

Encontros tropicais e identidades nacionais: Buenos Aires e o Neobarroco

273



Giselle Román Medina
Haverford College

A autoimagem de Buenos Aires é frequentemente aquela do excepcionalismo: a de uma cidade “europeia” localizada na América Latina. A ansiedade de permanecer parte da cultura ocidental desde uma localização extremamente periférica tem formado a identidade da cidade, frequentemente extrapolada a todo o país Argentina. Essa identidade europeísta teve os seus antimodelos, por assim dizer. É o caso do “tropical”, que é tipicamente percebido como o oposto dos valores europeus – isto é, como natureza exuberante que neutraliza a civilização, e como o local natural para as pessoas de cor. O poeta

1 Tradução de Rodrigo Lopes de Barros.

argentino Néstor Perlongher, porém, remodelou uma ideia diferente do “tropical”, uma que propôs uma nova maneira de representar a cidade, cujos escritores ele caracteriza como “*desconfiados por principio de toda tropicalidad*” (PERLONGHER, 1997b, p. 97). Perlongher foi um ativista político para as minorias sexuais durante os anos 1970, e um antropólogo no Brasil durante os anos 1980. Após sua morte em 1992, a sua poesia *neobarrosa*, inspirada pela poética cubana neobarroca, começou a chamar a atenção de estudiosos da literatura. No processo de converter o neobarroco em *neobarroso*, Perlongher partiu de uma das possíveis origens etimológicas da palavra *barroco*, como traçada pelo escritor cubano Severo Sarduy: “*Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro, pauta de la deducción o perla*” (PERLONGHER, 1997b, p. 167). O *neobarroso* privilegia o “barro”, aludindo à terra argilosa característica do rio de Buenos Aires, o Rio da Prata (p. 97). O livro de poesia de Perlongher, *Parque Lezama* (1990), exhibe essa conexão com o neobarroco através de uma homenagem ao poeta cubano José Lezama Lima. Estudiosos têm deixado de notar que a sua adaptação original da poética neobarroca está fortemente relacionada ao papel da tropicalidade em seu trabalho. Este remodelamento do “tropical” é no que aqui me concentro: em particular, vejo como isso está profundamente entrelaçado com uma maneira atípica de imaginar Buenos Aires, resultando numa abordagem inovadora no que fiz respeito à relação entre representações da paisagem e identidade.

Ligada a seu papel como capital da Argentina, Buenos Aires tem tradicionalmente sido conceptualizada através do eixo centro-periferia, e suas variantes, cidade *versus* campo. Como demonstrado pela crítica Beatriz Sarlo, Jorge Luis Borges evitou essas dicotomias ao desenhar um *orilla*² argentina – a margem ou a beira de um rio – desde a qual o universal e o local pudessem ser conceptualizados simultaneamente. Porém, uma vez que Borges tinha remapeado a cidade, e os projetos literários de Julio Cortázar e José Saer tinham seguido uma linha similar, o que mais poderia ser feito? Perlongher proporcionou uma resposta ao abrir a margem argentina a leituras e espaços culturais que nem Borges ou seus sucessores imediatos tinham considerado. O remapeamento

2 Quando Sarlo diz “*Borges es un escritor de orillas*”, ela quer dizer que ele escreve desde a periferia e também alude à margem do Rio da Prata como uma representação física da periferia. A periferia representada pelo rio, porém, proporciona um canal que permite a circulação de sujeitos universais. [O tradutor optou por verter “*orilla*” por “margem” no português].

de Buenos Aires por Perlongher evita aquelas dicotomias simples, mas diferentemente de Borges, ele não tenta conceituar o *universal*. Ao contrário, assim que olhamos além de sua exotização inicial dos trópicos, podemos ver que Perlongher cultivou a ideia de uma margem que estimula os fluxos intra-americanos. Ele estabeleceu essa margem através de suas leituras literárias do Caribe durante o seu exílio no Brasil. Assim, ele estava influenciado por duas culturas marcadas por um forte componente africano e por sua geografia tropical.

Perlongher exotizou e sexualizou a diferença racial brasileira a fim de enfatizar o que faltava em Buenos Aires. Para ele, São Paulo era mais habitável devido à sua população negra. Depois de uma viagem para São Paulo em 1979, Perlongher escreveu em uma carta: “*la pasé bárbaro en los trópicos ... Quedé muy apegado a la democracia racial brasilera, a la que conocí – presumo – demasiado de cerca*” (PERLONGHER, 2003, p. 34–35). Ele estava desapontado com Buenos Aires, a qual ele descrevia como “extinguida”, e isso o motivou a empreender estudos de pós-graduação “[n]esas zonas de climas más cálidos, como ser los brasiles, paraísos terrenales” (PERLONGHER, 2003, p. 34). Perlongher se proclama um “exilado sexual” (BRAVO, 2002, p. 60). Esse auto-etiquetamento pode ser entendido de duas maneiras. Por um lado, isso sugere que a perseguição que Perlongher experimentou na Argentina o motivou a encontrar outro espaço; ele foi preso várias vezes em 1981 pelo que descrevia como sua aparência de “marica” (BRAVO, 2002, p. 256). Por outro lado, Perlongher também apresentou-se como um tipo de turista que procura o prazer. Essa tendência de exotizar esses espaços está em constante diálogo com os seus usos das imagens tropicais, não apenas de uma maneira compreensível para um público Ocidental, mas também de um modo que é usado pelas pessoas nesses países como uma estratégia de autorrepresentação.

Em contraste com a passagem supracitada, Perlongher não limitou a sua ideia do que é “tropical” a estereótipos, mas na verdade a ressignificou através de sua apropriação da poética de Lezama Lima e do neobarroco de Sarduy. Numa entrevista de 1987, ele deixou explícita a sua escolha fundamental:

Parque Lezama viene de la revolución (de la perturbación) que fue para mí zambullirme en Lezama Lima ... Esa imantación irresistible coincidió con que yo ya estaba

en Brasil. ... *Parque Lezama* es, también, un parque de Buenos Aires, donde vaya si anduve... Y es justamente en el sitio hoy ocupado por ese parque donde se fundó la ciudad de Buenos Aires. (PERLONGHER, 2004, p. 322)

Enquanto esteve no Brasil, Perlongher inicialmente planejou escrever um ensaio sobre Lezama, mas eventualmente optou pela poesia (PERLONGHER, 2004, p. 322). Em outras palavras, o seu interesse em Lezama estimulou uma poética da prática. O significado duplo de “Lezama” capacitou tanto uma interação óbvia com a poesia do escritor cubano quanto uma maneira de canalizar as suas ideias a respeito do tropical na direção de Buenos Aires.

Em *Parque Lezama*, a Buenos Aires ou os “bons ares” que dão o nome à cidade são transformados em “ares tropicais”. O tropo do “ar” é fundamental no sistema poético de Lezama.³ Perlongher transformou-o em ar tropical ou úmido, e igualmente entrelaçou-o com os tropos da água e dos peixes, que representam o Rio da Prata. Como demonstro em minha análise, a água e os peixes são marcas de uma territorialidade argentina que seria remodelada com o ar de Lezama. O poema “Trópica” coloca o ar como o começo da poesia, e como um elemento-chave da tropicalidade:

El aire de los trópicos es denso.
Reblandecidos chocolates medran en esa densidad
frutillas se relajan en la adherencia
de la pelambre lúcida o sombría,
luminiscencia que ese aire
carga con un presagio de cenizas.

(PERLONGHER, 1997a, p. 199)⁴

O verso de abertura do poema oferece uma definição marcada pelo verbo de ligação: “*aire*”, referindo-se tanto ao ar quanto ao estilo, é denso. A densidade corresponde a um processo hermenêutico que

3 A respeito de Lezama, María del Valle Idarraga escreve, “a instância privilegiada do invisível nesse sistema poético é o ar” (2005, p. 60).

4 Não traduzi os poemas que analiso. A fim de facilitar a sua leitura, proporciono uma glosa deles nas notas de rodapé ou como parte de minhas *close readings*. No poema aqui citado, o ar é definido como “denso”. Nessa densidade úmida e quente, chocolates derretem e morangos se expandem (“*se relajan*”). Esses morangos e chocolates grudam nos pelos do corpo (“*pelambre*”), que são caracterizados como “lúcidos” e “sombrios”. O ar preenche a luminescência – os raios de luz que aparecem entre as sombras – com um agouro de cinzas.

usa a obscuridade como uma metáfora da dificuldade de ler a poesia de Lezama e Perlongher.

O poema se lê como um jogo complexo entre densidade e leveza, clareza e obscuridade. Este ar compacto ou denso envolve uma antítese: deveria ser um elemento leve, mas por causa de sua densidade, aproxima-se dos estados líquido e sólido. Esse ar derrete ou amolece o chocolate; a julgar por este efeito, ele é quente. O calor expande os chocolates, passando-os do estado sólido ao líquido. Duas gradações reversas ocorrem. O ar úmido se aproxima do estado líquido e os chocolates se esparramam. O corpo úmido e os chocolates se encontram no fluido. O ar compacto, denso, derrete os chocolates. O doce afrodisíaco e grudento fica colado na “*pelambre*”, ou pelugem, cabelo excessivo que implica uma animalização como um dos componentes que traçam a imagem erótica. A antítese, “*pelambre lúcida o sombría*”, é resolvida: a pelugem escura, o que estava escondido, agora está à vista. Esse jogo de luz e sombras continua na luminescência, que são raios visíveis no escuro. As cinzas no ar contribuem para a sua densidade e podem ser vistas através da luz nas sombras. O ar dos trópicos torna-se uma metonímia da poesia. O poema é denso, e também a sua folhagem peluda, escura, animalesca.

O ar pode ser lido de duas maneiras: como meteorológico, e como sinônimo de estilo. O primeiro significado refere-se às qualidades naturais dos trópicos, onde o ar é espesso de umidade. A primeira leitura poderia vir de um guia de viagens ou da previsão do tempo. Porém, esse é apenas o ponto de partida para a elaboração do significado poético do tropical. Expressado dessa maneira, uma leitura precipitada levaria à conclusão de que o ar dos trópicos, esse fator natural, determina o estilo e o tipo de escritura. Esses dois sentidos do “ar” são análogos ao significado duplo que o Parque Lezama incorpora como *locus* fundacional de Buenos Aires e como poética de Lezama. O ar como fator climático pertence a um lugar, enquanto o estilo pertence à poética. Porém, o ar tropical não pertence ou não é “natural” de Buenos Aires. A meta dessa poética não é a coerência telúrica. O ar tropical do estilo tropológico e denso de Lezama e de Cuba é uma coincidência da linguagem e não uma relação causal. Ao mover a densidade tropológica de Lezama ao Parque Lezama, a escritura de Perlongher desfaz a ilusão de um estilo determinado pela natureza.

No poema de abertura “Abisinia Exhibar”, o ar tropicalizado manifesta-se através de um uso ambivalente do termo Espanhol “oleo”, e é também uma maneira de introduzir os tropos territoriais argentinos da “água” e dos “peixes”.

Oleo moreno, alza los peces de las ollas.
 El que camina sobre el agua, coge la liza en el
 [desliz,
 liza amorosa, riza los remolinos del calambre,
 rasguña el anillo bañado en oro colomí.

(PERLONGHER, 1997a, p. 187)

Os primeiros versos permitem, no sentido mais literal possível, ao menos duas leituras que têm a ver com o começo e o final da pesca. O “oleo”, ou ação das ondas, facilita a pesca, à medida que o peixe emerge das profundezas das “ollas”, ou redemoinhos no rio. A presença invisível do ar é visualmente manifestada no movimento das ondas causadas pelo vento, e em termos sonoros, através da aliteração sibilante dos versos. “Oleo” – ou “óleo” – tem também o significado de óleo em português, e o significado mais comum para “olla” é panela de cozinha. Consequentemente, o verso também se refere ao processo de cozimento do peixe. Esse óleo é marrom (“moreno”) devido ao seu uso, mas ainda mais interessante é o fato de que a palavra “oleo”, ou “ondas”, refere-se à cor particular do Rio da Prata de Buenos Aires, devido à sua terra argilosa. O “oleo” também aponta para a lubrificação do corpo ou a excitação sexual; ademais, o termo “alzado” (“oleo alza”) significa “estar excitado” no espanhol do Rio da Prata. A polissemia de palavras que se referem ao aquático e ao carnal ao mesmo tempo cria um efeito de proximidade formal entre estas duas corporalidades. As propriedades da água e do corpo podem ser as mesmas, ou ao menos estão fundidas. As ondas espasmódicas, ou “calambres”, são análogas ao movimento da água, do mesmo modo causadas possivelmente pela corrente. Por fim, podemos pensar em “oleo” como uma pintura a óleo, o que sugere que esse Rio da Prata não faz parte da natureza, mas da paisagem num sentido pictórico ou poético. Aqui, novamente, a espessura e o peso desse óleo, a densidade polissêmica do “oleo”, lançam a sua luz sobre a cidade.

O ar lezamiano coloca a dificuldade em exibição. O estilo produz o “oleo”, ou ondas, que fazem com que o peixe suba à superfície. Em

espanhol, o verbo “*pescar*” pode também significar entender alguma coisa. Isso permite ao leitor executar uma tarefa não tão fácil de pescar significados. Essa pescaria torna-se o postulado literário de uma teoria de leitura que retoma a famosa sentença de abertura do ensaio “La expresión americana” de Lezama: “*Sólo lo difícil es estimulante*” (PERLONGHER, 1997a, p. 359). Ao jogar com as possibilidades conotativas de pescar, isso é transformado em uma performance poética da busca por significado.

Pode-se tentar “*pescar*” ou entender alguma coisa, mas no final das contas pode-se “*no pescar nada*”, ou não entender coisa alguma. Do mesmo modo, pode-se “*pescar*”, entender ou compreender algo, sem sequer tentá-lo. “*Pescar*” também significa descobrir alguém e surpreender essa pessoa fazendo algo que não deveria ser visto. Como na pesca, à medida que o peixe não se deixa necessariamente pegar de modo fácil, a busca por significado está também apresentada como um ato de inventividade, cheio de surpresas. Através da relação paronomástica entre palavras tais como “*deslizar*” e “*liza*”, essa última significando o peixe tainha, uma relação etimológica falsa é sugerida. Apesar da semelhança formal, “*deslizar*” e “*liza*” não compartilham a mesma origem etimológica. Porém, enfatizar a similaridade sonora é uma maneira de colocar em primeiro plano que “*liza*” é um peixe escorregadio. O peixe funciona como um tropo do significado que emerge desde as profundezas para a superfície, mas que facilmente se esvai, “*se desliza*”. Estes peixes não pescados que deslizam indicam os muitos outros sentidos que nos escapam durante o ato interpretativo. O processo de pegar o peixe e comê-lo coloca a interpretação de Perlongher sobre Lezama como um ato digestivo relacionado com o saborear e com o corpo. Isso poderia até ser lido como uma anedota interna entre aqueles que conhecem o famoso apetite de Lezama e com a sua concepção da cultura como um “banquete”. A poética de Lezama está concebida por Perlongher como um banquete cheio de possibilidades e surpresas, mas não necessariamente como algo fácil. A possibilidade de leitura “*por gusto*”, isto é, por prazer, como um processo digestivo, coexiste com uma dificuldade que é tanto desafiadora quanto estimulante.

A Buenos Aires refundada produz um diferente tipo de mecânica, uma mecânica de aberturas. No poema “El deshollinador”,

ou “O Limpa-chaminés”, os corpos escuros trabalham para a abertura da cidade aos novos ares tropicais:

¿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 me manden un suplente;
el suplente es un moreno aceitunado
que tiene tiznados los resortes[...]
(PERLONGHER, 1997a, p. 196)⁵

Esses trabalhadores destapam as entradas das chaminés, que representam os poros da cidade. Esses corpos negros não são mais estranhos ou exóticos no contexto da Buenos Aires refundada. Eles são, antes, um força de trabalho abrindo a cidade. Desde sua posição marginal, produzem um remédio para a fobia de Buenos Aires contra o que era considerado o antímodo, o tropical e seus corpos de cor. Em *Parque Lezama*, eles são visualizados como parte da paisagem nacional e da cidade refundada.

280

A tropicalização poética de Buenos Aires é a expressão mais radical de Perlongher sobre a sua reconceitualização do neobarroco e a sua importação dessa poética ao Rio da Prata. Mas o que devemos entender por (neo)barroco/*neobarroso* em Perlongher, e em que consiste a sua relação com o tropical? Certamente não é algo novo na literatura latino-americana. Alejo Carpentier faz a conexão, à sua própria maneira, no ensaio “Lo barroco y lo real maravilloso” de 1975: “*nuestro mundo es barroco por la arquitectura – eso no hay ni que demostrarlo – por el enrevesamiento y la complejidad de la naturaleza y su vegetación*” (CARPENTIER, 2003, p. 84). Carpentier conecta os trópicos, definidos como natureza exuberante, ao barroco, uma forma excessiva de escritura. Para ele, o mundo natural determina a escritura. Por outro lado, Sarduy, no ensaio “El barroco y el neobarroco” de 1972, restringe o termo *barroco* a uma série de operações tropológicas que colocam em primeiro plano a plasticidade e auto-referencialidade

5 A voz poética se pergunta se esperar pela limpeza da chaminé até às sete, uma vez que às quatro a fumaça já tinha sufocado alguns de “*nosotros*”, mas decide chamar as “*chimeneas*”, aparentemente significando o nome da companhia, para que mandem alguém. Esse “*suplente deshollinador*” é negro, e também “*tiznado*” ou sujo. Os “*resortes*” ou “*molas*”, uma peça de máquina, indicam uma comoditização.

da linguagem, questionando a possibilidade de uma escritura realista (SARDUY, 1994, p. 167-184). Perlongher também enfatiza a natureza artificial do barroco e se afasta da perspectiva de Carpentier: “*Mientras que el realismo maravilloso es un realismo tropical, un realismo con un poquito de follaje[, el] barroco es poético*” (PERLONGHER, 2004, p. 343). Ele define o barroco como “*una operación de plegado de la materia y la forma*” (PERLONGHER, 1997b, p. 93) que, no *neobarroco*, é aplicada a “*toda la dispersión de estilos contemporáneos*” (PERLONGHER, 1997b, p. 101). A pesar da influência de Sarduy, há uma guinada especial em Perlongher que vem de sua participação na tradição literária argentina. Enquanto ele recusa a relação essencializada entre o espaço americano e a linguagem barroca, como proposto por Carpentier, Perlongher converte as qualidades empíricas dos trópicos geográficos em algo poeticamente produtivo. De fato, o escritor argentino toma de volta a tropicalidade e joga com as ambiguidades desse termo em seu ensaio “*El neobarroco y la revolución*” (1986), onde ele qualifica a escritura de Lezama como “*exuberante explosión del artificio barroco en la isla tropical*” (PERLONGHER, 2004, p. 232). A ideia de que o barroco foi cultivado em uma ilha tropical sugere conexões entre o excesso natural e o excesso poético. Em outras palavras, a ênfase de Perlongher na topologia excessiva do barroco está conectada à paisagem tropical, como se sua geografia conduzisse à escritura poética barroca. À primeira vista, essa poética não parece significativamente distinta daquela de Carpentier. Porém, a restauração da tropicalidade fica mais clara quando nos lembramos que Perlongher pretende importá-la ao Rio da Prata. Renomear *neobarroco* como *neobarroso* não apenas destaca a mudança entre a literatura cubana e a argentina, mas também as modificações envolvidas em sua transferência e tradução à nova região. A geografia do rio não é tropical, e mostra a correspondência não-natural entre linguagem excessiva e natureza excessiva. Em outras palavras, embora ele esteja escrevendo desde o Brasil, Perlongher enfatiza que a linguagem, precisamente por causa de sua plasticidade, pode simular aquela correspondência natural, que não é devida a uma relação causal, como em Carpentier, mas, antes, é alcançada poeticamente.

Por um lado, a tropicalização de Buenos Aires desafia a concepção eurocêntrica e tradicional da cidade e a conecta com uma tradição latino-americana. Os trópicos poéticos são espaços de maior

porosidade, onde o contato molhado entre elementos heterogêneos é estimulante. Inserido nessa nova margem de Buenos Aires, isso assegura o fluxo de corpos e ideias e uma constante exposição. A fundação de uma comunidade que está se tornando tropical abre os poros de uma cidade desenhada pela história literária. Assim, Perlongher encontra soluções criativas para evitar os paradigmas dicotômicos de centro e periferia, e de campo *versus* cidade, de uma maneira diferente do que havia feito Borges. A produção resultante é a porosidade que vem dos trópicos. Por outro lado, a tropicalização de Buenos Aires executa um ato radical: o tropical é “des-naturado” como uma resposta à naturalização do barroco. Perlongher enfatiza o sentido de “tropicalidade” como um ato retórico, enquanto o sentido geográfico faz avançar e participa no processo de artificialização. Essa tropicalidade temática e retórica é o elemento diferencial que Perlongher insere em sua versão poética de Buenos Aires, delineada como uma comunidade conotativa onde os seus elementos fogem da “fixidez”.

Em resumo, o ato poético de Perlongher coloca em primeiro plano a artificialidade das representações de paisagens e identidades: se Buenos Aires pode ser representada como tropical, porque Cuba ou o Brasil não poderiam ser representados como não-tropicais? Talvez o conjunto de características atribuído às pessoas do trópico como traços determinados pela natureza não sejam tão naturais, mas são o resultado de uma repetição cultural, da criação de tropos (da qual estereótipos frequentemente resultam). O processo de des-naturalização é um retorno ao significado etimológico de *trópico*, como *tropo*: isto é, como poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAVO, Luis. “Un diamante de lodo en la garganta”. *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Medellín: EAFIT, 2002. 25-32.

CARPENTIER, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Ayacucho, 2003. 68-87.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2001.

LEZAMA LIMA, José. “Del aprovechamiento”. *Obras completas, tomo II*. México: Aguilar, 1977. 252-55.

_____. *El reino de la imagen*. Caracas: Ayacucho, 1981.

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

_____. *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

_____. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997b.

_____. *Un barroco de trinchera*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México, DF: Siglo XXI, 1984. 117-84.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SARMIENTO, Domingo F. *Conflicto y armonías de las razas en América*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.

VALLE IDÁRRAGA, Mónica María del. *La nación en imágenes: críticas de arte de José Lezama Lima*. Dissertation. Michigan State University, 2005.

VÁZQUEZ-RIAL, Horacio. *Buenos Aires*. Barcelona: Destino, 1988.



ZAMORA, Lois Parkinson, and Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke UP, 1995.

