

DO TROTTOIR AO BOUDOIR DO POETA: ECLOSÃO DE SENTIDOS E CARTOGRAFIAS CORPORAIS EM TRÂNSITO EM NÉSTOR PERLONGHER

FROM THE TROTTOIR TO THE POET'S BOUDOIR: OUTBREAK OF SENSES AND CORPORAL CARTOGRAPHIES IN TRANSIT ABOUT NÉSTOR PERLONGHER

Debora Duarte dos Santos¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discutir elementos presentes na produção poética do escritor argentino Néstor Osvaldo Perlongher, debruçando-se especificamente sobre as obras *Hule* (1989) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Interessa-nos refletir acerca da composição formal dos textos, derivada da estética neobarroca e levada a cabo pelo poeta em sua produção literária; bem como a respeito de questões políticas e sociais que consubstanciam o estilo do autor, haja vista sua participação como fundador da *Frente de Liberación Homosexual Argentina* (F.L.H), o exílio involuntário vivenciado durante o último regime ditatorial, no final dos anos 70, e a relevância que aspectos de ordem biográfica cumprem no desenvolvimento de sua escrita.

Palavras-chave: Literatura Argentina; Poesia; Ditadura Militar; Néstor Perlongher.

Abstract: The present article aims to discuss elements present in the poetic production of the Argentine writer Néstor Osvaldo Perlongher, focusing specifically on the works *Hule* (1989) and *El chorreo de las iluminaciones* (1992). We are interested in considering the formal composition of the texts, derived from the *neobarroca* aesthetics and carried out by the poet in his literary production, as well as political and social issues embodied in the author's style. Furthermore, the influence of the order of biographical aspects that had an impact on the development of his writing will be considered, given his participation as the founder of the *Frente de Liberación Homosexual Argentina* (F.L.H) and his involuntary exile experienced during Argentine's last dictatorial regime at the end of the 1970s.

¹ Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura. Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Assistente da Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6055>. E-mail: debora_duartesan@yahoo.com.br.

Keywords: Argentine Literature; Poetry; Military Dictatorship; Néstor Perlongher.

1 INTRODUÇÃO

Agradeço ao vento esquivo que me varreu do mundo: ele me deu a perplexidade, o olho sem pálpebra e um coração abissal para ressoar a imensidão da noite sem resposta. (Juliano Pessanha, 2015, p. 277).

Para Domingos Carvalho da Silva (1989) a natureza de certos textos poéticos atenua ou até mesmo elimina — do ponto de vista taxonômico —, as antinomias existentes entre prosa e poesia. Em *Uma teoria do poema* (1989), além da decantação formal atribuída à expressão poética, o crítico traz à tona considerações a partir das quais seria possível o estabelecimento do estatuto poético de determinados textos. Domingos Carvalho, no entanto, não deixa de expressar sua crítica quanto ao radical racionalismo da composição que, em algumas circunstâncias e em favor de uma operação linguística exclusivamente poética², pretendeu encerrar a poesia numa arte das ideias. Este, contudo, não é o principal debate ao qual se dedica o crítico, uma vez que procura refutar o que entende por formas de supressão do valor poético. O autor demonstra certa perturbação estética ao observar que “[...] a *ideia poética* (isto é, a poesia)” está “fora da poesia”:

Tentemos um resumo: a prosa literária é pormenorizada, irradiada, analítica; a expressão poética é simétrica, contida, sintética. Na prosa há a função de significar através das palavras, o pensamento; na poesia as palavras não traduzem, necessariamente, um pensamento prévio. O pensamento prosaico traduz-se em palavras; o pensamento poético resulta das palavras. A significação do poema não está propriamente na sua correspondência com ideias, mas no seu modo de ser como estrutura global de palavras, sons, conceitos e ritmos. (SILVA, 1989, p. 68).

² Ocasão em que o escritor recupera elementos como as regras de ritmo, os critérios de seleção de palavras, usos de tropos, bem como de antíteses, etc., fazendo a expressão poética desaguar em extrema condenação.

Nota-se que para o crítico a poesia detém qualidades de síntese e contenção, não se desdobrando, como a linguagem da prosa, em minúcias [...]”. Convergimos com Carvalho quando assinala: “[...] que a linguagem do poema é poliédrica, como um cristal [...]” (SILVA, 1989, pp. 66–67); discordamos, porém, quando, considerando o trabalho de exaustão com a palavra desenvolvido pelo poeta, chegamos à impossibilidade de enquadramentos rígidos como tentativas de definição de um *valor*. Os desvios da linguagem, senão indispensáveis, são os meios nos quais se concentram os poetas, a fim de expressar a ambiguidade, a multivocidade, a plurissignificação, bem como os múltiplos deslizamentos, arbitrariedades e fragmentação da língua convocados pelo pensamento poético. Atualmente, inclusive, defende-se a máxima de que a hierarquia dos códigos tem se perturbado, de modo que a condição dos textos passou a expressar dimensões que reconfiguram o mundo através de imagens cada vez mais distorcidas e incongruentes.

Nas últimas antologias publicadas pelo poeta argentino Néstor Osvaldo Perlongher verificam-se tais aspectos: de um lado, com *Hule*³ (1989); de outro, com *El chorreo de las iluminaciones* (1992), sua obra *post mortem*. A contrapelo de determinados paradigmas apresentados pela crítica especializada, nota-se que os textos que conformam a fase final da poética perlongheriana sugerem o trabalho com elementos incongruentes e disformes. Uma metáfora é sempre a possibilidade de outras. A metonímia atravessa a palavra instaurando relações improváveis. Por outro lado, hipálages, contradições e estruturas antitéticas caminham ao lado de oximoros, que garantem enunciados saturados de ironia e sarcasmo. Se para Domingos Carvalho a tensão entre prosa e poesia verificava-se por meio de posicionamentos discursivos estáveis, no caso perlongheriano estas estruturas não só passam pelo funil *diluyente* da

³ Consideramos *Hule* como a antepenúltima obra do autor, tendo em vista que foi escrita depois de *Parque Lezama*. No entanto, em decorrência destas “*jugarretas editoriales*”, como enfatizado por Néstor Perlongher, acabou sendo publicada antes dessa.

experimentação linguística, como também são implodidas a partir da maneira como o poeta arranja seus versos e estrofes. Néstor Perlongher combate a máxima apresentada pelo crítico de que: “[...] a expressão poética é simétrica, contida, sintética [...]” (SILVA, 1989, pp. 66), como observaremos nas análises a seguir, e conforme constatado em dois trechos extraídos da entrevista que Néstor Perlongher concede a Luis Chitarroni, em 1988. Na ocasião, o poeta argentino convalida sua perspectiva em torno a escritura de textos poéticos:

1. [...] yo diría que se trata de darle forma a la fuerza. O de suscitar una fuerza dionisiaca, de desestructuración, de éxtasis, y turbulencia donde el trabajo del poeta consiste en darle una forma para que esa fuerza no se disipe (PERLONGHER, 2004, p. 302).

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

Observa-se, desse modo, que a “maquinaria de destrucción”⁴ perlongheriana não se presta ao alinhamento formal e enclausurante previsto por algumas vertentes da crítica. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo discutir elementos presentes na produção poética do escritor argentino Néstor Osvaldo Perlongher, debruçando-se especificamente sobre as obras *Hule* (1989) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Interessa-nos refletir acerca da composição formal dos textos, derivada da estética neobarroca e levada a cabo pelo poeta em sua produção literária; bem como a respeito de questões políticas e sociais que consubstanciam o estilo do autor, haja vista sua participação como fundador da *Frente de Liberación Homosexual Argentina (F.L.H)*, o exílio involuntário vivenciado durante o último regime

⁴ Imagem recorrente nas análises do crítico Nicolás Rosa.

ditatorial, no final dos anos 70, e a relevância que aspectos de ordem biográfica cumprem no desenvolvimento de sua escrita.

2 A MARGEM, O DESEJO E O TROTTOIR DO POETA

Considerando o universo enunciativo que configura a escrita perlongheriana, podemos afirmar que *Hule* figura como obra de transição do poeta. Por um lado, observa-se tanto o retorno aos debates centrados em conceitos como desejo e sexualidade⁵ presentes em nas duas primeiras antologias do escritor — *Austria-Hungria* (1980) y *Alambres* (1987)—, como também o diálogo com questões acumuladas na escrita de *Parque Lezama*⁶ — obra em que Néstor Perlongher revela “[...] una verdadera tendencia de revitalización barroca [...]” (ROSA, 1983 *apud* GARCÍA HELDER, 1987, pp. 24–25). Por outro lado, esta mesma obra anuncia, de forma antecipada, problemáticas que se revelarão na escrita terapêutica de *El chorreo de las iluminaciones*.

Vale mencionar que os aspectos de ordem biográfica tornam-se igualmente indispensáveis para a compreensão desta fase do poeta, tendo em vista que, invertendo a máxima aristotélica de que “a arte imita a vida”, no caso de Néstor Perlongher ironicamente a vida — indecível por natureza —, converte-se numa dura e cruel imitação da arte. Isto porque, tendo percorrido desde o início da década de 80 sobre os limites impostos ao desejo — limites entendidos como formas de controle, que encerram e padronizam o desejo —,

⁵ Questões que passam a ser observadas em *Hule* com especial atenção aos aspectos constitutivos da estética *kitsch*, já que é a partir das ferramentas que essa oferece que se torna possível visualizar os exageros do estilo como mais uma escolha, ou seja, como mais um procedimento linguístico e de estilo adotado por Néstor Perlongher.

⁶ Embora *Parque Lezama* represente o aperfeiçoamento dos procedimentos de experimentação linguística até então adotados pelo poeta ao mesmo tempo que estabelece o diálogo com os cubanos Lezama Lima e Severo Sarduy – especificamente com os elementos constitutivos da estética neobarroca, e parodia o Século de Ouro espanhol–, é em *Hule* que identificamos uma importante torção do ponto de vista estilístico e temático.

o escritor teve de lidar com a AIDS e com o peso assinalado pela enfermidade, ainda muito recente na época⁷. Em “Disciplinar os poros e as paixões”, artigo publicado em 1985 em uma importante revista⁸ de cultura e política, Néstor Perlongher indigna-se: “Bombardeio de imagens, de discursos que convocam o pânico, a ameaça da AIDS já transcendeu o sofrimento privado das suas vítimas [...], para se converter num dispositivo de moralização que busca reordenar os corpos e suas paixões”, ou seja, um dispositivo proibicionista e repressivo como ele mesmo afirmava. Ainda no respectivo artigo lemos⁹:

Nessas condições, as estratégias desencadeadas a partir de um problema real — a emergência da AIDS — passam por *policar e organizar as sexualidades* perversas, no sentido de diminuir a frequência, a diversidade e a intensidade dos encontros.

Aqueles que estavam "fora" da sociedade são hoje instruídos pelo aparelho médico e paramédico no sentido de disciplinar os poros e as paixões. *O tão declamado direito a dispor do próprio corpo vai-se transformando, no final das contas, no dever de regrá-lo.*

Em sua antepenúltima antologia, Néstor Perlongher parece absorver a crueldade do real na palavra, como sublinha Adrián Cangi em “Contos, crônicas, algumas vaidades e uma diatribe”, prólogo a *Evita vive e outras prosas* (CANGI, 2001). A potência da palavra perlongheriana, vale destacar, “[...] não existe sem dor, sem dilaceramento” (CANGI, 2001, pp. 9–19) e, principalmente, sem uma análise crítica dos lugares sociais ocupados e impostos. Sobre este aspecto, o período que compreende os anos finais da década de 80 e o início da década seguinte representa um divisor de águas na obra do poeta argentino. Suas publicações passam a documentar não só os avanços da sociedade moderna e suas consequências — como sinalizado por Peter Fry (1987, pp. 11–15) —,

⁷ O fato do escritor ter publicado pela Editora Brasiliense o opúsculo *O que é a AIDS* (19987), torna-se igualmente relevante.

⁸ **Fazemos menção ao artigo publicado em *Lua nova: Revista de cultura e política, cuja publicação encontra-se disponível na Plataforma Scielo: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em agosto de 2022.***

⁹ Fazemos menção ao artigo publicado em *Lua nova: Revista de cultura e política*, cuja publicação encontra-se disponível na Plataforma Scielo: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em agosto de 2022.

mas também porque neste mesmo período, além das publicações de *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* (1987), *O que é AIDS* (1987) e *Hule*, Néstor Perlongher ganha uma bolsa de estudos para realizar o doutorado na Europa sob orientação do sociólogo francês Michel Maffesoli — projeto que duraria quatro anos sendo interrompido em decorrência dos infortúnios, que acometeram a saúde do poeta.

Segundo Adrián Cangi, “[...] corrían los años 90 y Perlongher escribió: *Nueve meses en París*, parto extraño, político y polémico [...]” (1999, p. 51). Neste ensaio reflete Néstor Perlongher¹⁰: “En la segunda mitad de 1989, cometí el error (la imprudencia, fascinado como una niña proletaria, por las luces benjaminianas de los pasajes de Lutecia) de aceptar, después de un duro trámite, una beca en París [...]”. A curta estadia na França resultou num dos relatos mais amargos produzido pelo ensaísta, sinalizando, dentre as muitas das indignações, seu repúdio “[...] a la élite intelectual francesa y su postura de *ghetto* sagrado” (CANGI, 1999, pp. 51–52). Em nota introdutória ao relato, Cangi (1999) pondera: “Los avatares convierten a este texto en un jirón maldito de las experiencias de Perlongher”, inclusive, se “[...] podría otorgarle otro título a este artículo: maldiciones sobre París”. (CANGI, 1999, pp. 51–52).

Outro aspecto merece ser relacionado a *Hule*: o fato de já em “Nueve meses en París” a rua figurar como observatório e principal espaço de interesse do poeta no desenvolvimento de seus versos e na caracterização/aprofundamento de suas personagens. Poemas como “Preámbulos barrocos”, “Trottoir” e “Devenir Marta”, por exemplo, referendam o imaginário de circulação desejante em que insiste o poeta em todos seus movimentos de escrita. Em um dos paratextos de *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* (1987a), lemos:

¹⁰ Uma versão deste relato aparece em *Evita vive e outras prosas* (2001), publicada por Iluminuras, com seleção e prólogo de Adrian Cangi e tradução de Josely Vianna Baptista.

Centro de São Paulo. Região da Praça da República, Avenida São João e Largo do Arouche. O local dos travestis, prostitutas, malandros e marginais. Ao longo de quase três anos, o antropólogo Néstor Osvaldo Perlongher foi a este universo para investigar a vida e os métodos de sobrevivência dos michês, rapazes geralmente jovens que, sem abdicar da sua masculinidade, prostituem-se para homossexuais maduros. Pesquisou, entrevistou michês, ouviu depoimentos de clientes e homossexuais. Assim, elaborou um estudo completo sobre o circuito da prostituição viril nas ruas de São Paulo.

Ademais, nota-se que o intumescimento do corpo e do desejo revelado em alguns dos poemas que compõem *Hule*, permitem a Néstor Perlongher reassumir o lugar do antropólogo social, o de quem observa os corpos no interior de um contexto específico: dos anos 80, da emergência da AIDS — também *corpus* de sua pesquisa —, e não só performatiza o ato sexual como constata o projeto de normalização, que atravessa e modifica os fluxos das sexualidades subversivas, sobretudo a homossexual.

Discorrendo sobre o que foi a revolução sexual dos díscolos, em *O que é AIDS* o escritor assinala: “Seja como for, a introdução de uma fina película de látex entre os lascivos órgãos pode talvez adquirir, para além do terapêutico, algum valor simbólico — à maneira de uma inscrição que marcasse, no turbilhão dos fluxos, a presença transparente da lei” (PERLONGHER, 1987b, pp. 75–76). A prevenção, neste sentido, traduz-se em repressão, em decorrência da paranoia generalizada, da espetacularização da mídia e dos esquemas médico-farmacológicos que, como assinala Néstor Perlongher recuperando um pronunciamento do pintor Darcy Penteado, “[...] certamente pretendem faturar altíssimo às custas da AIDs [...]” (PERLONGHER, 1987b, pp. 53–54). Para Peter Fry, os resultados dos anos de pesquisa em que Néstor Perlongher esteve motivado a analisar as redes que interceptam o desejo revelam uma espécie de tratado sobre as margens, cujos questionamentos acerca das formas hegemônicas de regulação do desejo também podem ser visualizados em seus poemas, como no caso de “Devenir Marta”.

Como sugerido no próprio título, “Devenir Marta” engendra o *devir-mulher*: uma “[...] mujereidad bizca”, que destrona a seriedade da “jóia de coque loiro” e “rainha-mãe dos descamisados” ao mesmo tempo que diverge do olhar tosco, “errante y fijo” caricaturizado em “*Trottoir*”: outro poema de *Hule*, cuja personagem — *pestaña de nylon*, que circula na chamada baixa prostituição — se lança na ausência de traquejo com *el mundo de las modas* ao mesmo tempo que “renguea” “el encarnado pie”, “*los pegasos*” ironiza o poeta, que avança e atraca “en la remolina de los pliegues”. A feminilidade de Marta resulta irrefreável e ensimesmada, desdobrando-se na saturação de “lacios oropeles”, que inflamam “[...] la atmósfera cerrada y fría del *boudoir*” (PERLONGHER, 1997a, p. 139). Vale destacar que “Devenir Marta” manifesta o processo de construção das personagens perlongherianas, operando como argumento fundamental na produção de artificialização e estratégias reiteradas na arquitetura do feminino. “Devenir Marta” tutela uma força simbólica inaudita e avessa às leis da natureza, é inatural por excelência, nas palavras de Susan Sontag (1964). É, por assim dizer, um “código pessoal”, uma feminilidade *camp*, solvente da moralidade — aspecto que, analogamente, revela a predileção de Néstor Perlongher pelo artifício e extravagância. A conversibilidade de “homem” e “mulher”, enfatiza Susan Sontag, “[...] é a tentativa de fazer algo extraordinário. Mas extraordinário, no sentido, frequentemente, de especial, deslumbrante. (A linha curva, o gesto extravagante.). Não extraordinário simplesmente no sentido de esforço” (SONTAG, 1964, p. 07).

O gesto extravagante é conservado em *Hule* tanto por meio dos motivos decorativos e curvaturas, que ornamentam os versos de “Formas barrocas” com a voluta e “[...] las regurgitaciones de la piedra jabonosa” tocada “[...] con manos miguelangescas de camionero medieval (PERLONGHER, 1997a, pp. 129–132), quanto através da intimidade aliciante de poemas como “Látex”, “El bretel”. Através da leitura de *Hule*, as palavras meticulosamente recolhidas e capturadas pelo leitor — em um profundo esforço de compreensão, como num

diálogo secreto entre este e o poeta —, revelam não só os constantes descentramentos operados na escrita *neobarrosa* perlongheriana como também expõem as várias alusões às derivas desejanter presentes no obstinado *trottoir* do poeta.

3 DO TROTTOIR ÀS FORMAS DE INGRESSO INTERIOR

Em “Poesía y éxtasis”, a palavra poética “[...] envuelve en los jubones del misterio una fragancia hermética [...] reverberación intensiva de sonos y colores [...] contorsión cortés” (PERLONGHER, 1997b, p. 149). Ampliando o debate algumas décadas depois, em “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en latinoamérica” (2012), Felipe Cussen apresenta uma espécie de exercício cartográfico no qual determina a diversidade da poesia latino-americana, à qual trata de nomear como visionária. Para o crítico, a poesia define-se, então, como “[...] un lenguaje en ebullición, en llamas [...], que bombardea sensorialmente al lector [...]” produzindo “[...] un mareo místico” (p. 180).

Consoante, ao estudar a poética perlongheriana, notamos que Cussen assinala que, para além das estratégias de escrita assumidas pelo poeta argentino — algumas das quais já mencionadas no início deste artigo —, o tipo de efeito produzido durante o processo criativo deve ser similar no leitor. A experiência *vertiginosa* e o atrito experimentados pelo poeta devem também tocar o leitor, como se o processo de escrita operasse como a metáfora das ondas em cadeia.

Néstor Perlongher insiste no poder oracular da palavra poética ao que opõe a sobrecodificação desenvolvida pela crítica universitária¹¹. Para o

¹¹ Neste capítulo do debate perlongheriano é importante deter-nos de modo específico: ao longo de todo o ensaio, Néstor Perlongher insiste no campo da crítica universitária, cujo exercício chama de “sobrecodificação” do campo poético, fazendo uma nítida distinção entre a palavra poética e a expressão sobre a poesia. Para o escritor, os discursos da crítica simbolizam franca

escritor, a sobrecodificação do campo poético interdita “[...] la áspera refulgencia del verbo imantado”, sua graça lúdica e revelada, e codifica “[...] la radicalidad del misterio oracular en un sentido interpretable y sobre todo traducible a la jerga vernacular del ramo”; domesticando a palavra poética e fazendo prefigurar o estabelecimento de sentidos marcadamente estáveis. Neste sentido, desconfiamos que a espessura de seus poemas seja inteiramente capturável. Existe uma fratura hermenêutica, que se precipita no irrevelável. De acordo com Néstor Perlongher, sabe-se que a poesia não é comunicação, uma vez que a linguagem do escritor “abandona” (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí” [...]” (1997b, p. 95), simbolizando uma imensidão de paisagens acústicas, de cores e ideias que perfuram as redes de afetos e sensibilidades do leitor: quem procura decifrar e dar ouvidos aos “[...] límites indecisos de la idea [que] se hunden en las marismas coloridas del susurro, el murmullo, el musitar” (1997b, p. 149, grifos nossos).

Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima
y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del filafil,
entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla (trémula)
y el pico de la flor abre en el tímpano la cicatriz de un pámpano

oposição às formas de evadir-se e *salir de sí*, possibilitados tão somente pelo “resplandor y belleza” da qualidade estética. De outro lado, todo o debate parece alicerçar-se em profunda contradição, revelada de modo progressivo nas reflexões apresentadas pelo poeta. No início de seu ensaio, Néstor Perlongher deflagra, portanto, uma rígida desaprovação com a qual termina por explicitar que a poesia guarda em si o êxtase que invade e garante a identidade do poeta, e cujas formas de refinamento são garantidas pelo parentesco com outras formas de *salir de sí*, ou seja, de entrar em transe – ocasião em que o poeta cita não só o exercício espiritual como também enfatiza a ingestão de substâncias psicoativas, etc. Em certa altura lemos: “La conciencia modificada se caracteriza por un cambio cualitativo de la conciencia ordinaria, de la percepción del tiempo y del espacio, de la imagen del cuerpo y de la identidad personal” (LAPASSADE *apud* PERLONGHER, 1997b, p. 151), ao que conclui: “¿El poeta? No está. Está del otro lado. Dado vueltas. Es otros”. Afinal de contas, nos perguntamos, onde está o poeta? Até que ponto o discurso poético e sobre a poesia são tão indistintos quanto afirma Néstor Perlongher? Já que, como sabemos: “[...] lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida. Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma” (LAPASSADE *apud* PERLONGHER, 1997b, p. 151).

Rajando. (PERLONGHER, 1997a, pp. 249-250).

As imagens rasgadas, portanto, com as quais esbarra a crítica são formas igualmente válidas de abrir “[...] en el tímpano la cicatriz de un pámpano”, isto é, são também formas de localizar uma materialidade particular, que por sua distinção invoca o acúmulo de fissuras nos sentidos da palavra poética. Esse “mareo místico” sublima, por assim dizer, as visões abstratas que compõem a temática explorada na fase terminal da poética perlongheriana com *El chorreo de las iluminaciones*. Felipe Cussen indaga: “Vale la pena preguntarse, [...] si las palabras, las simples palabras, son capaces de provocar efectos comparables a los de un ritual con drogas o un espectáculo psicodélico”, ao que responde consecutivamente:

En el caso de Perlongher, los colores, sonidos, texturas y movimientos van conformando una experiencia sinestésica similar a las recién descritas, y también se buscan efectos sorprendentes que aturden al lector [...]. Pero quizás lo más potente sea el carácter envolvente de este conjunto de textos [...]. La reiteración de ciertos sonidos y ciertas palabras, así como la forma despedazada de un discurso en el que todo se mezcla y que no se solidifica un mensaje, una dirección única, van provocando ese efecto de mareo [...]: “mareo místico” (CUSSEN, 2012, p. 184).

Vale mencionar que nesta obra a carência dos limites — que desde o início aparece como uma opção metodológica do escritor — , surge potencializada. Agora, de modo ainda mais específico, o trabalho do poeta consiste em tocar o inefável: “El mecanismo funciona creando una atmósfera sin describirla; la opción estilística del atropello de ideas consecutivas alude a torrentes sensitivos sin descanso [...]” (ARRATIA, 2011, p. 88).

As substâncias enteógenas administradas por Néstor Perlongher insistem no estado alucinatório e contemplativo verificável no próprio poeta,

quem contempla a “realidade” como um *light show* dos anos 60/70, ou como um quadro de Pablo Amaringo, sobre quem inclusive escreveu um poema: “El ayahuasquero”. Uma espécie de *chorreo*: uma torrente de imagens altera a visão do poeta (ARRATIA, 2011, p. 84). O poeta emigra do “mundo de las modas” e com isso a impossibilidade de escrita parece cada vez mais iminente, como fica explícito em “Canción de la muerte en bicicleta”:

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo

[...]

Lápices que se alzaban nunca más se levantan,
 duermen el sueño de la tristeza en sábanas de tergopol
 o mausoleos de mármol donde toda virtud es yacer
 aterciopelado en el anclaje definitivo de los huesos.

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo

Ahora, ahora, en este instante digo.
 En lo inconstante, en lo inconsciente, en lo fugaz me disemino.
 Disperso y fugo [...].

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo (1997a, pp. 356–359).

Êxtase e angústia passam a ser tratados com particular ênfase representando duas grandes obsessões do escritor. O caráter místico revelado promove o que Alejandra León Arratia (2011) chama de desautomatização das formas de pensar e sentir, ocasionando uma fratura na concepção de “real” e “irreal”, posto que a palavra poética não só se solidariza com uma pluralidade

de significados — perpassados pelos valores individuais e interpretativos de cada leitor —, como também simboliza “[...] precisiones difusas, donde lo conocido funde lo inhóspito y [...] abarca [...] lo improbable” (ARRATIA, 2011, p. 86). Através da experiência induzida, isto é, por meio da administração de substâncias psicoativas, o poeta entra em contato com uma realidade extraordinária e atemporal, em que convergem passado, presente e futuro, mesmo que sua intenção seja a de captar o instante.

Paisagens selváticas e iridescentes contrastam com o sufocamento da restrição do espaço privativo — o *boudoir*, o quarto. Como numa espécie de aprofundamento das formas de ingresso interior que já constavam na antologia precedente, o poeta para de peregrinar, como assinalado por Tamara Kamenszain. Dos “Infinitos preámbulos líricos [...] pre-ámbulos, deambulos” (1997a, p. 127), de “Preámbulos Borrosos”, o poeta de *El chorreo de las iluminaciones*: “desde la fiebre y el sudor neurasténico, fatigando alzadas sábanas tormentosas, levanta los ojos [...]”; e agora, “[...] abajo, en la cama (estanque final) tiene toda su atención poética puesta arriba, en el cielorraso (el cielo es una turbulencia celeste)” (KAMENSZAIN, 1997, p. 367). Não é somente a percepção visual do poeta que se desloca na emigração do espaço selvático ao privativo apresentado em sua última obra, posto que sua voz também é reconfigurada. Em *El chorreo de las iluminaciones* descobrimos que às experiências contemplativas do poeta somam-se as “iluminaciones” anunciadas no título, isto é, a multiplicidade de vozes convocadas ao longo da antologia. “Iluminaciones” representadas pelos escritores e artistas aos quais Néstor Perlongher dedica seus poemas, sendo que, ao fazê-lo, convida estas mesmas vozes para seu “aullido de fin de fiesta”.

Como em “Piedra fundamental” de Alejandra Pizarnik (1971), em que anuncia: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, Néstor Perlongher expele o desejo profundo de estabelecer correspondências, fazendo com que predomine em sua escrita “[...] una total reconciliación del hombre con [...] otros

hombres” (MACHADO *apud*, PERLONGHER, 1997b, p. 153). Aspecto que, obviamente, reflete uma tentativa de destruição da individualidade, isto é: “[...] la ruptura con el principio de individuación y la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad con el cosmos, con la naturaleza, con los otros hombres [...] (1997b, p. 165), em um profundo sentimento de composição. Para Felipe Cussen, “[...] la palabra está más para invocar fuerzas [...] y remitir energías que para nombrar específicamente” (2012, p. 05).

Em *El chorreo de las iluminaciones* a primeira grande obsessão do poeta: o amontoamento de materiais, isto é, o *kitsch* y “el mundo de las modas” — com suas opalescências e variações, “terciopelo”, “lamé”, “carmesí”, “pingo”, “rímmel”, “bombachas de nylon”, “bretes”, “saquitos de banlon”, “ligas”, “carteras”, “espartillos”, “hebillas”, echarpe, “rodete”, “estampados de Gobel”, etc. —, revelam uma mutação: “el inmanente aullido” do poeta. Em “Decepción” (PERLONGHER, 1997a, pp. 347–348), o cisne de “[...] alas manchadas, interroga la estela [...] / en el estanque final / finge piruetas / caracole[a] a la deriva / [...] como un frenesí negativo”¹². Na poética terminal de Néstor Perlongher — já consciente de *el mal de sí* —, “*la loca plañe porque va a morir [...]*” (PERLONGHER, 1997a, p. 341, grifos nossos). Tendo sido uma das últimas produções escritas de Néstor Perlongher, “El mal de sí” surge com um apelo pungente: “Detente muerte”

Detente muerte:

tu infernal chorreado

escampar hace las estanterías,

la purulenta salvia los baldíos

de cremoso torpor tiñe y derrite,

ausentando los cuerpos en los campos:

los cuerpos carcomidos en los campos barridos por la lepra

¹² “Cisne de alas manchadas”, em alusão ao poema modernista “Nocturno”, de Delmira Augustini, publicado em *Los cálices vacíos* (1913): “[...] Yo soy el cisne errante de los sangrientos/ rastros/ voy manchando los lagos y remontando el/ vuelo”.

Ya no se puede disertar

Ve, muerte, a ti.

Enconchate sin disparar el estallido de la cápsula.

Escondida que no seas descubierta.

Pues una vez presente todo lo vuelves ausencia.

Ausencia gris, ausencia chata, ausencia dolorosa del que falta.

No es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele.

Aquello que excede la austeridad taimada de las cosas

o que desborda desdoblado la mezquinidad del alma prisionera.

Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma,

duele estarse sin palabras suspendido en la higuera

como un noctámbulo extraviado (PERLONGHER, 1997a, p. 355, grifos nossos).

Neste poema — como em outros de Néstor Perlongher —, a morte aparece como personagem central: “Detente muerte” — suplica o eu do poema. Por meio deste processo de personificação, observamos que o poeta: “[...] comunica la representación de la realidad exterior que se forma en la pupila de [su] personaje [...]” (BOUSOÑO, 1966, *apud* SILVA, 1989, p. 154). Por um lado, para o eu poético, a morte figura tanto como alegoria da infecundidade, já que “[...] una vez presente todo lo vuelves ausencia”; como também acampa e ausenta os corpos, já “[...] carcomidos en los campos, barridos por la lepra”. Para o poeta “ya no se puede disertar”, simbolizando, desse modo, a impossibilidade da escrita: *Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma/ duele ese estarse sin palabras suspendido [...]/ como un noctámbulo extraviado.* (PERLONGHER, 1997a, p. 355). Na angústia do quarto, cuja mirada insistente só prova que “el techo es una turbulencia celeste”, em que se arrasta a mirada e a alma do poeta “por los agujeros de la respiración”, o poeta sabe que está morrendo, e diz: “Adiós jeringas, tubos que conducen bilis, sangre, suero,

aductores [...] / tusadas toses [...] / gemidos [...] / putrefacciones [...]" (PERLONGHER, 1997a, pp. 348–349).

Confirmamos, portanto, que na poesia de Néstor Perlongher os que “cantam” são donos de uma voz terminal, são *aedos de Thánatos*: Eva Perón, os mais de trinta mil cadáveres da nação, o próprio poeta. Como uma espécie de tumor maligno que mutila e consome o corpo paulatinamente, entre mortos e desaparecidos: “las manchas, los zarpullidos del sarcoma/ mueven en la soberana oscuridad”, revelando com isso a litania que aparece em “Canción de la muerte en bicicleta”: “*Ahora que me estoy muriendo/ [...] La sofocación alza del cielorraso relámpagos enanos/ que se dispersan en la noche definitiva e impasible*” (PERLONGHER, 1997a, p. 357, grifos nossos).

Além destes aspectos, outras importantes camadas de significação são identificadas no desenvolvimento da estrutura formal dos poemas. Em muitos casos, a condição que forja os versos e rimas internas — como as aliterações em que predominava o estilo livre e isento de enquadramentos —, cede lugar a formas fixas da expressão poética. Em poemas como “Tema del cisne hundido (1) e (2)”, “Morenez (2) — un brillo de fraude y neón” y “Luz oscura — recio martirio sabroso”, por exemplo, a predominância de quartetos e tercetos revelam aspectos singulares, que realocam a escrita do poeta argentino. Referente às variações do estilo, “Luz oscura — ‘recio martirio sabroso’”, por exemplo, funciona como um importante modelo de convivência poética, tanto formal quanto temática, no que corresponde à certa tradição, isto é, à forma clássica do soneto. A exploração do gênero é evidenciada não somente por meio dos quartetos e tercetos que figuram nas primeiras estrofes do poema com uma

métrica irregularmente hendecassílaba, como também por meio de outros recursos formais e referenciais: tanto o oxímoro posto no título: “Luz Oscura ...”, quanto a dedicatória que o escritor apresenta a Santa Teresa de Jesús.

LUZ OSCURA

“recio martirio sabroso”

Santa Teresa de Jesús

Si atravesado por la zarza el pecho
arder a lo que ya encendido ardía
hace, el dolor en goce transfigura,
fría la carne mas el alma ardida,

en el blanco del ojo el ojo frío
cual nieve en valle tórrido: el deseo
divino se echa sobre lanzas ígneas
y muerde el ojo en blanco el labio henchido.

Funambulesca beatitud la suya,
de claroscuros, que al soltar el pliegue
de luz inunda el esplendor febeo:

*“No es resplandor que nos deslumbra, sino
una blanca suave y el resplandor difuso
que alto deleite da la vista y no
la cansa, ni la claridad que se ve para ver
esta hermosura tan divina”. (1997a, p. 304).*

Observa-se que determinados elementos direcionam o leitor aos maniqueísmos de uma perspectiva teocêntrica do mundo, fundamentada nos embates entre corpo e alma. Já na primeira estrofe do poema construções como “El pecho... atravesado”, “el dolor” y “la carne fría” contrastam com um estado de combustão em que “[...] el alma ardida” e “encendida” se inflama. As distrações mundanas que afastam a alma de algum estado de ascese parece ser

uma discussão retomada pelo poeta. A persistência daquilo que é concebido como *natural* — ou seja, a alma e o estado contemplativo, por exemplo—, *versus* o artificial transiente — isto é, o corpo propriamente dito, bem como as experiências do mundo exterior e convulsivo —, revelam-se como temas sobre os quais retorna Néstor Perlongher. Neste “recio martirio” é possível também sentir não o sabor acre de um “pecho” penetrado “por la zarza”, mas sim o de uma alma que transfigura a dor em gozo, em transcendência. Uma conexão mística com o divino inunda a alma, para a qual “[...] el deseo/ divino se echa sobre lanzas ígneas [...]” e cujo “[...] alto deleite da a la vista [...] / esta hermosura tan divina”, tal como a “[...] blancura suave y el resplandor difuso [...] de um “[...] valle tórrido[...]]” (PERLONGHER, 1997a, p. 304). As antíteses que prefiguram no poema, encerrado com as aspas da última estrofe, parecem confirmar que há não só dedicatória como também intertexto com a obra de Santa Teresa de Jesús: “*No es resplandor que nos deslumbra, sino/ una blancura suave y el resplandor difuso/ que alto deleite da la vista y no/ la cansa, ni la claridad que se ve para ver/ esta hermosura tan divina*” (PERLONGHER, 1997a, p. 304). De acordo com Alejandra León Arratia:

A juzgar por la tipografía y el uso de comillas, sospechamos que la última estrofa corresponde a una cita no especificada. ¿A quién pertenecen estos versos? El tono, palabras y contenido, junto a la previa mención a Santa Teresa en el epígrafe, advierten su autoría; y los versos, tal como indica Ben Bollig, efectivamente son de Santa Teresa de Jesús. Perlongher transforma entonces la prosa de la poeta en versos libres, rematando con ello lo que aparece en un principio como soneto clásico. Trabajados junto al epígrafe de la misma y el guiño “Funambulesca beatitud la suya”, el poema conmuta la actitud sobre lo místico que hasta entonces Perlongher muestra. Ben Bollig comenta al respecto un propósito del poeta que instruye la experiencia desde una nueva perspectiva, enfocada básicamente desde y para la corporalidad, tal como se avista en los versos “Si atravesado por la zarza el pecho” o “en el blanco del ojo frío”. En contraposición, el corpus poético se ordena simulando un soneto cortado que conjunta, con los términos y orden presentados, el estilo y contenido de Santa Teresa. Una fusión temática cuya funcionalidad, el propósito místico, converge en objetivo: el poeta alude a Santa Teresa de Jesús evocando una tradición del siglo XVI, donde la poeta cristiana explota las posibilidades expresivas para comunicar su conexión mística con Dios. El éxtasis que perfila Santa Teresa apunta

a la necesidad expresiva de Perlongher, entendiendo su mención en complicidad poética y temática. (ARRATIA, 2011, p. 95). (2011, p. 95).

Sendo assim, o que em princípio desponta como forma clássica do soneto transfigura-se nos versos livres da última estrofe. De modo que, os desdobramentos formais e a diversidade de temas, apresentados em *El chorreo de las iluminaciones*, intensificam o estilo entrecortado e não convencional que resiste: versos enfileirados sem interrupção, frases curtas, decomposição do verso, infiltração prosaica, técnica reiterativa, hipérbatos, enumeração, ruptura deliberada do paralelismo, isto é, uma ampla heterogeneidade de estratos que reafirmam a predileção do escritor pela autonomia formal e instabilidade do texto poético, isto é, pela “[...] violação do código da linguagem” (COHEN, 1974, p. 40).

Nota-se, ademais, que os limites entre realidade e ficção são cada vez mais tênues, pois o poeta sabe que está morrendo e experimenta no corpo a fúria da enfermidade. Na fase “terminal” da escrita perlongheriana o corpo líquido do poeta e do poema se formalizam: da forma livre e entrecortada — característica das primeiras obras do autor —, marcada pela decomposição do verso, pela cacofonia reiterada e pelas palavras que “[...] pierden empaque y definición” (ECHAVARREN, 1997, p. 11) chegamos às aproximações à forma clássica do soneto; e, por fim, às formas de ingresso interior, em que predomina o misticismo característico das últimas antologias. Nesta ocasião, o “[...] cisne de alas manchadas [...]”, se percebe capturado pela enfermidade, logo, pela impossibilidade de seguir escrevendo. Cessam as cartografias corporais em trânsito: de um corpo errático e em constante *trottoir* nos deparamos com o *boudoir* do poeta, de onde, consternado, observa: “[...] la noche definitiva e impasible” (PERLONGHER, 1997a, p. 359).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo tomamos como referência alguns dos poemas mais emblemáticos publicados em *Hule* (1989) e na obra póstuma *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Transitamos, ainda, pelos ensaios e debates propostos pelo escritor, cujos frutos de anos de pesquisa renderam importantes contribuições no âmbito da crítica literária hispano-americana contemporânea, revelando especialmente os meandros de uma estética literária procedente das margens para dar voz aos *descamisados* da pátria.

À guisa de conclusão, portanto, podemos advertir que o contato com a literatura e a crítica produzidas por Néstor Perlongher, sempre revelará o refratário por excelência, o exercício de desterritorialização na relação com a própria noção de língua, de sujeito e de gênero. O gesto insubmisso da escrita perlongheriana predomina na tensão estabelecida com os códigos estéticos derivados da tradição. Subverte-se, por um lado, os lugares canônicos da língua investidos para o proveito de certa ordem estável e obstinada, resultando em uma constante indisciplina à especificidade verbal e sócio-histórica. Por outro lado, são legitimadas a margem, a estética neobarrosa, as sexualidades: "[...] el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío, etc [...]"¹³, pois como explicita Jorge Panesi (2013) nunca antes na história "[...] las locas [...] pudieron hablar así en la poesía".

REFERÊNCIAS

ARRATIA, Alejandra. "Palabras chorreantes: éxtasis y creación poética en Néstor Perlongher". In. *Revista Forma*, v. 3, primavera 2011. Disponível em: https://www.upf.edu/forma/pdf/vol03/forma_vol03_09leon.pdf. Acesso em julho de 2022.

¹³ Embora o ensaio tenha sido publicado em maio de 1984, no número 28 da Revista *El Porteño*, trabalhamos com a versão que consta em *Prosa plebeya: ensayos*, de 1997.

- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1966.
- CANGI, Adrián. “Nueve meses en París: presentación”. In.: *Hispanamérica*, ano 28, nº 84, diciembre 1999, pp. 51–52. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20540156?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em julho de 2022.
- CANGI, Adrián. *Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher: Interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2000a.
- CANGI, Adrián. “Una poética bastarda”. *Tsé Tsé*, n. 7/8. Buenos Aires, 2000b.
- CANGI, Adrián. “Contos, crônicas, algumas verdades e uma diatribe”. In.: PERLONGHER, Néstor. *Evita vive e outras prosas*. São Paulo: Iluminuras, 2001, pp. 9–19.
- CANGI, Adrián. “Poder decir sin descifrar”. In. *La Habana Elegante – Dossier “Cosa de locas: homenaje a Néstor Perlongher*, nº 53, primavera – verano, 2013. Disponível em: <http://www.habanaelegante.com/Spring Summer 2013/March 2013.html>. Acesso em julho de 2022.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- CUSSEN, Felipe. “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica”. In. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 38, nº 76, (2012), pp. 173–190. Disponível em: <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/76/173-190-Cussen.pdf>. Acesso em julho de 2022.
- FRY, Peter. “Prefácio”. In.: PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê – a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “El neobarroco en la Argentina”. In.: *Diario de Poesía*, nº 4, otoño de 1987, pp. 25–25.
- KAMENSZAIN, Tamara. “El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher”. *Argentina/ Río de La Plata: Culturas* 7, 1988, pp. 115–120.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Epílogo: El canto del cisne de Néstor Perlongher”. In. CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Bordado y costura del texto”. In.: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. pp. 207–211.
- KAMENSZAIN, Tamara. “La que por un cisne”. In.: *Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC)*, v. 6, nº 8/9 – Poesia: passagens e

impasses, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/249>. Acesso em julho de 2022.

PANESI, Jorge. “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. In: *La Habana Elegante – Dossier “Cosa de locas”: homenaje a Néstor Perlongher*, nº 53, primavera, verano, 2013. Disponível em: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.html. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. “Disciplinar os poros e as paixões”. In.: *Lua nova: Revista de cultura e política*, vol. 2, nº 3, São Paulo, dezembro de 1985. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê – a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

PERLONGHER, Néstor. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Ed. Puntosur, 1988.

PERLONGHER, Néstor. “Nueve meses en París”. In.: *Hispanamérica*, ano 28, nº 84, diciembre 1999, pp. 53–57. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20540156?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. *Caribe transplatino: Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PERLONGHER, Néstor. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/16661912/Perlongher-Nestor-La-Prostitucion-Masculina>. Acesso em agosto de 2022.

PERLONGHER, Néstor. “Territórios marginais”. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, pp. 81–116.

PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos (1980–1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos (1980–1992)*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997b.

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

PERLONGHER, Néstor. Homenaje a Néstor Perlongher. In. *Cuadernos de Recienvenido*, nº 18, 2002, São Paulo: Humanitas /FFLCH/ USP.

PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIZARNIK, Alejandra. “Piedra Fundamental” (1971). In.: *Obras completas – poesía completa y prosa selecta* (1936–1972). Buenos Aires: Corregidor, 1994.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. 2a ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

SONTAG, Susan. “Notes on ‘Camp’”, 1964. Disponível em: <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>. Acesso em setembro de 2022.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 14/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.