: “*Par toi je change l’or en fer / et le paradis en enfer*”, do livro

das estações e as vitrines agora facilitam o acesso a alta moda, que se populariza. “A loja de departamentos é a última passarela do *flâneur*” (BENJAMIN, 2006[1935]: 47).

Em nota de rodapé, Retamoso esclarece a relação desse período com o ineditismo literário: “*Como ha sido profundamente señalado por críticos y historiadores de la literatura, de esa crisis cultural y poética emergirían formas y propuestas inéditas, a las que genéricamente se designa con el nombre de vanguardias*” (RETAMOSO, 2005: 12). Nisso, temos amostras do contato direto de Gironde com a Europa, que sabe que as cidades por onde passou estão à venda, e, segundo Retamoso, são ofertadas em seus poemas, como cartões postais, assim como ofertam estas cidades-poemas, de forma burlesca, sobre as mesas de seus restaurantes, saciedade para a fome de novidades burguesa:

Sobre las mesas, botellas decapitadas de champagne con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de cocotes.

(GIRONDE, 1999[1922]:13)

...mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa, tienen manos incrustadas de ojos de serpientes.

(GIRONDE, 1999[1922]:14)

A garrafa com gravata de palhaço é um exemplo da habilidade de Gironde com a caricatura: temos uma garrafa sem cabeça, mas, ao menos, um pescoço com gravata. E embora seja risível, não é um riso que detona o requinte dessa cena, mas o preserva, pela mesma razão pela qual a maioria dos palhaços, ao se fantasiarem, não abrem mão do exagero de uma extravagante gravata. E nesses restaurantes, são servidas também outras carnes:

La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste.

(GIRONDE, 1999[1922]:8)

Ainda não estamos falando de Perlongher, e o corpo já é um negócio:

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan. (GIRONDE, 1999[1922]:9)

A caricatura dá suporte à ambiguidade, o sentimento que dá ao poeta as asas nos pés, para flunar, podendo, assim, dentro da cidade, estar alheio a ela. É o Baudelaire na multidão, que segundo Benjamin “pende para o lado dos elementos associativos. Sua única comunhão sexual ele a realiza com uma prostituta”. *Yira*, a prostituta, tal qual o poeta, por ali circula. Para Benjamin, ela concentra toda a essência da ambiguidade moderna, da mercadoria como fetiche, pois “o amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria” (BENJAMIN, 1989: 266).

1.3. *Yira*, Gironde

Como observa Retamoso, é possível notar em Gironde uma proposta de mudança em relação à circulação social do discurso lírico, que convida a burguesia para ler do lado de fora de suas casas. Havendo também em um depoimento de um dos prostitutas entrevistados por Perlongher, que diz respeito a estar fora de casa:

Se o michê virar marido de bicha, passa a morar com bicha, é uma situação em que a pessoa morre, não existe mais aventura, fluidez, a coisa de sair, aí não se sabe o que vai acontecer. Mas se você morar com bicha, já sabe o que vai acontecer no dia a dia, não vai ter nada de novo, uma aventura, nada. Então isso assusta. O que os michês querem mais é viver, acontecer na rua. (PERLONGHER, 2008[1987]: 168)

Aqui precisamos explorar casa e rua como símbolos que operam o que é convencional e seu contrário. A casa como o espaço da família, da estabilidade e o que ela oferece de previsível, que para o michê está para a morte, assim como, em contraponto, a rua está para a vida, para a aventura. Se dermos ouvidos ao michê, concluiremos que a rua é o lugar *onde* alguma coisa pode acontecer, ela é o *meio*, no qual, e não *através* do qual, algo se dá, não estando, portanto, instrumentalizado, submetido à utilidade. Sem a rua, o bonde não circula, sem bonde o novo leitor não lê. Concluimos que

Perlongher, para ler Gironde, precisa estar na rua. O leitor precisa circular. Por ventura, a rua é onde Perlongher está, porque lá também está seu objeto de estudos, o michê.

Há uma relação entre o leitor de Gironde e o michê. Eles são uma espécie de garantia de tudo o que afirmamos sobre a circulação, pois é a partir do título do livro de Gironde que apreendemos, pela primeira vez, seus *giros*, e é a partir do michê que pressupomos a circulação de Perlongher. Que o leitor de Gironde esteja em circulação é um requisito mínimo para o funcionamento da leitura. Como leitor de Gironde, Perlongher foi convocado a *girar*. Este, por sua vez, levou aquele para as suas saídas a campo, e *yirando* se fez acompanhar de Gironde.

Ao adjetivar a área da Praça da República com os versos de Gironde, Perlongher encurta a distância entre o espaço de circulação do leitor de Gironde e do michê paulistano. Gironde, o dândi cosmopolita, espreita em seus poemas as principais avenidas, os cafés, as milongas, até que Perlongher o leve para dentro de um banheiro público, nesses nos quais michês teciam suas teias, esperando seus clientes, ou a aventura da noite. É o que acontece na introdução de seu ensaio “*El sexo de las chicas*”. Perlongher, ao apresentar sua hipótese, de que as alusões sexuais dos poemas de Gironde não podem ser recolhidas sob o conceito de sensualismo, como afirma ter feito a crítica de Gironde até então, sustenta que tais alusões estão mais para o “*obsceno, y que suele expresarse a través de formas, digamos, menores: la literatura de la pared de los baños públicos, por ejemplo*” (PERLONGHER, 1984: 25).

Perlongher faz em seu ensaio tal qual faz em sua dissertação: desloca a circulação lírica de Gironde, que reivindicava o espaço público urbano e moderno, e o leva ao espaço público suburbano de circulação do michê. Nesse sentido, é produtivo fantasiar que, ao acaso de uma noite, circulando pelo centro de São Paulo para coletar dados para sua pesquisa antropológica, como fez tantas vezes, ali mesmo naquela área onde os homens masturbavam-se uns aos outros, Perlongher encontrasse Gironde pixando seus poemas

nas portas do banheiro remanejado da Praça da República. A produtividade dessa fantasia é a do encontro, desse encontro que *aconteceu na rua*. É, então, pensando na proximidade sonora entre o nome de Gironde, seus *giros* e o verbo *yirar*, cuja raiz italiana é comum aos dois últimos, e considerando a eficiência do som na provocação dos sentidos, passamos a investigar o leitor de Gironde e o ensaio que escreve sobre ele, questionando como, a partir de Perlongher, Gironde *yira*.

Capítulo 2 – Girondo na ensaística de Perlongher: o caso de “*El sexo de las chicas*”

Nosso objetivo, com este capítulo, é investigar como Perlongher leu os poemas de Girondo, e para isso, tomamos o ensaio “*El sexo de las chicas*” como objeto privilegiado de investigação, em razão de o considerarmos uma leitura que, quando passa ao registro escrito, passa a ser um documento do interesse que Perlongher nutria em relação a Girondo. Se no capítulo primeiro apreendemos algumas características de Perlongher quanto ao posicionamento em relação à linguagem, neste nos deteremos a observá-la em funcionamento, o que recai sobre estas duas facetas: de como Perlongher leu a linguagem de Girondo, e de como a registrou, o modo como a escreveu, isto porque tomamos a sua escrita como uma inscrição de sua leitura. Para tanto, iniciaremos o capítulo com uma apresentação mais geral sobre o ensaio e, em seguida, subdividiremos nosso capítulo em seções, para atentarmo-nos a diferentes instâncias da publicação desse ensaio: os dados de sua publicação, os trechos destacados dos poemas eleitos, os comentários específicos a cada um desses trechos e o enfoque de seus comentários, se são formais e/ou temáticos e seus encaminhamentos conclusivos. Essas instâncias serão comentadas apoiando-nos em outras fontes, ora do próprio Perlongher, em sua palavra pública presente em entrevistas, ora de críticos de Girondo, para efeito de comparação entre consonâncias e dissonâncias com a sua produção poética, através do recorte que faremos dela. Haverá ainda, ao final deste capítulo, algumas palavras conclusivas sobre nossa análise.

2.1. Perlongher como ensaísta: a publicação de “*El sexo de las chicas*” (1984)

O ensaio “*El sexo de las chicas*”, escrito por Perlongher, foi publicado em 1984, na *Revista Xul*. A revista era, com exclusividade, dedicada à poesia. Suas publicações somam doze números ao longo de dezessete anos, de 1980, quando lançaram o primeiro número, ao último, em 1997. Seu editor, Jorge Santiago Perednik, era também poeta, ensaísta e tradutor, e não apenas editou a revista, mas publicou poemas e ensaios em maior parte de seus números.

Ernesto Livon-Grosman, professor do Department of Romance Languages and Literatures, do Boston College, responsável pelo projeto de digitalização da revista *Xul* (2005)⁵, na apresentação da página de internet dedicada ao projeto diz:

XUL publicó su primer número en octubre de 1980 y el último a fines de 1997. La revista alterna entre dossiers monográficos (sobre Oliverio Girondo, la especificidad del lenguaje poético o Juan L. Ortiz) y números dedicados a presentar muestras colectivas de poetas contemporáneos. Esos números antologías sirven como un mapa parcial de las poéticas experimentales en juego durante dos décadas de vida cultural argentina. Con una docena de números y varios cientos de páginas la revista estableció un puente que, como lo anticipa su nombre, conecta la tradición y su redefinición en el presente (LIVRON-GROSMAN, 2005).

Com isso, podemos compreender a que se propunha e que papel desempenhou a revista. Seu subtítulo “*Signo nuevo y viejo*” também explicitou o intento de vincular a poesia tradicional e sua relação com a contemporaneidade, que se pode notar, ainda, através de uma olhada rápida dos índices de seus números. Por exemplo, em seu quarto número, encontramos um dossiê destinado à poesia brasileira, no qual foram publicados poemas de Sousândrade, de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, e também os manifestos Antropófago, da Poesia Concreta e da Poesia Neoconcreta. Isto nos dá uma noção do propósito de *Xul* em pensar a poesia

⁵ Nosso acesso à revista foi possível devido ao trabalho de digitalização a que nos referimos, no qual encontramos reproduzidas as edições originais, além de outros materiais sobre a revista e sua tradução ao inglês. Este material está disponível em <<http://www.bc.edu/research/xul/background/espanol.htm>>, acessado em 10 de agosto de 2013.

a partir de uma perspectiva de investigação de diferentes movimentos literários e seus poetas, ao lado de publicações inéditas, como seu quinto número intitulado “*Un nuevo verso argentino*”, no qual, dentre os poetas, encontramos Perlongher, cujos poemas foram publicados não apenas neste, mas também no segundo e sétimo número. Além da seção de poemas, a revista ofertou uma bela amostragem de artigos e ensaios de críticos que desempenharam relevante papel para a reflexão sobre a poesia na segunda metade do Século XX em diante, entre eles Haroldo de Campos, Jorge Luis Borges e Jorge Schwartz. De seus doze números, apenas dois foram dedicados em sua totalidade a um único poeta, o décimo segundo e último, sobre o poeta Juan Laurentino Ortiz, e o sexto número, no qual nos deteremos em mais detalhes, sobre Girondo, em que Perlongher publicou seu ensaio.

A capa traz estampada uma caricatura do poeta no centro de um desenho circular, como uma mira, sob o título de “*Apunte sobre Girondo*”. A primeira seção contempla uma diversidade de textos do poeta: o poema inédito “*El Nilo*”, e “*Versos al Campo*”, estes últimos publicados em *La Nación* (1950), um trecho de sua monografia de quando cursou Direito, *Warrants agrícolas* (1916), um projeto de estudo de 1925 para *Martín Fierro*, periódico quincenal de arte y crítica libre e um texto sobre arte publicada na revista *Contra* (1933). A seção seguinte apresenta quatro testemunhos de editores, poetas e críticos, Arturo Cuadrado, Francisco Madariaga, Olga Orozco, todos mais jovens que Girondo, com exceção de Jorge Luis Borges, que era contemporâneo ao poeta. Por fim, a terceira seção, na qual se encontra o ensaio de Perlongher, é destinada aos textos críticos, e nela, além dele, estão Enrique Molina, poeta surrealista, contemporâneo a Girondo, e outros escritores, como Alfredo Rubione, o editor da revista, Jorge Santiago Perednik, Roberto Ferro e Jorge Schwartz, esses dois últimos, professores universitários, sendo que Schwartz, a esta altura, já havia publicado a sua dissertação sobre Girondo, e, como consta no rodapé do poema “*El Nilo*”, estava em processo de elaboração de *Homenaje a Oliverio*

Girondo, publicado em 1987. Schwartz, cujas publicações sobre Girondo eram bastante recentes, apenas começava a reclamar seu lugar como um dos mais expressivos críticos desse poeta, como o sabemos hoje. Isso também pode ser notado através do que diz Pedernik em seu texto “*Campo nuestro y propiedades críticas*”, no qual ele, ao referir-se aos críticos de Girondo até então, diz: “*Sean tomados cuatro desarrollos críticos sobre la obra poética conjunta de Oliverio, los de Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Beatriz de Nóbile y Gaspar Pío del Corro*” (PEDERNIK, 1984: 21). Nesse cenário, Perlongher não está nem se projetará, como sabemos, como crítico de Girondo, o que jamais pareceu ser, nem de longe, seu objetivo. Anunciando sua voz de um lugar distinto, Perlongher dá sua contribuição às leituras do poeta. O que queremos saber, então, é de que lugar Perlongher anunciava a sua voz, que nesse momento, dividia lugar com as vozes críticas. A seguir, iniciaremos a nossa leitura do ensaio, com o objetivo de identificar e discutir o lugar de Perlongher na crítica, o que exige que observemos não o que ele articula ao longo do ensaio, mas *como* o articula, e, para tanto, enfocamos como ele o inicia e finaliza. Cumprida essa etapa, passamos a uma leitura que o considera integralmente, com o objetivo de observar como a relação entre um Perlongher antropólogo e um Perlongher poeta incidem sobre a sua leitura de Girondo.

Em uma entrevista feita a Perlongher, originalmente publicada na *Revista Inti*, núm. 26/27, 1987-1988, dentro do dossier “*Coloquios del Oficio Mayor. Entrevista a 26 poetas*”, ele é questionado: “*Qué opinas de la crítica literaria y de sus buenos críticos?*”, e contesta: “*Me resulta difícil hablar de la crítica porque no soy crítico*”. (PERLONGHER, 2004[1987-88]: 325). Ele, que diz não se considerar crítico literário, menos ainda parece querer se arriscar a criticar a crítica. É, de alguma forma, correndo esse risco que ele nos apresenta a hipótese de “*El sexo de las chicas*”, afirmando, logo de início, que sua leitura se desenvolve em uma outra direção em relação às leituras de outros comentadores de Girondo. A hipótese apresentada é a de que a sensualidade da

poesia de Girondo está para além das aparições metafóricas e apelos sonoros, que é o que ele afirma ser um lugar comum dos comentadores do poeta, e pode ser reconhecida no que se concebe como sexual ou obsceno.

Seu ensaio se desenvolve na direção de estabelecer um outro lugar para a sensualidade de Girondo, e para tanto, Perlongher se vale de perguntas que o conduzem adiante: “¿Cómo aparecen las alusiones sexuales en la poesía de Girondo?” e “¿A qué aluden?”. Suas respostas se dão pela seleção de alguns versos, que contemplam quatro dos sete livros publicados por Girondo, são eles: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932) e *En la masmédula* (1954). Sob algumas categorias, que funcionam como etiquetas, Perlongher vai identificando aspectos em relação ao sexo que se repetem na leitura dos poemas: tipos femininos, expressões sexuais e os contextos nos quais o desejo se manifesta nos poemas, e como aparecem. Seu desenvolvimento acompanha a cronologia dos livros de Girondo, e dessa forma, Perlongher defende que há uma mudança no que concerne aos procedimentos linguísticos dos poemas que irrompe no último livro.

Perlongher, para iniciar seu ensaio se vale da ambiguidade como estratégia que autoriza sua participação no campo da crítica da poesia de Girondo. Como comentamos, a *Xul* dispôs com amplitude poemas de diferentes períodos, contextos literários e proposições estilísticas, também na crítica, os textos contemplaram poetas, tradutores, editores e professores universitários, como é o caso de Jorge Schwartz, já mencionado. Perlongher, a essa altura, havia publicado apenas o seu primeiro livro, *Austria-Hungría* (1980). Embora fosse reconhecido como poeta, seu lugar de antropólogo era mais consolidado. Era sabido que Perlongher estava desenvolvendo no Brasil sua dissertação em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas, da qual, mais tarde, ele seria nomeado professor. Como um estranho no ninho, em um território desconhecido,

Perlongher valeu-se da ambiguidade como principal artifício para que seu ensaio fosse lido, e sobrevivesse às leituras.

Estratégia que consistiu em afirmar uma hesitação em apresentar suas ideias, ao apresentar como uma espécie de hiena quando se sabe em desvantagem em relação aos leões. A presa tem duas opções, se considerarmos que fugir não é uma delas: ou ela ataca primeiro, o que demonstra, além de uma tentativa de intimidar seu predador, uma *vontade de viver*, ou ela finge-se de morta, apostando em sua fictícia falta de vitalidade como recurso para que o predador se desinteresse por ela. Perlongher, parecendo saber o risco que cada uma das opções lhe oferece, opta pelas duas, como uma espécie de hien, cujo cheiro, por ser necrófaga, é pútrido, e não desperta interesse nos predadores. Dessa forma, ele sobrevive e ataca, disputando com os leões pelas mesmas porções de carne. Com isso, dizemos que Perlongher assumiu em seu ensaio uma posição ambígua como estratégia para que o texto sobrevivesse.

Notamos essa estratégia nos dois extremos de seu ensaio, seu início e fim. Ele inicia o ensaio com a *vontade de viver*:

La sensualidad de la poesía de Gironde ha sido reiteradamente aludida por los comentaristas. Aldo Pellegrini nota que "en Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido". Enrique Molina, tras reconocer "su contenido de voracidad sensual", va más lejos cuando escribe: "poesía fosfato destinada a la formación de un sentimiento intraorgánico llena de cráteres genitales de plexos y constelaciones, núcleos delicados y terribles". (PERLONGHER, 1984: 25)

Ele, com isso, dá início a sua discussão apontando aquilo que procura defender em seu ensaio: que a sensualidade de Gironde não está apenas na sonoridade de seus poemas ou em suas metáforas, mas que *"puede ser pescada desde lo que popularmente concebiríase como sexual, u obsceno"*. E segue: *"Pero acaso, por una especie de velado pudor ('el arte eleva', dice Fogwill), ¿negar la reverberancia, en nuestros **putos oídos**, de lo obsceno?"* (PERLONGHER, 1984: 25. Grifos nossos). Como se designasse com o

dedo o seu lugar em meio ao dos outros críticos de Gironde, Perlongher aponta seu intento, que é o de não negar a reverberação do obscuro, como afirma que aqueles fizeram, em seus ouvidos, *putos oídos*, que podemos ler ambigualmente como ouvidos malditos, ouvidos de bicha.

Ao final do ensaio, porém, Perlongher finge-se de morto. Termina-o citando um poema intitulado “*Cansancio*” e diz: “*Cansancio al que nos plegamos para cerrar esta puta nota*”. ‘*Putita nota*’ são suas últimas palavras, que predicam com desdém o seu texto. Encontramos várias acepções atribuídas à ‘*nota*’⁶, como ‘*mensaje corto escrito para comunicar o recordar una cosa*’, ou ‘*escrito que se coloca a pie o al final de una página para comentar o aclarar el contenido*’, ou ainda ‘*apunte que se toma sobre una materia para extenderla o recordarla después*’. Sabemos que na Argentina e no Uruguai se designa artigos para jornais e revistas também como ‘*notas*’. Porém, o qualificativo ‘*puta*’ para a ‘*nota*’ faz com que sua simples concepção como artigo seja dúbia, podendo, então, ser lida tanto como uma anotação pequena que se estendeu demais, quanto uma anotação ruim simplesmente. Ambos, no entanto, contribuem para a hipótese de desconforto de Perlongher em relação ao seu texto produzido, ora por seu esforço em realizar uma tarefa que não seria sua, ora insatisfeito com o resultado alcançado. Apostamos que esse desconforto pode estar relacionado com sua aparição no campo da crítica literária.

Como é nossa a tarefa de ler criticamente o ensaio, corremos o risco de cair nessa armadilha tão bem preparada por Perlongher. Se considerarmos que seus ensaios são anotações desprezíveis, seria sensato não pesarmos a mão ao empunhar a caneta para comentá-lo. Se conjecturamos, por outro lado, que Perlongher coloca o dedo na ferida de alguns críticos, assentimos com seu gesto e cutucamos as suas próprias. Essa sua estratégia de escrita nos deixa diante de um impasse, que adquire um caráter de interdição.

⁶ Universidad de Alcalá de Henares - *Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*, 2ª edição. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001.

Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência que conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida, que conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar*. *A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo.* (BATAILLE, 2013[1957]: 61-62)

Com isso, queremos indicar que a escrita do ensaio de Perlongher é sustentada por um funcionamento análogo ao do erotismo, como apreendido em Bataille, o que nos alumbra a ideia de que o erotismo se entrepõe entre Perlongher e seus objetos literários como uma via pela qual ele poderá ora acessá-los, na leitura, ora produzi-los, na escrita. Com isso, estamos afirmando que há uma maneira erótica de escrever e há uma maneira erótica de ler. O que nos parece interessante nisso que identificamos como um efeito erótico da escrita de Perlongher são dialogam com seus questionamentos sobre a poesia de Gironde, enfocam as alusões sexuais dos poemas deste, de como aparecem. Porém, a sexualidade como tema da poesia, embora seja uma via instituída por Perlongher para fazermos a ponte entre ele e Gironde, não encerra a relação entre eles. Na linguagem de Gironde, Perlongher encontrou um espaço para gozar⁷, o *jouissance*⁸ do francês, traduzido como prazer/fruição, em *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque todas foram escritas no prazer (este prazer não entra em contradição com os lamentos do escritor); Mas o contrário? O escrever no prazer, garantir-me-á – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo nenhum. Esse leitor, é necessário que eu o procure, (que eu o ‘engate’), sem saber onde ele está. Cria-se então um espaço da fruição. Não é a ‘pessoa’ do outro que é me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo. (BARTHES, 1980[1973]:37)

⁷ Aqui entendemos ‘gozar’ no sentido psicanalítico, como encontramos no Dicionário de Psicanálise, de Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1997): “Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a ideia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão*, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais”.

⁸ No original, Barthes diz que terminologicamente sua eleição entre “*Plaisir/Jouissance*” vacila. Na tradução ao português desses pares correspondentes a vacilação aumenta. Em nota de rodapé, J. Guinsburg, tradutor da edição de *O prazer do texto*, publicada pela Perspectiva em 1987, aponta que alguns críticos têm considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria gozo. Guinsburg diz que sua escolha em traduzir como fruição é, sobretudo, sonora.

A linguagem de Girondo proporcionou que Perlongher nela se engatasse como se Girondo o procurasse. É nosso pressuposto, então, para que Perlongher tenha gozado da leitura de Girondo, que este tenha escrito, conforme Barthes, no prazer. Porém, se algo dos procedimentos de escrita de Girondo são importantes para nós, mais ainda são os procedimentos de leitura de Perlongher, pois essa é a nossa via de acesso a Girondo. Por tal razão, nos deteremos a observar Perlongher como leitor nos próximos parágrafos, nos quais nos faremos acompanhar de algumas considerações sobre o leitor que encontramos em três obras: *Le plaisir du texte* (1976) de Roland Barthes, que já introduzimos, e duas outras, *Borges: uma poética da leitura* (1976) de Emir Rodriguez Monegal e *El último lector* (2004) de Ricardo Pligia. Com suficientes informações sobre nosso leitor, retornaremos a sua leitura de Girondo.

2.2. Perlongher, o contra-herói de Barthes

Através de uma compilação de textos de Perlongher organizada por Adrián Cangi e Reynaldo Jiménez sob o título de *Papeles Insumisos* (2004), observamos uma variedade de gêneros de texto: o livro reúne poemas inéditos, relatos, ensaios, cartas, crônicas de Perlongher, assim como entrevistas feitas com ele. Na seção dedicada aos seus ensaios, na qual “*El sexo de las chicas*” está incluído, notamos, na amostragem do índice, outros temas sobre os quais Perlongher escreveu. Destes, muitos são dedicados ao Neobarroco, e alguns a poetas, como no caso de Gironde. Se traçarmos uma linha cronológica do período de publicação das obras dos poetas sobre os quais Perlongher escreveu ensaios, o último da lista, e sobre quem ele escreve dois ensaios é o seu conterrâneo e contemporâneo Osvaldo Lamborghini, com quem Perlongher compartilhou opiniões estéticas e políticas. Isto é, alguém cujas afinidades são perceptíveis e comumente referidas, já que com certa recorrência encontramos o nome de Lamborghini em um texto que trate sobre Perlongher e vice-versa. Outros escritores sobre quem Perlongher escreve são Manuel Puig, com quem fundou a Frente de Liberación Homossexual (FLH) em 1971 em Buenos Aires, e Reinaldo Jiménez, poeta de Granada, Espanha. No ensaio que se refere a este último, “*Molina y Valentín: el sexo de la araña*”, Perlongher aponta, sem delongas, suas surpresas em relação às alusões e deslocamentos que Manuel Puig realiza em seu primeiro romance, *El beso de la mujer araña*. Eis o primeiro parágrafo:

La araña y la piraña: cierta capacidad capturante es vulgarmente atribuida al sexo femenino. Sorprende en El beso de la mujer araña, que esa disposición deseante no dependa de la organización genital de los cuerpos. Así, la ‘aracneidad’ del homosexual Molina reposa no en las cualidades fisiológicas, sino en la encarnación de cierta seducción fatal (y femenina) en un cuerpo anatómicamente masculino, cuya femineidad es hija de su deseo y huye, hasta cierto punto, del destino ‘natural’ de los cuerpos físicos. (PERLONGHER, 2004 [1986]: 193)

A partir de seus ensaios publicados, notamos que seu interesse de escrita passa, quando não pela estética do Neobarroco, pelo assunto do sexo, no que tange o desejo e

seus desdobramentos. De igual maneira, notamos que essas suas aparições no campo da crítica literária não são sem algum receio. Nem sempre Perlongher se lança com voracidade em direção ao seu assunto, como faz em seu ensaio sobre Puig. Em “*Breteles para Puig*”, Perlongher, em suas primeiras linhas, como quem titubeia, faz algumas ponderações sobre a tarefa crítica:

A la tentación de recorrer, armada de afilado lápiz (un homenaje a Puig debe necesariamente ser hecho en femenino), de escuadra como escualo, las obras y los escritos sobre las obras, las notas y las notas a las notas, a la tentación, en una palabra, del aparato crítico (tierra de saberes antejudos por donde otras y otros se habrán de internar, itinerario de rayón, con más donaire o menos incertez), me pareció preferible anticipar – para que el homenaje no perdiese el sabor acre del mate, para que el agua no se enfríe en la frialdad de la distancia – una experiencia de lectora distraída, de chicas de Flores o, como lo diría Puig, de puto de barrio. (PERLONGHER: 2004[1988]: 189)

Esse excerto não nos deixa dúvida de que a titubeação de Perlongher é performativa, e que, a partir de dois gestos, ele a sustenta, um deles pela negação e outro pela afirmação. Ao declarar sua preferência por adentrar a leitura de Puig, Perlongher diz abrir mão de uma leitura crítica, sugerindo oposição entre essas duas perspectivas. Nisso, porém, nos apresenta uma perspectiva da crítica que se aproxima do que Severo Sarduy diz sobre a escrita:

el mar abierto, devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismo textos, el Libro de los Libros, la descripción de un rostro, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas (SARDUY, 1999 [1969]: 1180).

Ainda que ele tenha elegido colocar-se diante do texto como uma leitora distraída, se nos aproximamos mais do que ele diz, notamos que, na negação da eleição como crítico, ele nos conta a sua perspectiva sobre o que é a crítica: escrever na areia. Por um lado, compreendemos que a sua eleição pela leitora distraída, por realizar uma leitura próxima ao texto, se contrapõe à brincadeira do telefone sem fio, *las notas y las notas a las notas*. Por outro, reconhecemos que sua ideia sobre a crítica é de que esta é composta por um conjunto de fragmentos que se referenciam, e que estão passíveis tanto de desaparecerem como de serem reescritos. É ideia que pode encorajar o desencorajado a

escrever uma crítica, e que, uma vez escrita, ele passará a temer que sua coragem tenha sido em vão. É nesse sentido que afirmamos o caráter performativo de sua posição diante do texto como uma leitora distraída. Ao se apresentar ao texto desse modo, às suas falhas, seguiriam comentários como ‘mas é só uma moça distraída, que lê sem compromissos sua novela’, e aos seus acertos, ouviremos nas vozes o tom alegre que toda boa surpresa dá. Compreendemos, assim, que o aspecto performativo da distração está para o fingimento, ao modo de Fernando Pessoa.

Perlongher, frente ao que considera um requisito de Puig, coloca-se como leitora, no feminino, e diante dos saberes críticos de grandes óculos – óculos que ajudam a ler bem, com precisão e nitidez – ele se coloca como leitora distraída, uma má leitora: “*Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor*” (PIGLIA, 2005: 17). Para sua fantasia de leitora distraída, Perlongher se inspira em duas figuras, a primeira delas, girondiana, das *chicas de Flores*, do poema “*Exvoto*” de *Veinte poemas*, primeiro no qual Perlongher se detém em seu ensaio sobre Gironde, e a segunda da bicha de bairro, de Puig. Ao lado de Perlongher, compreendemos que o elo entre essas duas figuras está na possibilidade de encontrar um sentido erótico, isto é, são figuras capazes de provocar sedução. As *chicas de Flores*, ao serem olhadas nas pupilas, reagem apertando suas pernas umas nas outras. Ao nos depararmos com essa reação, é como se nós, leitores, descobríssemos, junto com elas, esta novidade, a faculdade de seduzir. Há nisso uma jovialidade, algo da adolescência, não o início da sexualidade, mas do manejo de gestos a favor do jogo erótico. Também na imagem do *puto de barrio* notamos isto. Seu gestual não adquiriu a destreza das bichas do subúrbio central. O que havia de habitual, nessas figuras, lhes é furtado pelo desejo. Destacamos uma passagem de Lacan sobre o hábito:

Posso lhes contar uma estorinha, a de uma periquita que estava enamorada de Picasso. Como é que se via isso? Pela maneira como ela mordiscava o colarinho da sua camisa e as abas do seu paletó. Essa periquita estava de fato enamorada do que é essencial para o homem, isto é, sua maneira bizarra de se

vestir. Essa periquita era como Descartes, para quem os homens eram hábitos em... pró-movimento, de passeio. Os hábitos, eles promovem *aquele* movimento – quando se os tira. (LACAN, 2008[1975]: 13).

Havia, no gestual das *chicas de Flores*, algo de habitual. Ao serem olhadas nas pupilas é como se elas fossem bicadas. A inércia do hábito é impulsionada ao movimento, deve circular. Perlongher como escritor de ensaios se coloca nesse mesmo lugar, e assim lemos sua metáfora sobre o mate, que, na tradição argentina, pode ser uma alegoria para o hábito. Que ele seja bebido ainda quente, deve ser percebido com o frescor daquilo que pode ser provado quando recém-preparado. E como sabemos, são também os primeiros goles os mais amargos. É neste ponto, no frescor, que Perlongher se distingue dos demais críticos. Sua posição de leitora distraída é aquela que fez da leitura um hábito. Sua inércia é um recurso que potencializa o efeito de contraste quando, ao ser surpreendida, essa leitora coloca-se em movimento. Nisso consiste seu frescor, que ao contrário de almejar ser a última leitura, a definitiva (que leu e releu o texto), se dá mais ao sabor de como se fosse a primeira, quer beber os primeiros goles de mate, ainda que corra o risco de queimar a própria língua.

Embora a comparação de Perlongher entre as *chicas de Flores* e o *puto de barrio* tenha sido naturalizada por nós, assim o fizemos a fim de aproveitar a leitura de Perlongher. Sabemos que, justamente na aproximação dessas figuras reside uma característica de leitura do próprio Perlongher. Aqui, assim como quando se vale do jogo linguístico de *putos oídos* no ensaio “*El sexo de las chicas*”, Perlongher sinaliza o seu lugar de leitor. Esse lugar, notamos, é um lugar de ouvinte, isto é, a dimensão sonora da poesia é um desencadeador de suas reflexões de leitura, ao contrário, se tratando de um leitor que lê em silêncio, seriam olhos, e não ouvidos de bicha. Pensemos a dimensão sonora mesmo em Puig, na construção da novela a partir dos diálogos entre Valentín y Molina, o lugar que lá é dado à oralidade. Ao mesmo tempo, temos o dado de um leitor-ouvinte que marca seu lugar de leitura através de um traço social, por ser homossexual.

Ainda assim, e esta é a graça de Perlongher, seu jogo linguístico não cede sentidos através de uma só leitura: fossem *oídos putos*, e mais certamente, seriam ouvidos de bicha, porém *putos oídos*, se estrutura também como uma maneira pejorativa de referir-se aos ouvidos, como se fossem ouvidos desgraçados. A duplicidade de leituras, ao contrário de se negarem, somam características a este leitor, ele mesmo, que Perlongher nos está apresentando, se estivermos de acordo de que as bichas estão mais habituadas às terminologias pejorativas referentes ao sexo do que encontramos no contexto homossexual.

A homossexualidade, em seu sentido mais normativo, de manutenção conservadora, reproduz padrões morais religiosos que, tornando mais extremo aquilo que Perlongher diz, ou ensurdeceram a crítica de Girondo, as quais não ouviram suas besteiras, ou as conseguiram calar, por questões morais, que por vezes, encontramos não apenas nas instituições religiosas, mas também acadêmicas. Nesse ponto reside a qualidade de Perlongher, aqui avaliada como a capacidade de acrescentar uma perspectiva a mais ao exercício da leitura crítica. É neste sentido que o tomamos como leitor, no sentido empregado por Roland Barthes, de contra-herói:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; **que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis**; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; (...) Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; **no momento em que se entrega a seu prazer**. (BARTHES, 1980 [1973]: 35. Grifos nossos).

Argentino entre brasileiros, que escreveu um ensaio crítico sem considerar-se crítico, Perlongher foi também poeta entre antropólogos, misturou essas linguagens incompatíveis. Em uma entrevista dada a revista *El Ojo Mocho* em 1992, ele é questionado, “*Es poeta. ¿Cómo te sentís como sociólogo?*”. Ao respondê-la, ele se autodiagnostica com o que chama de uma espécie de esquizofrenia: “*Yo en realidad soy*

poeta en Argentina y antropólogo – más que sociólogo - en Brasil. Así que es como una especie de doble personalidad” (PERLONGHER, 2004[1992]: 371). Essa sua resposta, embora duvidosa, apresenta informações que se verificam a partir do ponto de vista editorial. Perlongher publicou em vida cinco livros de poesias. O primeiro, *Austria-Hungría*, de 1980, foi editado pela Editorial Tierra Baldía, e o último, *Aguas aéreas*, pela Último Reino, em 1990. Embora estivesse vivendo no Brasil desde 1982, os cinco livros de poesia que publicou neste período de dez anos (entre o primeiro e o último) foram todos editados em Buenos Aires, na Argentina, o que, do ponto de vista editorial, verifica sua personalidade poética vinculada ao país de origem. Por outro lado, embora tenha concluído sua licenciatura em sociologia na Universidad de Buenos Aires, seu reconhecimento na área se deu pela sua pesquisa antropológica desenvolvida durante o mestrado no Brasil, pela Universidade Estadual de Campinas, na qual foi nomeado professor em 1985. Sua dissertação é hoje referência em pioneirismo e qualidade ao abordar o seu principal tema, a prostituição masculina paulistana, e, como mencionamos anteriormente, foi lançada em 1987 no Brasil, mesmo ano em que publica, na Argentina, *Alambres*, seu segundo livro de poemas.

Perlongher, porém, é o primeiro a duvidar desse diagnóstico. Em seguida a essa declaração, ele explica que isto, de ser poeta e antropólogo, às vezes é conflituoso, mas às vezes lhe permite acessar uma diversidade de conhecimentos e experiências culturais:

Entonces, los antropólogos sólo entienden de antropología y sólo leen antropología, y cuando pasan al campo de la literatura tienen gustos generalmente pocos sofisticados, no entienden. Y eso pasa en todas áreas; entonces, eso puede ser una contribución, también, el hecho de tener acceso a otro tipo de experimentación con la escritura.
(PERLONGHER, 2004[1992]: 371. Grifos nossos)

Há, nesta ‘espécie de dupla personalidade’ de Perlongher, algo que ele reconhece como um ganho, e esse ganho está na relação entre leitura e experimentação com a escrita. Se aqui Perlongher confere à leitura variada (a destacar um tipo de literatura sofisticada)

a possibilidade de acessar um mesmo conhecimento por diferentes caminhos, em seguida sua atenção será direcionada não só à leitura, mas à escrita: “*Después, ampliando un poco más el tema, se me ocurre que la escritura de las ciencias sociales es una escritura muy seca, muy triste. El hombre de las ciencias sociales es un hombre antiestético*” (PERLONGHER, 2004[1992]: 371). Aqui seu posicionamento é a favor da estética em diferentes campos do conhecimento, e essa posição passa antes pela leitura do que pela escrita. Como leitor, poeta e antropólogo se confundem sem a vergonha da contradição. E como escritor, a confusão é um compromisso estético contra o ‘velho espectro: a contradição lógica’. São exemplos desse compromisso a escrita do ensaio sobre Puig como uma leitora, no feminino, distraída, ou, como aparecerem em muitos de seus poemas, uma polifonia de vozes, de autoritarismo e submissão, de homens que se adjetivam no feminino e do próprio portunhol, que era além de uma condição natural de seu estrangeirismo, um recurso linguístico para a poesia e performático para a vida.

À característica de Perlongher das múltiplas personalidades, das cambiantes vozes, das performáticas contradições, a adjetivação mais feliz atribuída foi dada por Adrián Cangi: Perlongher é insubmisso. É dele a assinatura do prefácio desta edição, na qual ele diz:

Perlongher pertenece al archipiélago de pensadores libertarios porque mantiene en su obra una actitud de insumisión política, ética y estética. Los gestos de su biografía intelectual revelan una constante batalla en dominios diferentes. Valora la paradoja y la metamorfosis en lugar de la cristalización de las identidades, el espacio de la errancia antes que el circuito programado de los usuarios terminales y poder constituyente como emancipación de las formas del poder instituido. (CANGI, 2004: 7)

A condição de insubmissão de Perlongher perpassa, como nos apresenta Cangi, toda sua obra, trata-se de uma postura que o poeta manteve durante toda a sua vida, e está acorde também com a sua condição de exilado. Em “*Los sujetos trágicos: literatura y psicoanálisis* (2000), Piglia apresenta o detetive do gênero policial como uma alegoria do exilado, aquele que “*no pertenece al mundo del delito ni al mundo de la ley; no es un*

polícia tampoco un criminal” (PIGLIA, 2014[2000] p.66), Perlongher é uma espécie de exilado às avessas, não deixa de pertencer a diferentes nichos, sem submeter-se, porém, de maneira definitiva a nenhum deles, é exilado porque insubmisso.

Embora tenhamos lido, em *Papeles Insumisos*, diversas entrevistas a Perlongher, não encontramos, entre as perguntas a ele feitas, esta: “O que você mais ama?”. Imaginar sua resposta é investigar ao que Perlongher se dedicou com amor, um exercício que se presta a imaginar que em cada uma das partes que compõe sua obra existe um ponto comum, que converge no amor. Essa imaginação é provocada por Baudelaire, quando pensamos no poema “O estrangeiro”. Nos remetemos a esse poema, não só por seu título, que nos faz lembrar da condição de Perlongher como estrangeiro, como do contra-herói de Barthes, mas porque, também nessa imagem do estrangeiro de Baudelaire lemos uma insubmissão a tudo o que se fixa, e, em razão disso, também encontramos gostos comuns ao que se move:

- A quem mais ama tu, homem enigmático, dize: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
 - Eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
 - Teus amigos?
 - Você se serve de uma palavra cujo sentido me é, até hoje, desconhecido.
 - Tua pátria?
 - Ignoro em qual latitude ela esteja situada.
 - A beleza?
 - Eu a amaria de bom grado, deusa e imortal.
 - O ouro?
 - Eu o detesto como vocês detestam Deus.
 - Quem é então que tu amas, extraordinário estrangeiro?
 - Eu amo as nuvens... as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens!
- (BAUDELAIRE, 2009[1869]: 19)

Através da predileção pelas nuvens, mais uma vez, então, nos deparamos com a faculdade de flunar. Perlongher, em seus *yiros*, também se dedicou a investigar aqueles que flanavam pelos centros suburbanos de São Paulo. E até mesmo se ficamos apenas com os títulos de seus livros notaremos um devir-nuvem, da passagem de *Austria-Hungría*, delimitações que sugerem uma geografia, designam a terra e a guerra que os poderes disputam, em nome do alargamento das fronteiras, e que já no livro seguinte,

Alambres, estão delimitadas, cercadas por palavras emaranhadas como arames, para seus últimos dois livros: *Aguas-aéreas*, esta ideia de suspensão, que são as próprias nuvens, e *Chorreo de iluminaciones*, que também remetem à matéria etérea. Reconhecemos também em seus procedimentos com a linguagem um efeito de suspensão. Nesses últimos dois livros experimentamos mais uma leitura como passeio, sua densidade ganha leveza através de uma sonoridade mais brincante, e seus temas em fuga, se queremos cerca-los, também ganham movimento e soltura. Leiamos um trecho do poema “IX” de *Aguas-aéreas*:

El pie, el vaivén del pie, el empujón del piso en el empuje, lisa combinación urdía su trenza, etérea, con el coro, el ímpetu del coro, el embalse de voces en elevado enjambre circuía las lámparas de una reverberación multicolor, rosada correa que atando al desmayo el temblor de los tucos liberaba la lívida flotación de la estela en remolino de haces, tan livianos, despeinaban el fleco com el roce de un ánima, de una aura... (PERLONGHER, 2012(1990): 180)

Em entrevista ao jornal *El ciudadano*, Perlongher fala, um ano antes de publicar *Aguas-aéreas*, a respeito de uma mudança em sua linguagem, que no decorrer de sua obra, também são contempladas por esse devir-nuvem. A pergunta “*Además, en Buenos Aires hay una suerte de sincretismo de diferentes vocabularios, no te parece?*”, ele contesta:

Sí, las palabras llueven. Y se transfiguran, uno puede ponerlas de tal modo que puede hacerles decir otra cosa. Yo, ahora, estoy tratando de hacer una experiencia un poco más transparente, mas aireada, siento que Alambres, Parque Lezama, tienen momentos de una densidad casi imposible, hasta yo me canso. (PERLONGHER, 2004[1989]: 331)

Nisso, reconhecemos que a condição de estrangeiro de Perlongher, pensado tal qual “O estrangeiro” de Baudelaire, explicita o seu amor, que o fará dedicar-se aos seus estudos sobre a circulação dos michês, contemplados em seus estudos antropológicos, mas também motivará transformações linguísticas para que as palavras adquiram, elas também, a faculdade de flunar.

Até aqui, delimitamos um pouco o lugar de Perlongher como leitor, entendendo-o como o contra-herói de Barthes, a figuração daquele que suporta a contradição, característica atribuída ao leitor que está entregue ao prazer de sua leitura ao ponto de sentir-se convocado a escrever sobre ela, isto é, fazer o que fazem os críticos. Como afirma Ricardo Piglia, em *El último lector*, o crítico é a figuração do leitor que escreve sua leitura:

Por de pronto, el nombre asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir una lectura, de hacer visible lo que se ha leído (el crítico sería, en este sentido, la figuración de este tipo de lector, pero por supuesto no el único ni el más interesante). (PIGLIA, 2014[2005]: 21)

Por outro lado, Piglia observa que o crítico não é o único nem o mais interessante leitor, e sua observação poderia ser continuada por algo que diz Perlongher na entrevista anteriormente citada: *“Ahora bien, no sé si el poeta es más indicado que el crítico para hablar de poesía, ya que su conexión con las otras escrituras es antropofágica”* (PERLONGHER, 2004 [1987-1988]: 326).

Observaremos, em nossa seção seguinte, o que Perlongher escreveu sobre Girondo, e buscaremos identificar o que, nessa dedicação, converge às qualidades que aqui levantamos como próprias de Perlongher, como a ambiguidade que não anula, mas dá suporte a contradição, assim como procuraremos reconhecer o que há em Girondo que desperta o amor de Perlongher.

2.3. O que Perlongher viu nas “Chicas de Flores” (1922)

Apresentamos e comentamos aquilo que diz respeito à publicação do ensaio, e com isso, identificamos também o nosso leitor, Perlongher. Passamos agora a sua leitura dos poemas de Girondo, a começar, assim como ele, pelo poema que dá título ao seu ensaio, *“El sexo de las chicas”*.

O título original do primeiro poema no qual Perlongher se detém é “*Exvoto*”, e pertence ao livro de estréia de Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Perlongher se refere a ele como se seu título fosse “*Chica de Flores*”, em razão de, abaixo do título original, constar a dedicatória: “*A las chicas de flores*”.

Esse poema, podemos afirmar, é central para as reflexões presentes no ensaio. Assim como é certo que ele nos remete a seu título, e por ser o primeiro poema mencionado pelo autor ao tratar de *Veinte poemas*, também se trata de um poema eixo por evidenciar, através da imagem feminina, a erupção do desejo na poesia. Perlongher singulariza o sintagma “*chicas de Flores*”, confere a ele a função de designar o desejo quando este provoca a inércia do hábito, que, sob seu olhar, é da ordem de um funcionamento social. Suas leituras, como veremos, tendem a um olhar mais temático do que linguístico, por mais que saibamos que o funcionamento erótico da poesia de Girondo se garanta via linguagem. Nisso, reconhecemos, na leitura desse primeiro livro, Perlongher como leitor dos produtos que geram a máquina da poesia de Girondo, e para tanto, é necessário que não percamos de vista que é ele, Perlongher, quem coloca essa máquina em funcionamento. Perlongher, no entanto, virá a comentar a linguagem de Girondo ao tratar de *En la masmédula*, no final do ensaio, isto é, através de uma exigência que é própria desse último livro de Girondo, Perlongher privilegiará a observação do funcionamento dessa máquina. Apontamos esse porvir aqui com a finalidade de dizer que, neste início de nossa análise do ensaio, os comentários linguísticos são mais nossos do que de Perlongher, já que ele se ocupa em observar outras questões. Vejamos abaixo o trecho do ensaio no qual ele se refere ao poema “*Exvoto*”:

Comencemos con las Chicas de Flores.
"Chicas de Flores, que — dice Molina — son también chicas de flores, cuyas
nalgas remontan de una mitología de familias". Recordemos que ellas

... aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda...

y que

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones...

y que

... de noche, a remolque de sus mamás (...) van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes, se enciendan y apaguen como luciérnagas...

Luego, sabemos que:

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 hombres 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" (VP, 66)

Hay, por un lado, un sexo reprimido, por el otro, un sexo despedazado. La imagen del deseo apareciendo detrás de la casta apariencia de normalidad — del deseo trastornando el paisaje, trastabillando lo social— es habitual en Gironde.

(PERLONGHER, 1984: 25-26)⁹

Nesse exemplo, como no decorrer do ensaio, percebemos que a voz de Perlongher é mínima, e por isso dissemos que suas poucas palavras são mais etiquetas sob as quais ele busca categorizar as alusões sexuais de Gironde, e menos um intento de analisá-las. Ou ainda, ele realiza os recortes, nisto consiste sua leitura. Como efeito desses recortes, notamos que Perlongher oferece sua própria voz para repetir Gironde, para que este possa falar suas obscenidades, já que na boca dos críticos elas foram ditas em voz baixa, quase imperceptíveis, quando não foram caladas.

Nos demais versos de *Veinte poemas*, Perlongher destaca o que poderíamos entender como variações da imagem das mulheres que se insinuam nas varandas. Em cada uma das novas imagens, notamos os seios, designados sob diferentes significantes, como o elemento que, nas palavras de Perlongher, “*saltan de deseo*”. É interessante notar como sua leitura, com essas palavras, dá conta de alguns procedimentos linguísticos bastante comuns em Gironde, são eles: de perturbar a organização esperada de causa e efeito, de fragmentar o objeto de desejo e, nisto, animar o inanimado.

⁹ No original, os excertos de poemas de Gironde estão grafados com fonte menor e itálico. Nós, ao destacarmos este trecho do ensaio, optamos por destacar o que é de Gironde em negrito, para distingui-los sem reduzir mais ainda a fonte.

Aqui suas preocupações são em relação a que o desejo aponta sobre o social, ou o que faz despontar no social. Perlongher ele diz que o desejo se esconde detrás de uma casta aparência de normalidade, e identifica dois tipos de sexo, um reprimido e outro despedaçado. Para ele, a paisagem, assim como as mulheres, também é transtornada pelo desejo, e nisso ele destaca: “*el sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres*” ou então “*viejos árboles pederastas (...) que tragan a los chicos que juegan el arco en los paseos*”. Sexo despedaçado, que cai como um objeto no meio fio, e árvores pederastas fazem lembrar o que comenta Schwartz, em *Vanguardia e cosmopolitismo*, sobre Gironde:

Outro aspecto da modernidade de VP [*Veinte poemas*] fica estabelecido na relação do sujeito com o novo contexto urbano. Gironde radicaliza a visão desumanizada do homem na cosmópolis, abolindo os limites diferenciadores entre sujeito e objeto. Um processo de reificação, em que os indivíduos se caracterizam pelos atributos coisificadores, e por sua vez, os objetos aparecem antropomorfizados. Nessa visão de sociedade contemporânea a Gironde, **o erótico assume dimensões degradadas e caricaturescas.** (SCHWARTZ, 1983[1979], 124. Grifos nossos)

Se encaminhamos o que diz Georges Bataille em *O erotismo* (1957) sobre a orgia e a mulher como objeto do desejo para o plano da linguagem, compreendemos em que sentido Schwartz emprega o erotismo:

A orgia supõe, exige, a equivalência dos participantes. Não apenas a individualidade própria está submersa no tumulto da orgia, mas cada participante nega a própria individualidade dos outros. Aparentemente, é a completa supressão dos limites, mas não se pode fazer com que nada sobreviva de uma diferença entre os seres, à qual, está ligada a atração sexual. O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto de desejo*. (BATAILLE, 2013[1957]: 153)

Muito embora possamos reconhecer em Schwartz a sua atenção para o erotismo da poesia de Gironde, notamos que Perlongher, em sua leitura, ao tentar deslocar o erotismo de Gironde de uma sensualidade para uma sexualidade, está tentando justamente desviar-se da concepção desse erotismo, como diz Schwartz, degradado. Ou, se assim iremos designá-lo, é necessário que o façamos com Bataille, e só assim, nos aproximamos mais do que diz Perlongher.

Os nomes chulos do amor não deixam de ser associados, de uma maneira estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados. É, afinal, pela via desses nomes inomináveis, que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo decaído. Esses nomes exprimem esse horror com violência. Eles próprios são violentamente rechaçados do mundo honesto. De um mundo ao outro, não há discussão concebível.

O mundo decaído não pode se servir desse efeito para si mesmo. A linguagem chula exprime o ódio. Mas dá aos amantes no mundo honesto um sentimento vizinho àquele que outrora a transgressão e a profanação deram. A mulher de bem, dizendo àquele que abraça: "Adoro tua..." poderia dizer na esteira de Baudelaire: "a volúpia única e suprema do amor jaz na certeza de se fazer o Mal". Mas ela sabe já do erotismo que ele não é o Mal em si mesmo.

(BATAILLE, 2013[1957]: 162)

Na paisagem de Gironde, o limite diferenciador entre a cidade e seus elementos, e os corpos e suas partes, ainda existe, mas, através do olhar do eu-lírico, essas diferenças passam a se corresponder, e com isso, é possível saltar o limite fronteiro, de um lado a outro: “*¡Ventanas con aliento y labios de mujer!*” (GIRONDO, 1999[1922]: 17). Esse salto é da ordem do flerte, é o que salta aos olhos do eu-lírico ao investir seu olhar sobre a cidade. O salto é imaginário, existe como correspondências de imagens, que, obviamente, são imagens possibilitadas e provocadas pela linguagem empreendida pelo poeta. Por se tratar de flerte, essas imagens não estão fundidas, mas com vontade de fusão, e isto confirmamos na disposição linguística que encontramos em *Veinte poemas*: estamos diante da sugestão, e não na supressão, da relação de um significante com seu significado esperado. Outro dado linguístico que temos é de que não existem verbos conjugados na primeira pessoa, o que tomamos como testemunho da distância do eu-lírico com as imagens por ele dispostas. A ambiência familiar que Perlongher afirma existir em *Veinte poemas* aparece pela voz de Enrique Molina, que diz que as “*nalgas que remontan de una mitología de familias*”. Em “*Exvoto*”, as “*chicas de flores*” vão passear pelas praças rebocadas por suas mães, e em “*Apunte callejero*”, outro poema em destaque no ensaio, os cafés são ambientes familiares, sujos pelos olhares libidinais: “*En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas*”. O distanciamento do eu-lírico em relação aos seus objetos está consonante com

esse ambiente, e mais adiante, Perlongher resume suas primeiras observações do ensaio, dizendo que: “*Lo aparentemente regido por normas civilizadas, ‘asexuadas’, encubre una intensa circulación pulsional*”.

Se as meninas de *Veinte poemas* são o objeto de investimento do olhar do eu-lírico, vimos que esse objeto é apresentado de forma fragmentada. Segundo Perlongher, em “*Croquis en la arena*” tal fragmentação é explicitada:

*Brazos.
Piernas amputadas.
Cabezas que se reintegran
... los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes.*

As reticências de Perlongher marcam que algo foi omitido do poema original. Há aí, não apenas uma omissão, mas um desvio. Neste não aparece o verso “*Cabezas que se reintegran*”, mas sim, os versos após “*Piernas amputadas*” são: “*Cuerpos que se reintegran*” e abaixo “*Cabezas flotantes de caucho*”. Perlongher desliza um verso sobre o outro, confundindo seus fragmentos justamente naquele poema que ele considera explicitar a característica da fragmentação em Gironde. É curioso, no entanto, que o efeito que esse deslize provoca na leitura não perturba o sentido de fragmentação original do poema. Como dissemos, os significantes parecem dispostos a dar saltos e aproximarem-se de outros significantes, e saltam e se realocam através da leitura de Perlongher. Isto de atribuir características de um objeto a outro é um recurso de linguagem de Gironde, mas que parece ganhar autonomia dentro do próprio texto, podendo ser praticado também por seus leitores. É o caso do deslizamento de Perlongher. O poema é intitulado como sendo um croqui: um esboço que, como uma anotação rápida, tem como característica ser desorganizado, descompromissado. Sua organização será posterior, ao revisá-lo, passá-lo a limpo. Por isso mesmo, lê-lo rapidamente é uma prática acorde com seu gesto de escrita, ou com o que ele sugere, no título, que tenha sido esse gesto.

De qualquer modo, nesse poema os pedaços de meninas na areia e de banhistas no mar se misturam à própria paisagem da praia. A extensão do mar faz recuperar as suas

metáforas associadas ao sonho, e observa-se a projeção da paisagem litorânea nos olhos das meninas, como um jogo de espelhos. As substâncias oníricas do mar podem ser encontradas também nas novelas. São essas as meninas de *Veinte poemas*, meninas que se ocupam de leitura de novelas intercaladas a algumas idas a praia.

2.3. *Espantapájaros* (1932) espantou Perlongher?

Espantapájaros, publicado em 1932, é o terceiro livro de poemas de Gironde. O livro é composto em sua maior parte por poemas em prosa, embora o poema que o inaugura esteja disposto como um caligrama. Retamoso pontua algumas diferenças em relação aos dois livros anteriores de Gironde, *Veinte poemas...* e *Calcomanía*, indicando que *Espantapájaros* explora a subjetividade com muito mais ênfase que aqueles, configurando um espaço ilocalizado: “*En ese espacio, el sujeto que dice (y que es dicho por) los poemas habrá de manifestar las experiencias vitales que lo constituyen como tal: básicamente, las experiencias del amor y la muerte*” (RETAMOSO, 2005: 60)

Perlongher, ao deter-se em *Espantapájaros*, identifica figuras femininas bem diferentes daquelas de *Veinte poemas*. Essa observação nos guia em direção àquilo que apreendemos de principal no que concerne aos seus comentários sobre o livro: a relação entre sexo e morte. Vejamos:

No hay objeto amoroso individualizado; hay "tipos" de mujeres: mujeres vampiro, mujeres con un sexo prensil, mujeres eléctricas. El deseo se roza — bataillanamente — con la muerte:

Hasta que el día menos pensado, la mujer que nos electriza intensifica tanto sus descargas sexuales, que termina por electrocutarnos en un espasmo, lleno de interrupciones y cortocircuitos (E., 198)

y:

...su sexo — lleno de espinas y tentáculos — se incrustaba en mi sexo, precipitándose en una serie de espasmos exasperantes. (E, 184)

Através dos versos que destaca, Perlongher diz que não há, em Gironde, um objeto amoroso individualizado. Podemos entender dessa mesma forma as meninas, ou melhor, as partes das meninas, de *Veinte poemas*, que não configuram um objeto individualizado. Podemos pensar que o objeto estava fragmentado, distribuído pela linguagem, e o único meio de restituí-lo é reunindo os significantes *brazos, piernas, boca, sexo*. Essa restituição

configuraria uma imagem de mulher aos modos da vanguarda pictórica, que em *Espantapájaros* são mulheres com sexo de espinhos e tentáculos, para ficar com os versos que Perlongher sublinha.

Retamoso, também comentando o mesmo livro de Girondo, afirma que “*la mujer, ahora, ha devenido em súcubo*” e, entre parênteses, copia as últimas linhas do poema de número dezessete ““*!Bonita fiesta la de ser un durmiente que usufructúa de la predilección de los súcubus*”” (RETAMOSO, 2005: 74). *Succubi* ou *súcubos* são demônios fêmeos associados à mitologia hebraica, que atormentavam homens adormecidos, seduzindo-os a quebrarem seus votos de castidade ou a cometerem o adultério. Através dessas imagens femininas demoníacas concentra-se a relação entre amor e morte que o terceiro livro de Girondo explora. Retamoso diz:

De ese modo, la singular taxonomía femenina que el texto propone consiste nuevamente en una exposición de rasgos atroces y mortales, que conducen inexorablemente a la destrucción del sujeto amoroso. Y si bien ello está representado de manera humorística y paródica, de todas formas permite leer con claridad el destino tanático de la pasión de amor.
(RETAMOSO, 2005: 75)

A aparição dessas mulheres recai sobre o eu-lírico. Para notá-la, precisamos comentar uma diferença importante entre *Veinte poemas* e *Espantapájaros* na qual Perlongher não se detém, embora, como faremos adiante, ele note seus efeitos: a aparição da primeira pessoa do singular nos poemas. Em “¿*A quién espanta el Espantapájaros?*”, artigo de Jorge Schwartz publicado na mesma edição da *Revista Xul* no qual está o “*El sexo de las chicas*”, Schwartz comenta a trajetória do eu (yo) pelos livros de Girondo:

Es interesante observar el trayecto del "yo" en la poética girondiana. En sus libros iniciales, el sujeto reificado oblitera cualquier posibilidad de expresión personalizada de un "yo", conformándose con la descripción del mundo. Poco después, en Espantapájaros, y muy de acuerdo con el espíritu surrealista en boga, la función emotiva del lenguaje, centrada en el emisor, emerge con fuerza. Una verdadera explosión de emociones.
(SCHWARTZ, 1984: 31)

O efeito da aparição da voz do eu-lírico em primeira pessoa é o de se sujeitar explicitamente à linguagem. Uma vez explícito na linguagem, ele também está suscetível

aos efeitos linguísticos dos poemas: ele, por exemplo, corre o risco de um encontro com alguma dessas mulheres pictóricas. Gironde parecia saber dos riscos que se corre nessa entrega: é a própria garganta que é oferecida, trata-se de um risco de morte. Schwartz afirma nesse mesmo artigo que o grande tema de *Espantapájaros* é a morte, e os motivos para tal afirmação são tantos que ele diz que o tema justificaria um capítulo à parte. Um dos motivos apresentados, por exemplo, é o empenho publicitário que Gironde dedicou a esse livro, que lhe rendeu a venda de cinco mil exemplares em menos de um mês. A estratégia de vendas é apresentada por Schwartz através de um testemunho de Norah Lange, esposa de Gironde. Ela conta que seu marido passeou por quinze dias pelas ruas de Buenos Aires com uma carroça funerária conduzida por seus cavalos, sobre a qual colocou um espantalho feito de papel machê, vestido de terno e rodeado de flores, semelhante ao desenho estampado na capa deste seu livro. Além de ser uma maravilhosa página para o livro de curiosos acontecimentos do universo literário, a estratégia de publicidade de Gironde põe em cena, nas ruas da cidade, a morte, que será um tema e um tom de seus poemas de *Espantapájaros*, e faz ressoar, também aqui, aquilo que destacamos do que disse Retamoso sobre o empenho de Gironde em fazer circular pela cidade seus poemas.

Embora Perlongher não tenha discutido a peculiaridade da aparição do eu-lírico através da primeira pessoa, ele nota dois efeitos que se desdobram desta. O primeiro é a possibilidade do eu-lírico consumir linguisticamente o sexo com as mulheres dos poemas, o que, em *Veinte poemas*, não passava de um estado de flerte, de seios que acenavam de longe nas varandas. O segundo, que ao nosso ver decorre em consequência do primeiro, é o que diz Perlongher sobre a fragmentação do eu-lírico.

O primeiro efeito pode ser apreendido através do poema de número 12, que Perlongher dá ênfase, dizendo que é o grande poema sexual de Gironde. Esse mesmo poema reaparece em “*A quién espanta el Espantapájaros?*” de Schwartz. O ponto em

comum entre o que dizem Schwartz e Perlongher no tocante à relação sexo/morte. Estas são as palavras de Perlongher sobre os versos que dispõe do poema:

Y el gran poema sexual de Gironde

Se miran, se presienten, se desean

está casi íntegramente escrito en "se". Lo que puede dar para suponer un "ellos", sí; pero pensémoslo también en ritmo de "se" impersonal:

se perforan, se injertan, se acribillan

(...)

se remachan, se injertan, se atornillan (E, 179)

(PERLONGHER, 1984: 27)

E este é o parágrafo de Schwartz que antecede a citação do poema:

Si el hombre es lenguaje en cuanto pensamiento, la versión caligramática del espantapájaros nos brinda la posibilidad concreta de una lectura del hombre transformado ahora en lenguaje, sin la mediación física. En este sentido, el poema "12" constituye el texto más curioso e intenso de todo el libro, ya que la experiencia del amor y de la muerte aparecen también transfiguradas(...)
(SCHWARTZ, 1984: 33)

Schwartz faz uma minuciosa leitura formal, na qual identifica o número de repetições da partícula sonora ‘se’, dos verbos reflexivos que estão e não estão acompanhados do pronome reflexivo homófono a essa partícula, discute o papel da redundância sonora. A continuação dessas observações linguísticas, seus comentários sobre o erotismo convocam Bataille:

El carácter transgresor del erotismo en este poema, reside en la alianza del sexo con la muerte. Hay un aproximarse, un penetrarse y un morir, para después reiniciar toda la secuencia orgiástica. La repetición en este caso, enmarca y corrobora el carácter ritualístico, cíclico y repetitivo del acto erótico. ***La muerte no tiene aquí un sentido de "acto final", ya que hay un continuo resucitar, un volver a y un salir de la muerte.*** La aproximación, impulsada por el deseo del primer verso, "Se miran, se presienten, se desean", avanza en el segundo, con el enfrentamiento de los cuerpos desnudos, expuestos: "se acarician, se besan, se desnudan". Si por un lado la desnudez inicia la lectura de la vida, por la pulsión sexual, significa también una entrelínea de la muerte. Afirma en este sentido Georges Bataille, que "el ponerse desnudos, considerado en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no un simulacro, al menos una equivalencia sin gravedad del acto de matar"

(SCHWARTZ, 1984: 34-35. Grifos nossos)

Mais breve que Schwartz, Perlongher também marca a alternância contínua de ‘um voltar a e um sair da morte’ na leitura ambígua que ele atribui ao pronome ‘se’. Ao explicitar sua dupla possibilidade de leitura, tanto como pronome oblíquo relativo a um eles (*ellos*), como pronome impessoal, Perlongher também se coloca ao lado de Bataille. A alternância de ‘se’ entre a pessoalidade de “*ellos*” e a impessoalidade, suprime o limite que distingue uma pessoa da outra, e através da união, elas deixam de existir enquanto pessoas, isto é, morrem, e renascem na ação, no verbo enquanto acontecimento. Um efeito semelhante está presente na concepção que Bataille dispõe sobre a orgia.

Porém, há dados fundamentais sobre Perlongher como leitor nisso que observamos. A sua leitura antecipa preocupações linguísticas, cuja ênfase é dada em *En la masmédula*, e nisso apontamos que a leitura de Perlongher se mostra eficiente em sua economia, principalmente no que concerne à articulação com Bataille. Isso o coloca em uma posição benemerita se lembrarmos que Schwartz, naquele período, já era um estudioso de Gironde.

O segundo efeito da aparição do eu-lírico em *Espantapájaros* que reconhecemos no ensaio de Perlongher, ainda que ele não demarque essa aparição, surge naquilo que percebemos como consequência do primeiro efeito: na linguagem, o eu-lírico presente está sujeito à experiência de morte, que por sua vez está ligada ao sexo com as mulheres pictóricas. Em decorrência dessa experiência, o sujeito se fragmenta.

Pero, además el asiento mismo del deseo "personológico" — el yo — se fragmenta:

“Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

(...)

¿Qué clase de contacto pueden tener conmigo, me pregunto, todas esas personalidades inconfesables, que harían ruborizar a un carnicero? ¿Habré de permitir que se me identifique, por ejemplo, con este pederasta marchito que no tuvo ni el coraje de realizarse...?” (E, 171)

(PERLONGHER, 1984: 27)

Se nos atentamos apenas para a fragmentação do sujeito, perceberemos que Perlongher captura um princípio de observação de Gironde que se manifesta no decorrer de sua poesia de diferentes maneiras, e que diversos dos críticos do poeta o designaram através de suas próprias perspectivas, por exemplo associando-o às vanguardas literárias. O ponto chave é que Perlongher as apreende através de um pequeno foco, como quem olha através do buraco da fechadura as incidências do desejo em sua poesia. Sua seleção de poemas dá conta da pluralidade da escrita de Gironde, muito embora seus comentários se apresentem pela ótica do social, na qual fala mais o antropólogo do que o poeta. Sua leitura, ao entrar em *En la masmédula*, volta-se, de súbito, para a linguagem, o que, como mostramos na seção seguinte, trata-se de uma exigência própria da linguagem através da qual Gironde compôs seu livro.

2.4. *En la masmédula* (1956) exige que o poeta Perlongher se apresente

En la masmédula foi publicado pela primeira vez em 1954, pela Editorial Losada, uma tiragem de menos de duzentos exemplares, que continham dezesseis poemas. Dois anos depois, foi reeditado, com dez novos poemas e correções dos dezesseis anteriores. Em 1963, onze poemas foram adicionados a uma nova edição. Retamoso é quem nos fornece essas informações no oitavo capítulo, “*Consumación y apogeo del lenguaje poético*”, de seu já mencionado livro *Oliverio Gironde: el devenir de su poesía*, publicado em 2005. Ele nos chama a atenção para as várias versões desse último livro de Gironde, ao qual agrega uma informação extraordinária, que é a da veiculação de alguns poemas em material sonoro. Vejamos:

*La simple mención de las distintas versiones del libro publicadas en vida del poeta, a la que habría que **sumar la mención a la versión discográfica grabada por Gironde en 1962**, que reproduce veintidós de los veintiséis poemas que componen la edición de 1956 incorporando un nuevo texto – Cansancio – que a su vez sería recogido en la versión de 1963, permite advertir el proceso de reelaboración textual, de un libro que demora en lograr*

su forma definitiva. Ello indica, obviamente, cierta actitud por parte de Gironde, que nunca parece considerar a su último libro como una obra concluida, y al que tal vez hubiera seguido transformando si la muerte no le hubiese vedado la posibilidad de hacerlo. Pero, más allá de esta conjetura, lo cierto es que la escritura de En la masmédula (...) parece estar siempre haciéndose, como si en ella contase antes que su cristalización como enunciado, el proceso mismo de su generación. (RETAMOSO, 2005: 139)

O que Retamoso realça nesse excerto é a capacidade que *En la masmédula* conserva de funcionar como uma máquina geradora de poemas, isto é, da possibilidade de que cada um de seus poemas possam ser outros a cada diferente operador que manipule seus mecanismos. A criação de Gironde conseguiu garantir esta característica de *work in progress*, na qual não vislumbramos um fim, e que ele mesmo sentiu-se impelido a reescrever os poemas de seu livro a cada nova versão. O que aconteceu com Gironde, ao ler-se, não é tão distante do que aconteceu também com Perlongher e outros leitores que se sentiram convidados ao jogo de Gironde. Ao colocar-se diante dos poemas desse livro como leitor, Perlongher foi convocado a escrevê-lo, como se lhe faltasse algo. Sim, faltavam aos poemas alguma garantia de seus sentidos, e sem a oferta de sentidos, o leitor de Gironde foi forçado a operar com a linguagem para, a partir de sua própria operação, extrair algum do poema. É nessa direção que afirmamos que Perlongher volta-se à linguagem ao adentrar a análise do livro em busca das alusões sexuais em Gironde, seguindo a linha cronológica que adotou, acorde com o que suscitou nele cada um dos livros de Gironde.

O exemplo mais claro da exigência de voltar-se subitamente para a linguagem está no que ele observa como novidade em Gironde:

Aparecen nuevos objetos, conjúganse nuevos verbos.

ascuacanes ninfómanos (...) que malciernen inhímines posueños de podrelengua amante (EM, 407)

con su eromiel (EM, 443)

cátame su evapulpo (EM, 446)

gozondo (EM, 455)

venusafrodea eropsiquisedas (EM, 421)

(PERLONGHER, 1984: 28)

E então, diante dessas palavras, podemos relembrar a pergunta que conduziu o ensaio de Perlongher: “¿*Cómo aparecen la alusiones sexuales en la poesía de Gironde? ¿A qué aluden?*?”. Estes ‘nuevos objetos’ e ‘nuevos verbos’, formados, por exemplo, da justaposição de dois ou mais significantes, são *a priori* autorreferentes. Nesse procedimento de um significante acoplar-se a outro, Perlongher identifica o sexo, já sem referência a objetos externos ao texto, propriamente linguístico.

Tal la sexualidad que rezuma en "Trazumos":

su corola los muslos los tejidos los vasos el deseo los zumos que fermenta la espera (EM, 426)

que el poeta, en "Vocación de Dado" duda si

***...revertir mi arena en clepsidras sexuales
y sincopar la cópula (...)
prostitutivamente (EM, 419)***

Diríase que la explosión de la escritura hace explotar también la semántica de la sexualidad, que se dispersa y acopla en todas direcciones, en un generalizado "erofrote". En este erofrote frótanse las palabras. Al sincopar la cópula, la escritura toma ella misma el ritmo sincopado de la cópula:

***una oruga lúdica desnuda sólo nutrida de feotes
un chupochupo súcubo molusco
que gota a gota agota boca a boca
la mucho mucho gozo (EM, 457)***

(PERLONGHER, 1984: 28)

Concordamos com Perlongher que há uma explosão da escrita, pois os sons repetitivos fazem com que um significante se desdobre em outro, o que causa o efeito que ele caracteriza como um ritmo sexual da própria escrita. Ritmo e repetições sonoras remetem à realização das gravações sonoras desses poemas feitas por Gironde. Estamos diante de um texto poético que evidencia a dimensão sonora da linguagem, dita seus ritmos, sua pulsação. Essa exaltação da dimensão sonora corresponde ao privilégio do plano dos significantes em relação ao plano dos significados, e nesse ponto notamos que Perlongher ainda carrega consigo a vontade de responder as perguntas elaboradas no

início do ensaio. Ao afirmar que a explosão da escrita desencadeia uma explosão da semântica, ele parece forçar os sentidos dos poemas em direção à temática do sexo, quando, em verdade, tanto ele, quanto nós, lendo-o, já constatamos que os aspectos referentes ao sexo não estão garantidos no nível semântico, mas sonoro.

O retorno ao início de seu ensaio não nos leva apenas a relemburar as suas perguntas, mas à contraposição de Perlongher em relação ao gesto comum da crítica, de fazer passar pela sonoridade os elementos sexuais da poesia de Girondo. Ora seu ensaio termina apontando para a sonoridade, mas, ainda assim, ele reitera, em suas conclusões, o aspecto semântico. Perlongher encerra (ele usa o verbo *acabar*¹⁰) seu ensaio não com conclusões sólidas, mas apontando sugestões sobre a poesia de Girondo, eis seu parágrafo:

Antes de acabar, no nos hurtamos a la tentación de indicar algunas sugerencias. El "sexualismo" de Girondo parece proceder de una desterritorialización eminentemente paisajística — al estilo tal vez de Blaise Cendrars —, pero donde los cortes del deseo están marcados —los lugares donde el deseo rasga la mascarada social. Esta libidinización se vuelve luego contra el propio yo —la identidad— y disuelve al objeto: "mujeres que vuelan". Finalmente, lo que era disipación perversa, con algo de regodeo (sobre todo en Veinte Poemas) se vuelve contra el verbo, embiste el modo mismo de articulación de las palabras, de producción de sentido. Sería tal vez audaz sugerir que En la Masmédula es un lugar de fuga —libidinizada— de sentido, donde la pulsión carga los significantes y los desmelenan. Nos hemos conformado, pues, con señalar los lugares donde esa semantización de la sexualidad "erofrota", "venusafrodea". Y ver qué es lo que ella dice "de" la sexualidad, cómo la dice.
(PERLONGHER, 1984: 28)

Perlongher confere ao desejo o papel revelador, de quem presta favores à ordem social, que é de rasgar-lhe as máscaras. Ao sugerir que a dissipação perversa se posiciona contra o verbo em *En la masmédula*, Perlongher faz parecer que nos livros anteriores, ela estava a favor do verbo, quando na verdade, se tomamos o verbo como a materialidade do texto, é neste último livro que ela, a dissipação perversa, se encontra em sua máxima

¹⁰ Acabar, em espanhol, além do sentido do término e fim, dicionarizados, apresenta o sentido coloquial de de gozo ou orgasmo.

realização, entendida na sua radicalidade, não contra o verbo, mas com ele, através dele. Se Gironde se posiciona contra algo é contra o significado como algo dado.

Atribuímos à escolha de Perlongher em realizar uma leitura cronológica das publicações dos livros de Gironde este seu lugar de contradição. Se é verdade que os procedimentos de escrita de Gironde se diferenciam do primeiro ao último livro, os procedimentos de leitura de Perlongher, ao acompanharem a linha das publicações de Gironde, determinam a sua leitura. Poderíamos imaginar como seria o seu ensaio caso Perlongher tivesse adotado *En la masmédula* não como ponto de chegada, mas como ponto de partida. Supomos que, fazendo da sonoridade uma aliada, e sentindo-se convocado, desde o início, a operar junto à linguagem, os efeitos de leitura reincidiriam sobre a investigação da sexualidade dos poemas com maior potência. Para tanto, Perlongher haveria de considerar a totalidade da obra de Gironde. Curiosamente, quem o faz é Schwartz, ao questionar se seria possível ler Gironde como um poeta neobarroco. A leitura de obra de Gironde como um todo é possível, segundo Schwartz, a partir de uma leitura que é tanto deleuziana como borgiana, e está presente em seu artigo intitulado “*La trayectoria masmedular de Oliverio Gironde*”, publicado originalmente em 1996 nos *Cuadernos Hispanoamericanos*. Schwartz afirma que:

“Esta **concepción sinfónica** de la producción poética de Gironde respalda nuestro argumento y nos permite vislumbrar las diferentes partes de los poemas como un único corpus que culmina en *En la masmédula*, universo convulsivo de significados; una especie de mónada porosa, un verdadero aleph poético aglutinador de todos los significantes”. (SCHWARTZ, 1999 [1996]: 755. Grifos nossos)

Schwartz ainda nota que essa leitura é autorizada também pelo próprio Gironde ao destacar em um de seus *Membrete*s, pequenos aforismas publicados nas páginas de *Martín Fierro*, periódico quincenal de arte y crítica libre, o seguinte: “*debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un sólo y único poema*” Gironde (como se citou em Schwartz, 1999[1996], p. 755). A concepção sinfônica

apresentada por Schwartz faria retornar a constatação de Aldo Pellegrini, e concordar que “*en Gironde hay una verdadera sensualidad de las palabras como sonido*”, e reconhecer em sua sonoridade o privilégio dos sons no texto, e com isso, debruçar-se, por exemplo, ao primeiro poema do primeiro livro de Gironde, “Paisaje Breton”, com as ferramentas ofertadas pelo primeiro poema do último livro. Uma leitura sinfônica faz notar que há uma proximidade entre as observações finais que Perlongher faz de Gironde e aquilo que o próprio Perlongher havia caracterizado como limites da crítica de Gironde, o enfoque na sonoridade.

De qualquer maneira, ler Gironde de modo a privilegiar a sonoridade de seus poemas não foi uma alternativa praticada por Perlongher. Isso nos faz perceber que a sua escolha de leitura, ao privilegiar o plano dos significados, dá sentido aos poemas. Ele os lê, significando-os. Ou ainda, dito de outro modo, já que a sua leitura como poeta, que se detém sobre o funcionamento da linguagem, aparece em *En la marmécula*, podemos supor que, antes disso, o leitor tendia a um olhar mais antropológico. Suas constatações passam a refletir o funcionamento do desejo a partir dos interditos recorrentes na sociedade, das estruturas responsáveis por emitirem leis: a família, a religião, o Estado. Ele observa como os poemas de Gironde transgridem a interdição através do olhar desejante dos clientes que frequentam os cafés, do homossexualismo entre líderes políticos e das mulheres capazes de matar de prazer.

Através da análise do ensaio, podemos realçar que Perlongher privilegiou investigar em sua leitura como, nos poemas de Gironde, o desejo aparece e quais são suas incidências sobre o social, mais do que se pode apreender ainda nos seus poemas. Notamos que a perspectiva de seu olhar mudou ao deter-se no último livro de Gironde, cuja linguagem, ela mesma, exigia do leitor um comportamento de escritor. Ainda que suas observações sobre a linguagem apareçam nesse momento final, os artifícios linguísticos, como escritor, estão com Perlongher desde o início do ensaio. Como vimos,

ao observá-lo enquanto crítico, notamos que Perlongher se valeu de estratégias na composição de seu texto, tanto para assegurar que este sobrevivesse, quanto para reclamar o seu lugar na crítica. Nesse sentido, convocamos Schwartz e Retamoso, ora para estender as reflexões de Perlongher sobre Girondo, já que estavam acordes, embora em Perlongher fossem muito concisas, isso até mesmo quando Perlongher esteve acorde com a crítica, embora a negasse, e ora os convocamos para o fim de contraste. Também a sua seleção de poemas, como dissemos, foi eficiente para conduzir, a nós, seus leitores, em direção às ideias defendidas por ele.

Considerando os eixos temáticos que Perlongher destacou de suas leituras de Girondo, e levando em consideração, sobretudo, o seu sucesso em relação à escrita do ensaio, é que nos deteremos no próximo capítulo em analisar dois de seus poemas que fazem menção explícita a Girondo.

A nossa aposta é de que o aproveitamento da leitura que Perlongher realiza de Girondo, antropofagicamente, está em sua escrita, em seus jogos linguísticos. Há, em Perlongher, uma eficiência que é da ordem da criação, de seu lugar como escritor. Nesse aspecto mostrou-se relevante tanto acompanhar as alusões que ao longo de sua leitura de Girondo ele vai encontrando, como também como ele as dispõe economicamente, mostrando a reincidência, principalmente, das figuras femininas e do papel que elas desempenham nos poemas, de fazer emergir na linguagem o espaço de fruição, que permite ao leitor de Girondo gozar da leitura, como ele faz.

Perlongher, ao dedicar os seus *putos oídos* à escuta dos poemas de Girondo, fez perceptível também aos nossos ouvidos o caráter sexual de seus poemas, trouxe do “mundo decaído” a este mundo, para ficar com os termos de Batailles, “os nomes chulos do amor”. Perlongher, com isso, permite entender que sua abordagem dos poemas de Girondo não pode ser reduzida ao tema, como se fossem poemas sobre coitos, nem estes podem ser reduzidos a um assunto de interesse de outra ordem, por exemplo

antropológica, de como o desejo afeta a ordem social, apesar de tomarem este caminho algumas de suas conclusões. Isso, que consideramos deslizos, e que em realidade são também abordagens de seu interesse como poeta que é também antropólogo, não nos impede de notar o que ele faz sobressair dos procedimentos linguísticos dos quais Girondo se vale ao compor seus poemas, que garantem um funcionamento erótico da linguagem. Ele, principalmente em sua leitura de *En la masmédula*, mostra que há gasto e excesso no deslizamento de um significante para outro, que configuram um passeio pela poesia, uma circulação erótica dos significantes, que nos remetem ao passeio do leitor de Girondo no bonde, cuja finalidade deixa de ser o destino do bonde, e passa a ser a experiência da leitura. É nesse sentido, portanto, que afirmamos que Perlongher faz com que Girondo *yire*, ao modo da deriva dos prostitutas e de seus clientes pelo centro suburbano de São Paulo, o que é transgressor, pois, através da prostituição homossexual, prescinde o sexo de finalidade reprodutiva, caracterizando essa circulação como uma experiência que busca o prazer.

Capítulo 3 – Girondo nos poemas de Perlongher

A fim de estabelecer um diálogo ao final deste capítulo entre a abordagem que do poeta Girondo fazem Perlongher como ensaísta e Perlongher como poeta, este capítulo se inicia visando à análise de dois poemas de Perlongher nos quais encontramos referências explícitas a Girondo, são eles “*Anales*”, do livro *Austria-Hungría* (1980), e “*El deshollinador*”, do *Parque Lezama* (1990). Faremos, inicialmente, uma breve apresentação da obra poética de Perlongher com enfoque nesses dois livros, com o objetivo de localizarmos em sua obra os dois poemas que compõem o *corpus* deste

capítulo. Em seguida, a cada poema será dedicado uma seção, para que possamos realizar a nossa análise, retomando e comentando, de modo que nos apoie ou nos sirva como contraponto, o que alguns dos comentadores da poesia de Perlongher já disseram sobre ele. Com isso estaremos aptos a concluir a nossa dissertação, comparando as duas leituras que faz Perlongher de Gironde, dos poemas e do ensaio “*El sexo de las chicas*”, reconhecendo suas divergências e confluências, que trarão à luz à maneira como Perlongher tomou Gironde como seu precursor.

3.1. As chicas de Gironde vão à guerra: “*Anales*” (1980)

A publicação de *Austria-Hungría* marca o início do trajeto de Perlongher como poeta. Roberto Echavarren é responsável pela organização e publicação da edição dos *Poemas completos* (2012) de Perlongher, do qual assinou o prefácio intitulado “*Un fervor neobarroco*”. Nesse prefácio, Echavarren comenta que o trajeto passa por distintos momentos, como da revolução dos costumes nos anos sessenta e setenta, da restauração militar, da delinquência urbana, da aids, do consumo de drogas e experiência ritualística da ayahuasca (ECHAVARREN, 2012: 7). Notamos, na leitura do prefácio, assim como de outros artigos que compõe prefácios e posfácios da obra poética de Perlongher, que seus leitores críticos adentram-na por aspectos biográficos, conferindo a eles, muitas vezes, certo peso para os estudos dos poemas. Quando não assim, quando a via de entrada é linguística, seus artifícios são lidos com apoio no que postula o Neobarroco. Nesse sentido, os poemas ora confirmam seus dados biográficos e seus assuntos de interesse, ora atestam suas afinidades com o Neobarroco. Isso, por exemplo, poderia ser pensado a partir do portuñol na poesia de Perlongher. É certo que tanto sua permanência no Brasil quanto os artifícios Neobarrocos tem parte com o portuñol, porém, atribuir os procedimentos linguísticos que exploram o portuñol como efeito de sua mudança

geográfica ou aos artifícios neobarrocos, acaba por ocultar o que é anterior a isso, a relação da linguagem com o desejo, e que se explicita justamente ao colocar-mos Perlongher ao lado de Girondo, devido ao fato de não passar por esses lugares comuns a partir dos quais Perlongher é lido. Pablo Gasparini, em “*Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol*”, afirma que é ingênuo associar o portuñol à radicação de Perlongher no Brasil, lá ele diz:

el poema reproducido a inicio de este trabajo nos enfrenta a toda una situación resbaladiza y esto no sólo por el frenético desplazamiento de los sentidos, sino también por la “húmeda” materialidad de sus bifrontes vocablos.
(GASPARINI, 2010: 761)

De igual forma, Gasparini comenta a categorização de ‘transplatino’ que Echavarren faz de Perlongher, e nisso ele realoca as práticas poéticas em um momento que, embora não se descole de seu trajeto biográfico, parece anterior a ele.

Un secreto de nombre propio rebota en un país ajeno: El uruguayo, título de una novela del argentino Copi, o Austria-Hungría, el primer libro de Néstor Perlongher. No hay identidad, sí un precario cerco de alambres que son países que son campos cercados: un guiñapo desgarrado, el que huye. Transplatino: no el sentido de que queda del lado de allá, sino transiberiano, transnacional. Si, según Jacques Lacan, un significante representa el sujeto frente a otro significante, sin que haya que asumir identidad frente a personas, aquí hablas argentinas representan a un sujeto frente a hablas brasileiras, que atraviesan la escritura de quien vivió en San Pablo (ECHAVARREN, 2012: 6)

Ainda que compreendamos que a ideia de *transplatino* está além da geografia, soa curioso que Echavarren nomeie o deslocamento de Perlongher a São Paulo após referir-se a *Austria-Hungría*, publicado anos antes de sua mudança para o Brasil. Acreditamos, contudo, que essa ideia se sustente, por exemplo, se o tomamos, como fizemos até agora, como leitor. E com isso podemos nos remeter aos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, no qual observamos também a ideia de um *giro* transcontinental que a leitura dos poemas proporcionam, levando o leitor, em um folhear de páginas, de Veneza a Buenos Aires, de Buenos Aires ao Rio de Janeiro. Já vimos como os *giros* de Girondo convocam a ideia de flânerie e o modo erótico como incidem sobre o olhar do eu-lírico para as

ciudades e, com isso, aproximamo-nos às considerações de Gasparini, quando ele devolve a patente da desterritorialização a Perlongher:

Longe de qualquer gesto fundador, e ainda muito antes do literal exílio biográfico, Néstor Perlongher (aquele que, em outro artigo, vislumbrávamos como o “mísero” ou “errante” estrangeiro gongorino) se enunciava já desde a mais patente desterritorialização. Decerto, em reiteradas ocasiões, o poeta e crítico Roberto Echavarren tem apontado certa compulsão de Perlongher pela desmarcação – melhor dizendo, superposição – de fronteiras: uma espécie de “transcontinentalidade” pela qual, segundo esse crítico, “*Canción de amor para los nazis en Baviera*” (apenas para citar um exemplo do primeiro livro de Perlongher, *Austria-Hungría*) podia falar do presente argentino (sob o peso do terrorismo de Estado) ao referir-se a um passado europeu no qual “*los pervertidos u homosexuales eran enviados – junto a judíos, gitanos y otros marginales o disidentes – a la confinación y exterminio*”. Contudo, como já tínhamos assinalado, se levamos em consideração a maneira pela qual Perlongher fala do trágico, versos como “*y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas*” ou “*y nos íbamos a hacer/el amor en mi bohordilla/pero tú descubrí a Ana Frank en los huecos/y la cremabas, Nelson, oh*” falam-nos de certa resistência a uma enunciação ou estética do trágico que Perlongher (consciente deste efeito de seus textos) ligava – para seguir suas próprias palavras – **a uma espécie de pulsão ou “liberação desejante da subjetividade” que “sexualizaria” o “traumatizado campo social”**. (GASPARINI, 2007: 167)

Com isso, passamos à leitura do poema “*Anales*”, não com o intento de atribuir a patente da ideia de transplatino a Girondo, mas sim de observar como é possível estabelecer um diálogo entre as características comumente atribuídas a Perlongher pela crítica, que reverberam em suas leituras de Girondo, e confirmá-las a partir de um novo lugar, que o considera um leitor de poesia e é, portanto, um lugar mais literário do que biográfico.

Anales

*Si el oficial deserta y las tropas confusas siguen carga
la brigada ligera el dos (de infantería)
mientras el oficial, oculto y compungido, llora contra la arena
a la manera de un figurín de Jaumandreu
su oscura cara evanescida: “He
robado las perlas de mi hermana, las perlas
y las diademas de mi hermana, las gemas, las alianzas
los dijes y los decires de mi hermana, sus ademanes, sus
estigmas de mujer de 50
su sombrerera con follajes, yo, un adusto oficial de ceño torvo,
a ella, mi frágil desvaneciente hermana”.
Y ellas avanzan torpes en la flora, en la fauna
y el oficial lava las fajas en la fuente, fuente de paja en el*

concluimos que a referência ao sexo anal diz respeito a um contexto homoerótico, levando em consideração a majoritária presença de homens na guerra.

Embora o poema se inicie com um ‘*si*’, entendemos, ao continuar a leitura, que este não marca uma condição, mas sim, trata-se de um artifício que autoriza narrar uma situação apresentada como desonra, que é a deserção de um oficial em plena batalha: “*Si el oficial deserta y las tropas confusas siguen carga / la brigada ligera el dos (de infantería) / mientras el oficial, oculto y compungido, llora contra la arena / a la manera de un figurín de Jaumandreu*”. Ao oficial serão atribuídas, aos poucos, predicções afeminadas, sendo comparado, em certo momento, com um figurino de Paco Jaumandreu, que foi um figurinista argentino de cinema e teatro e o primeiro costureiro de Eva Perón. Como notamos, esses versos nos ofertam o drama com o qual o poema se inicia. Os versos que sucedem esses primeiros vêm dispostos como um monólogo grafado após dois pontos, entre parênteses e em itálico, e através dele, ouvimos a voz confessional do oficial.

O monólogo irrompe de um sentimento confessional, que condiz ao fato de haver roubado diversas joias de sua irmã, cujos atributos que lhe dá são angelicais (*mi frágil desvaneciente hermana*) em contraponto a seus aspectos viris (*un adusto oficial de ceño torvo*). Essa voz também confessa haver furtado *dijes* e *decires* da irmã, e aqui notamos algo que nos interessa, já que *dijes* são também um tipo de joias, mas remetem ao verbo dizer, o que se confirma através de *decires*, que marcam a sua identificação com a irmã. Neste ponto reconhecemos uma característica de Perlongher, de atribuir às palavras o valor de joias. Nisso reconhecemos uma marcante característica de sua escrita neobarroca, das palavras dispostas como adornos, como são os seus procedimentos de escrita, que não poupam o leitor de seus excessos, não procuram a concisão, mas um excesso capaz, não de singularizar o brilho dessas jóias, mas de ofuscar sua preciosidade ao gastá-la, atritá-la com tantas outras joias ao lado. Esses seus procedimentos podem ser

percebidos no monólogo através de assonâncias e aliteraões, que se encadeiam, dando a impressão do fluir: a repetição de *hermana*, e os pares sonoros *diademas/gemas* e *diademas/ademanes*.

O que sucede a essa confissão é uma inversão, como uma espécie de justiça pelo castigo, na qual, ele, saqueador das joias e trejeitos da irmã, é saqueado, abusado sexualmente pela tropa russa. A situação o reposiciona no lugar não de quem outorga as leis, mas de quem as cumpre, na qual ele mesmo se apresenta nesta posição: “*esclavo soy*” e “*siervo soy*”. O sentido de servidão em sua primeira aparição é induzido pelo verso “*esclavo soy*”. Nisto, ao se relacionar sexualmente com os russos, ele passa para o lado oposto, e é, agora, um servo, que opera a favor dos inimigos. Essa leitura recai sobre o sentimento de traição a sua própria masculinidade. Um testemunho que está acorde com esta nossa leitura é o do uso do gênero feminino com o qual se designa: “*fui pillada*”. Ainda assim, o uso do feminino não se mantém, não é fixado a partir desse ponto, mas sofre alternâncias, que sugerem a ideia de um eu-lírico cujas oscilações provenientes de sua errância sexual se mostram através da linguagem. Os versos que seguem o relato são: “*y desarmada en la floresta como esas chicas de Gironde / Yo, un soldado austrohúngaro!*”. Com isso, notamos que a retomada de sua masculinidade se dá pela lembrança de que é um soldado, que, nesse fluir o percebemos um símbolo inquestionável de virilidade.

Então, nesses versos é que encontramos também a menção a Gironde, a partir do sintagma ‘*chicas de Flores*’. Remetemos-nos ao ensaio “*El sexo de las chicas*”, é claro. Porém, é necessário marcar que a remissão está autorizada pelo nosso lugar enquanto leitores, pois havemos de recordar que esse poema integra seu primeiro livro, publicado quatro anos antes do ensaio. Por outro lado, esse dado é excitante. Isso menos por soar como uma antecipação ao ensaio, e mais por apontar em que lugar e de que modo Perlongher está operando com Gironde. É o que notamos ao acentuar os eixos temáticos

que o poema convida que o atravessasse: relação de poder, sexualidade, homossexualidade e religiosidade, que são coincidentes com alguns dos eixos articulados por Perlongher em sua leitura ensaística de Gironde.

Também aqui ocorre uma equiparação de duas figuras distintas, tal qual Perlongher realiza em seu ensaio sobre Puig, no qual ele se posiciona como uma leitora distraída, caracterizando-a como uma *chica de Gironde* ou como o prostituto de bairro de Puig, e nisso marcando uma ambivalência entre essas figuras. No poema, essa relação está estabelecida entre a *chica de Gironde* e um soldado que passou por uma experiência homossexual. É esse, tal qual lemos no ensaio, o modo como Perlongher se apropria do *giro* de Gironde, convertendo-o em um *yiro*, fazendo equivaler o sentimento dessas *chicas* ao que sentiu o seu soldado. Essa equivalência também pode ser notada quando Perlongher cita Bruckner e Finkielkraut: “Se a prostituição masculina tivesse se desenvolvido entre mulheres, as clientes é que continuariam a ser chamadas de putas, pois é evidente que o que consideramos prostituído não é tanto o corpo vendido, mas o corpo penetrado” (BRUCKNER e FINKIELKRAUT apud PERLONGHER: 2008[1987]: 46).

Daí podemos pensar que o que atraiu Perlongher em suas leituras de Gironde, como ele mesmo declarou em entrevista que citamos, é como este dá suporte para que o desejo irrompa o hábito, o que é esperado, em um poema. Nas imagens de Gironde, Perlongher reconheceu o desejo em funcionamento, não a partir de artifícios que o explicitasse, mas através de uma operação propriamente erótica, na qual os interditos e sua transgressão estão presentes no poema. Façamos o seguinte exercício, leiamos o comentário de Perlongher em “*El sexo de las chicas*”, fazendo-o recair sobre a leitura que realizamos de “*Anales*”: “*La sexualidad se revela frente a los mismos estandartes de la prohibición de "Sevillano" (que bien podría llamarse "Sevillana")*” (PERLONGHER, 1984: 26).

Que a homossexualidade penetre o poema através de homens fardados, que isto, inclusive, incida sobre a linguagem através da conversão do gênero masculino ao feminino, não é isso que lemos no que diz Perlongher sobre Gironde? Também reconhecemos a fragmentação do eu-lírico em “*Partido: uncido soy / a cualquier carro que me levante voy*”, ao modo do que Perlongher identificará no ensaio, do despedaçamento do sexo das meninas. Ao pensarmos um paralelismo com “*O negócio do michê*”, recordamos que a circulação de clientes à procura de um prostituto era feita de dentro do carro, e, ainda que o *cualquier carro* talvez se refira a um veículo de tração animal, do contexto de guerra, o verbo *levantar*, do espanhol, no sentido de *levantar a alguien*, remete ao êxito do flerte. Seguido disso, podemos atentar-nos à fragmentação do objeto de desejo. Ao mencionar a ocupação gay na rua Marquês de Itu, Perlongher diz:

Sextas e sábados pela noite a massa humana aí concentrada constitui a maior aglomeração no centro da cidade. Ainda que a avenida Ipiranga possa ter uma maior circulação, a quantidade de homossexuais estacionados na calçada (ou circulando lentamente de carro) costuma ser maior no gueto da Marquês. (PERLONGHER, 2008[1987]: 133)

No ‘agenciamento maquínico’ dos membros (...) os outros não são vistos como ‘identidades pessoais’, mas apenas como possibilidade de um contato parcial, de órgão a órgão. O corpo é parcelado, certas partes são ‘separadas’ do conjunto. No caso dos michês, o objeto destacado é sobretudo o pênis. Narra Carella: “(...) um mulato junta-se a ele (Lúcio), para conquista-lo lança mão do meio primitivo de apalpar o sexo” (1968, p. 76). (PERLONGHER, 2008[1987]: 171)

A investida do olhar do eu-lírico de “*Exvoto*” de Gironde também era parcial, e ocasionava o despedaçamento do sexo das meninas, que apertavam “*las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda...*”. O efeito da fragmentação do sujeito provocado pela eleição parcial do objeto está presente em “*Anales*”, assim como em *O negócio do michê*. Estamos tratando de três instâncias paralelas, que, segundo a cronologia de publicação, disporíamos da seguinte maneira: o poema de Perlongher, sua leitura dos poemas de Gironde e sua pesquisa sobre o michê. Com isso, podemos considerar esse poema publicado em 1980 como precursor do seu ensaio e sua pesquisa.

Com isso, notamos no poeta Perlongher certa preambulação da relação entre ele e Gironde, da qual viemos tratando. Então, recuperamos nossos sentidos, e constatamos que, menos do que anunciar o que veio primeiro, nos é ainda mais válido reconhecer, nessa descoberta, que Perlongher, como mobilizador da transversalidade que traspassa estas linhas paralelas, se fez acompanhar de Gironde em diferentes lugares de produção de sua escrita, e nisso, permitiu Gironde continuar em circulação.

Sobre os procedimentos linguísticos de Perlongher, notamos a possibilidade de pensá-los partir de *En la masmédula*, por exemplo, o efeito da desestabilização da leitura, que se dá pela suspensão do sentido. Encontramos, além de um vocabulário específico, o desdobramento de um significante sobre o outro, como no par “siervo soy”/”ciego soy”, no qual os sons dos três primeiros fonemas são coincidentes. Além da sonoridade, notamos ainda certa exploração espacial da página, através de versos que se iniciam com um grande recuo da margem, e do efeito visual que provocam versos curtos entre outros maiores, que graficamente dão algum destaque aos significantes dos versos menores.

No poema, reconhecemos presentes também adornos linguísticos que são colados ao poema, ao modo neobarroco de incrementar a linguagem através de um vocabulário de arcaísmos, gírias ou especificidades que desestabilizam a leitura, dificultando-a, obrigando o leitor a ler e reler o poema, na tentativa de familiarizar-se com seus vocábulos, que ora remetem ao universo da moda, seus tipos e cortes de tecidos, e ora remetem ao mundo da guerra, referindo-se a cargos, táticas e peças de roupa. Nesses poemas, identificamos uma série desses adornos, além dos versos que compõe o monólogo, no qual o soldado lista as jóias da irmã, também nos versos finais, no qual o eu-lírico reclama o valor austro-húngaro, em relação àqueles de outras nacionalidades, a partir da imagem das avós. Esse valor é constituído por objetos, cuja preciosidade se nota por suas características específicas, como os exemplos: “*sus espirales de vela de sebo*”, “*sus crucifijos de espuma de nácar*” e “*sus carteras de piel de lagarto*”. Com isso,

notamos não apenas a característica de Perlongher em multiplicar em detalhamentos a linguagem, mas a construção de seu poema, mais amplamente, em atribuir essa capacidade de observação minuciosa ao seu personagem, esse eu-lírico, que primeiro é apresentado como um soldado. Essa sua capacidade não lhe é exclusiva à memória de um ambiente familiar, no qual, aliás, podemos inferir que o eu-lírico foi criado (sua memória das avós, passa, primeiro, pela sua própria, e nos reporta a ele como neto, portanto, criança, e ao ambiente no qual esta foi criada), mas o acompanha, como uma herança que lhe é de direito, até onde seria imprópria. Em “*aqueos de hermosas grebas*”, percebemos que seu olhar para a moda também se volta para a rouparia de guerra, no qual ele se maravilha com as tornoeleiras dos aqueus. Com isso, notamos que o investimento do olhar do eu-lírico de Perlongher se volta para os soldados. E então, a partir do paralelismo que ele faz desses soldados com as *chicas de Gironde*, podemos pensar que passamos do *giro* ao *yiro*. Nesse sentido, podemos recordar a leitura ensaística de Perlongher, quando ele identifica em Gironde que “*la homosexualidad pringa el poder*”. Em “*Anales*”, o objeto desencadeador do desejo que desestabiliza o hábito no poema é agora um homem, apresentado a partir de um eu-lírico masculino, que titubeia sobre a sua virilidade ao recordar-se da irmã, e esse homem é um soldado, um oficial de guerra.

3.2. O erofrote dos meninos: “*Al deshollinador*” (1990)

“*Al deshollinador*” foi publicado no quarto livro de poemas de Perlongher, de 1990, intitulado *Parque Lezama*. A referência ao escritor cubano está explícita desde o título, e, em entrevistas, Perlongher esclarece que esse livro tem origem na perturbação de suas leituras de Lezama Lima, uma perturbação que incide sobre a sonoridade linguística. Leiamos um trecho da entrevista cedida ao Número 26-27 da *Revista Inti*:

Me explico: Parque Lezama viene de la revolución (de la perturbación) que fue para mí zambullirme en Lezama Lima, con la excusa de escribir un librito inexistente. Esa imantación irresistible coincidió con que yo ya no estaba en el Brasil. El efecto ha sido, creo, una desterritorialización devastadora, que tomó, gracias a los polvos vaporosos de Lezama Lima, la vía de una artificialización extrema del lenguaje. Esa desterritorialización de la linguistería (la palabra es de Nicolás Rosa) es casi una marca constitutiva del neobarroco contemporáneo: mezcla de jergas que pueden proceder de cualquier parte (...). Parque Lezama es, también, un parque de Buenos Aires, donde vaya si anduve... pastoreando, ramoneando... Y es justamente en el sitio hoy ocupado por este parque donde se fundó la ciudad de Buenos Aires. Así que digo: fundación del lenguaje, fundación de la ciudad.

Escribiendo los poemas de Parque Lezama, me siento, si se puede decir así, como “abajo” de la historia, o de su narración. Digamos que hay muchos vericuetos para perderse antes que se pueda llegar a “contar” algo, contar las cuentas en la tasa. Los impulsos de cantar, la propia musicalidad de los sonos evocados los deviene sirena en el estrecho. Y si hay un ritmo, es pulsional (cito a Osvaldo Lamborghini: A golpes su verga lleva en cuenta de mis sílabas). Los ritmos pulsionales armando la métrica e la pasión, su fábula. Volviendo a Parque Lezama, me resulta muy elogioso que me digas que se mantiene el paso (el paso doble), porque eso me suena a que ese deseo de hacer pasar la cantarina de la pulsión por las costuras del lenguaje, que tan encorsetado lo insignifican, consiguió crear (o al menos sugerir) su propio plano de consistencia, su anular de imantación o iridiscencia. Ese es el problema en el Parque Lezama: trabajar (como quien al bordar, lancina o lancetea) la gramilla babosa de la lengua. Por eso que, tal vez, haya ahora menos referencias históricas que en Alambres, o lo sumo montajes sobre el folklore urbano o los jergones de la draga. Parque Lezama sería, se me ocurre, una especie de ancla portátil que sostiene todas las desterritorializaciones, deja pasar todas las ondas, y sólo se aferra, al hundirse, a la rejilla rigurosa del barroco. Y otra cuestión es: cómo producir lo sensual, cómo hacer sensual una escritura.

(PERLONGHER, 2004[1987]: 324. Grifos nossos)

Sabemos ser demasiado extenso esse excerto de entrevista, mas, por o considerarmos relevante, nos resultou difícil omitir em reticências algumas de suas partes, por razões que comentaremos a seguir, e que buscaremos reconhecer na leitura do poema “*El deshollinador*”, em comparação à leitura que fizemos de “*Anales*”.

O primeiro dado, como mencionado, é da relação que se estabelece com Lezama Lima, não apenas a partir do título do livro, mas também de seu primeiro poema, “*Absisinia Exibar*”, em cuja nota de rodapé da edição da qual o tomamos, *Poemas completos* (2012), encontramos o dado de que este seria o nome da marca de pó que Lezama Lima usava. A relação com Lezama Lima recai, sobretudo, sobre uma prática de escrita que está ‘fundida’, para fazer uso da mesma expressão de Perlongher, ao barroco.

Ainda assim, repetindo suas próprias metáforas, o livro sustenta, como uma ‘âncora portátil’, todas as desterritorializações, e nisso, se deixa atravessar por várias ondas. Sem que cometamos o excesso de interpretar demais as palavras transcritas de sua entrevista, não podemos deixar passar a fluidez que o elemento aquático (*ondas*) sugere, e de relacionar essa fluidez ao Neobarroso, nomenclatura jocosa que marcava a especificidade do Neobarroco em contexto sul-americano, assim, fazia referência tanto ao barro das margens do Rio de la Plata, como a sua coloração, seu aspecto barrento. Isso também relacionamos ao que diz Perlongher sobre o lugar no qual hoje é o Parque Lezama em Buenos Aires. Sua fundação, neobarrosa, passa por Lezama Lima, e assim sendo, é uma fundação da linguagem, o que nos faz lembrar Onetti, sobre o que ele diz da fundação de uma cidade ser, sobretudo, uma fundação literária: “*Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica y con mar y viento a la que llamaría Montevideo*”. Não queremos dizer, com isso, que seu livro funda uma Buenos Aires ao qual seria possível Perlongher retornar, mas sim, que ele cria para si uma cidade da qual ele possa ter vindo. De qualquer forma, sobressai em Perlongher o aspecto desterritorializado que ele atribuiu a *Parque Lezama* e que se relaciona com sua capacidade de transição, sua mobilidade por diferentes estéticas e poetas, e aqui, podemos ler *ondas* como tendências ou modismos, e aplicá-los à literatura. Sua fluidez neobarrosa permite que ele deslize por diferentes lugares literários, sendo que alguns estão marcados em suas epígrafes, como acontece com Góngora, Mallarmé e Gironde.

No excerto de entrevista, além dos comentários que recaem de modo mais generalizado sobre esse livro, considerados acima, há outros dois que escolhemos comentar após a leitura do poema, porque, apesar de tratarem de características também gerais, são passíveis de serem reconhecidos na leitura do poema, pois, o primeiro deles, é linguístico e trata-se de um privilégio da sonoridade, e o segundo, que leremos em decorrência do primeiro, é temático, e diz a supressão dos elementos históricos como um

eixo articulador da poesia de Perlongher, como o papel que a guerra desempenha em “*Anales*”.

Al deshollinador

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té.

Girondo

*¿He de esperar al deshollinador
de las siete cuando ya a las cuatro
el humo nos ha sofocado?
No: voy a llamar a las chimeneas
para que manden un suplente;
el suplente es un moreno aceitunado
que tiene tiznados los resortes
por la bruma de un madero que se reaviva
y clava sus estocadas gelatinosas
en la brillantina de las sombras,
por debajo de los cableríos
que le envuelven, como guedejas, el cráneo;
ese está reventado y se le ven os pensamientos,
saltan las florecillas de citas y las volutas de los “Fontanares”.
Toda suplencia es una falla, de la canilla destrozada sale un río
de detritus tumeficientes, callo el bodrio
que flota en la ruleta,
como si lo que se jugase fuese una bola y dios me libre.*

Pechito mío,

*cora su
aspereza de nueces rojas, como si la garganta estuviese hecha de gargotas,
enormes gargotas para el paso de las gárgolas vacías
que han dejado sus azulejos venecianos en un bosque de espejos.
En el espéculo vanante brindo con un aceituna*

amorenada, estampo el chorro

*de la sidra en un catalejo de estudiante, que mira atentamente el dorso.
No hay reverso, no pasamos de nuevo
por el lugar y sabemos que los árboles han sido comido por los tapires,
pero no nos animamos a constatarlo
por miedo a que los tapires sean de yedra.
El cambio es una felonía.*

*Yo no mojo mi cenicero en la rebaba de la pecera,
Prefiero rumbarme plúmbea por los alrededores de la ceniza
que se consumen, hasta que nos duelan los pulmones
e escuchemos por la madre selva el cántico oculto de la muerte familiar,
entre sábanas yodadas.*

El estilete

*rasgaba el cubrecama de rafetán amarillento
para descubrir un plúmbeo que no era plumizo sino como un pavo
que mudaba su plumaje en media de la travesía iluminada
por el temblor de una vela de cera en el azulejo transparente.*

*¿He de seducir al deshollinador
solo para asegurarme del fracaso del trámite,
pues la chimenea se seguirá atascando, él atrapado en los ijares
y yo sorbiendo de la bota
con el sigilo que desata los cordones del ano con los dientes?
La lengua busca la caverna arenosa, hay barcos de ceibas haladas
en el retozo de las papilas en las lengüetas rosas
abiertas como mariposas al lengüeteo de la mosca.*

(PERLONGHER, 2012[1990]:142-143]

O primeiro dado que temos é da referência ao ambiente privado de uma casa, e não mais de um campo de batalha e seus refúgios. Na pergunta inicial do poema encontramos a referência ao ambiente fechado, que apresenta, inclusive, o risco de sufocamento. Nisso, reconhecemos dado o problema sobre o qual o poema se apoiará para desenvolver-se: ao modo de Gironde, como que reificando a chaminé, o eu-lírico decide solicitar a ela um suplente que a limpe. Os versos que seguem nos apresentam, sob o olhar do eu-lírico, o limpador de chaminés, para quem, atentando-nos ao título, o poema está dedicado.

Os versos descritivos encarregam-se de adornar, e nisso, erotizar, a imagem de um limpador de chaminés que é um *moreno aceitinado*, confundindo ora o tom de sua pele com a cor negra das fuligens, e os instrumentos próprios para o serviço de limpeza de chaminés, como os fios espiralados, espécie de molas, ao cacheado de seus cabelos (“*por debajo de los cableríos / que le envuelven, como guedejas, el cráneo*”). O eu-lírico, de observá-lo o crânio, é capaz de ler-lhe os pensamentos, de ontem “*saltan las florecillas de citas y las volutas de los ‘Fontanares’*”. Se, por ‘fontanares’, entendemos a marca de cigarros *criollos* Argentinos, temos a imagem do limpa-chaminés fumando, e formando arabescos (*volutas*), o que, dentro do universo imagético do poema, se sobrepõe a ideia da chaminé e da fumaça. ‘*Florecillas de citas*’, por sua vez, possibilita pensarmos na imagem de um encontro romântico. Com isso, passamos ao vocativo com o qual o eu-lírico se dirige ao limpa-chaminés: “*Pechito mío*”. Não encontramos tal expressão dicionarizada. Em uma tradução literal, leríamos ‘meu peitinho’, porém, popularmente, e sem registros que não sejam informais, encontramos que esse vocativo pode ter relação com a expressão “*de pecho*”, que, originalmente, teria relação com uma posição para fuzilamento, derivando para “um convite ao qual não era possível recusar”. Ainda que plausível, embora sem fontes precisas, importa-nos o sentido de convite erótico que o

vocativo no diminutivo instaura, e mais ainda, do eu-lírico não mais descrever o limpachaminés, mas dirigir-se a ele como interlocutor do poema.

Desenrola-se, então, uma sequência de versos que, mais do que investigar a cada um deles as várias possibilidades de sentidos, uma vez que, a esta altura, já compreendemos que Perlongher vale-se da ambiguidade como artifício linguístico para compor o seu poema, é preferível que relembremos as observações que ele aponta ao analisar, no *“El sexo de las chicas”*, o ritmo erótico linguístico, o qual chamou de *‘erofrote’*. Reparemos, em algumas passagens de seu poema, o efeito de um significante acoplando-se a outros, por exemplo, com a repetição do ‘g’ em *“como si la garganta estuviese hecha de gargotas / enormes gargotas para el paso de las gárgolas vacías”*. Ou neste próximo, cuja leitura em voz alta permite ao leitor perceber aquilo que uma análise formal e minuciosa dos fonemas ‘p’ e ‘b’ sucedidos por ‘l’ e ‘r’ poderiam apontar. Isto é, a leitura em voz alta faz-nos perceber o efeito aglutinante de um significante no outro: *“El estilete / rasgaba el cubrecama de rafetán amarillento / para descubrir un plúmbeo que no era plomizo sino como un pavo / que mudaba su plumaje en media de la travesía iluminada / por el temblor de una vela de cera en el azulejo transparente”*.

Não percebemos aí o mesmo efeito do *‘erofrote’*? *“Al sincopar la cópula, la escritura toma ella misma el ritmo sincopado de la cópula”*. Antes de concluir a nossa análise, retomando as palavras de Perlongher que comentam seu livro *Parque Lezama*, entreguemo-nos a um exercício mais de leitura que o aproxime de Gironde, que está contido em um jogo de inversão, ou confusão de causa e consequência. Recordemos de um trecho do poema *“Pedestre”*, que lemos na íntegra no primeiro capítulo: *“Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer”* (GIRONDE, 1999[1922]: 21) e observemos como se inicia a pergunta da última estrofe dos versos de nosso poema em questão: *“¿He de seducir al deshollinador / solo para asegurarme del fracaso del*

trámite, / pues la chimenea se seguirá atascando / él atrapado en los ijares / y yo sorbiendo de la bota / con el sigilo que desata los cordones del ano con los dientes?”

O eu-lírico parece mascarar o seu desejo detrás de uma escusa, atribuindo ao entupimento da chaminé a necessidade de um próximo encontro com seu limpador. Embora o eu-lírico confunda, tal qual a banca de jornal tragando uma mulher, os modos de Perlongher são mais escancarados, o que podemos notar simplesmente pela coexistência dos significantes ‘sigilo’ e ‘ano’ no mesmo verso. Outra inversão mais encontramos aí, dos cordões, que seriam da bota, que são atribuídos ao ânus. E com isso, podemos recuperar também o efeito dessa mascarada social que ele aponta em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, no qual “la imagen del deseo” aparece “detrás de la casta apariencia de normalidade”. Em Perlongher, ainda que possamos reconhecer certo uso de uma aparência casta pela inversão que ele provoca na pergunta final do poema, ela nada mais faz do que potencializar, satiricamente, o caráter sexual do poema.

Se voltarmos às palavras de Perlongher que destacamos na entrevista, confirmamos, através da leitura desse segundo poema, a passagem do ‘contar’ para o ‘cantar’. Sua impressão, como ele comenta, é de haver escrito os poemas de *Parque Lezama* abaixo da história, ou de sua narração. Como identificamos no início da leitura do poema, ele parece abrir mão da história como paisagem de fundo no qual sua poesia se desdobra. Essa paisagem é agora o ambiente privado de uma casa, e seu artifício de adornar a linguagem ao estilo neobarroco não mais memoram a infância, através das jóias da irmã, nem recaem sobre a rouparia da guerra, mas fornecem, sim, a paisagem íntima de uma casa, cujos elementos, seus azulejos e suas colchas de cama, alimentam a imagem que fazemos dela. Estamos acordes com Perlongher na atribuição que ele faz desse acontecimento, de afastar-se da história, ao privilégio de seu labor linguístico. O que notamos é que Perlongher faz passar antes pela sonoridade, *las costuras del lenguaje*, o desejo, do que pela história. Esse procedimento, ainda segundo ele mesmo, insignifica o

desejo. Sem um significado pré-disposto, restam os significantes. Nisso, nos deparamos com as últimas palavras desse excerto de sua entrevista, que nos faz lembrar seu interesse na escrita poética, que é mobilizar o desejo através da escrita. Quando, em outra entrevista, publicada em 1986 no jornal *Tiempo Argentino* lhe perguntam: *¿Qué operatividad le das al concepto de deseo en poesía?*, Perlongher contesta: *“Yo empecé a pensar en esto leyendo a Girondo y al comprobar que ciertos críticos leían su sensualidad pasándola por alto”* (PERLONGHER, 1986:[2004]: 296). Embora *“El deshollinador”* possa ser lido, tal qual *“Anales”*, em um sentido homoerótico, em seus procedimentos linguísticos observamos que o poeta priorizou o plano dos significantes (o cantar) em relação ao do significado (o contar), e nesse processo, os referentes históricos deixam de operar em razão do semântico, passando a adornar o seu tecido linguístico. Dessa forma, sabemos que podemos orientar a nossa leitura para uma interpretação que leve em conta os elementos históricos, como por exemplo, ao considerar o contexto de produção de seus poemas em território brasileiro, lembramo-nos que, assim sendo, as casas nas quais encontramos uma lareira são de classe privilegiada, e nisso, destacarmos a etnia negra do limpa-chaminés, presumindo que há uma submissão desse prestador de serviços em relação ao eu-lírico que não é apenas de classe, mas é também étnica, e assim, reconhecer um tema que, como sabemos das leituras antropológicas de Perlongher, eram assuntos que ele também se interessava em mobilizar. O que, com efeito, queremos dizer, e que Perlongher, ele mesmo, nos está dizendo, como um bom crítico de seus próprios poemas, é que, para mobilizar seus assuntos de interesse, na perspectiva que encontramos intensificada em *Parque Lezama*, mais valia mobilizá-los esteticamente, via linguagem.

3.3. Os meninos acendem um cigarro

Para encaminhar-mos ao final de nosso trabalho, reproduzimos, abaixo, o trecho de uma entrevista concedida ao jornal *Clarín*, de 1991, em razão de, nessa data, Perlongher já ter publicado todos os seus livros de poemas editados em vida, sendo, no caso, o último, *Aguas aéreas*, de 1990. Perguntam a ele *¿Girondo fue, frente a ese realismo chato, una salida para tu poesía?*, e ele afirma:

Ah, sí: Girondo fue absolutamente determinante para mí. Lo maravilloso de Girondo es que él se monta a esas descripciones que está entre lo épico y lo geográfico, tal vez. Ese registro que escapa un poco al lirismo vacuo y yoico, montando situaciones, descripciones como si fuese la antigua “redacción-tema...”

En Parque Lezama hay una cita explícita de Girondo y, en general, una relación constante en mi poesía con su obra. En Alambres, está presente el Girondo de En la masedula. Otro Girondo que está siempre sobrevolando mi poesía es el de los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Allí el trabajo con lo sensual es impresionante. Lo sensual en Girondo es festivo y es estéticamente bello. Así como lo más abyecto y degradado, en Lamborghini, siempre es fulgurante.

(PERLONGHER, 2004[1991]: 394)

Notamos, na crítica das poesias de Perlongher, a tendência a lê-lo ao lado dos poetas mais contemporâneos a ele, ou ao lado daqueles que, com ele, articularam e compartilharam a estética do Neobarroco na América Latina, como é o caso de Lamborghini, que, como já dissemos, tornou-se esperado encontrar seus nomes em um mesmo artigo. Reconhecemos, em razão do que Perlongher desenvolveu na área de estudos antropológicos, outro modo de entrada em seus poemas, que os aborda de maneira a focar tematicamente aquilo que, como mostramos, é possível ler nesse poeta: a homossexualidade, o lugar do desejo na sociedade etc. Não apontamos a existência dessas tendências de leitura da poesia de Perlongher com o fim de desconsiderá-las, mas verificá-las, ao lado de nossa embrionária pesquisa, para reconhecer que ainda há muito a ser costurado sobre a obra do poeta.

Ao longo de nossa pesquisa, buscamos reunir dados suficientes para que não restassem dúvidas de que há uma relevante relação entre Girondo e Perlongher, que, como estabelecemos desde o início, sabemos ser possível a partir de uma noção de tradição

literária que encontramos em Borges, compreendendo que o leitor, como escritor, mobiliza a tradição a partir de sua perspectiva.

Buscamos atentar-nos ao nosso *corpus*, pois embora saibamos que ele não esgota as possibilidades de relacionar nossos dois poetas, acreditamos que através da análise do ensaio “*El sexo de las chicas*” e dos poemas “*Anales*” e “*Al deshollinador*” pudemos apontar como Perlongher faz a passagem do *giro* para o *yiro*. Com isso, compreendemos também que a contribuição da leitura de Perlongher à crítica de Girondo se dá de duas maneiras. A primeira, que apreendemos em sua ensaística, na qual Perlongher empresta os seus ouvidos à escuta do que há de “chulo no amor”, isto é, suas alusões sexuais mais baixas. E a segunda maneira se dá através de seus poemas autorais, levando em conta a análise que deles fizemos, por notarmos que Perlongher convoca Girondo a *yirar* com ele, em um novo tempo e espaço. Isto evidencia as características vanguardistas de Girondo, que consistem, como apreendemos em nosso trabalho, não em uma clausura histórica de determinado período, mas diz respeito a haver ofertado, através de seus procedimentos linguísticos, um espaço para que o leitor pudesse gozar de sua leitura, como vimos com Barthes, ao ponto de sentir-se convocado a escrever sobre ela.

Acreditamos ser justamente esta característica de Girondo, de sustentar o desejo através da linguagem, o aspecto mais relevante para que Perlongher o tenha tomado como um de seus precursores. Pudemos derivar a ideia de circulação de modo a explorar a relação de nossos poetas com a cidade erotizada e esperamos ter mostrado que, para nossa pesquisa sobre eles, tais relações sustentam umas às outras, isto é, são indissociáveis.

III. Bibliografia

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsbug. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

_____. *Flores do Mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2003

_____. *O Pintor da Vida Moderna*. In: BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Paris, capital do século XIX. Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UGMG, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Perlongher, o neobarroso transplatino*. Folha de S. Paulo: caderno "Mais", 1º/6/01, pp.19-21

CANGI, Adrián. *Papeles insumisos: imágenes de un pensamiento*. In: PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 7-32

ECHAVARREN, Roberto. *Prólogo*. In: PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: La flauta mágica, 2012.

GALASSO, Norberto. *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

GASPARINI, Pablo. *No entremeio trágico: Perlongher e os "Cadáveres" da nação*. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 29, p. 165-178. Brasília: 2007.

_____. Néstor Perlongher: *Una extraterroitorialidad em el gozo* portuñol. In: *Revista Iberoamericana*, número 232-223, p. 757-775. Pittsburgh: 2010.

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

GÓMES DE LA SERNA, Ramón. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía de Oliverio Gironde. In: GIRONDO, Oliverio. *Obra completa*. Oliverio Gironde; coordenação e edição crítica de Raúl Antelo. 1ª ed. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

LIVRON-GROSMAN, Ernesto. XULdigital. El Proyecto. Disponível em <<http://www.bc.edu/research/xul/background/espanol.htm>>. Acesso em 9 de julho de 2015.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Aquele não mais obscuro negócio do desejo. In: PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PEREDNIK, Jorge Santiago. "Campo nuestro" y propiedades críticas. In: Xul, num. 6, Buenos Aires, maio 1984, pp. 21-24.

PERLONGHER, Néstor. El sexo de las chicas. In: Xul, num. 6, Buenos Aires, maio 1984, pp. 25-28.

_____. La prostitución masculina. Buenos Aires: Ediciones Urraca, 1993.

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

_____. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

_____. Poemas completos. Buenos Aires: La flauta mágica, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

_____. Los sujetos trágicos. Literatura y psicoanálisis. In: *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

RETAMOSO, Roberto. Oliverio Gironde. El devenir de sua poesía. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2005.

REVISTA MARTÍN FIERRO, edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. A quien espanta el espantapajaros. In: Xul, número 6, Buenos Aires, maio 1984, pp. 30-36.

_____. La trayectoria masmedular de Oliverio Gironde. In: Cuadernos Hispanoamericanos, número 553-554, pp. 217-230. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional pra el Desarrollo: 1996.

_____. Nota editorial. In: Cuadernos de reciénvenido: Homenaje a Néstor Perlongher, número 18, pp. 3-4. São Paulo: Humanitas /FFLCH / USP, 2002.