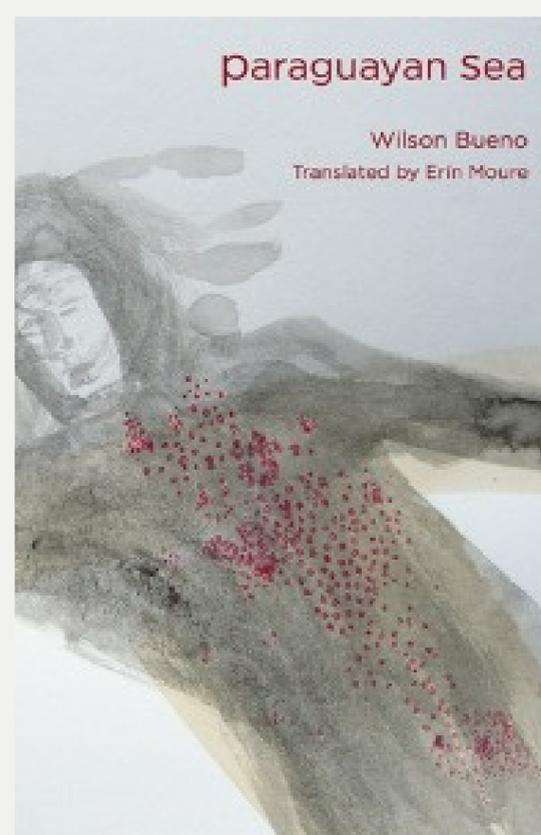
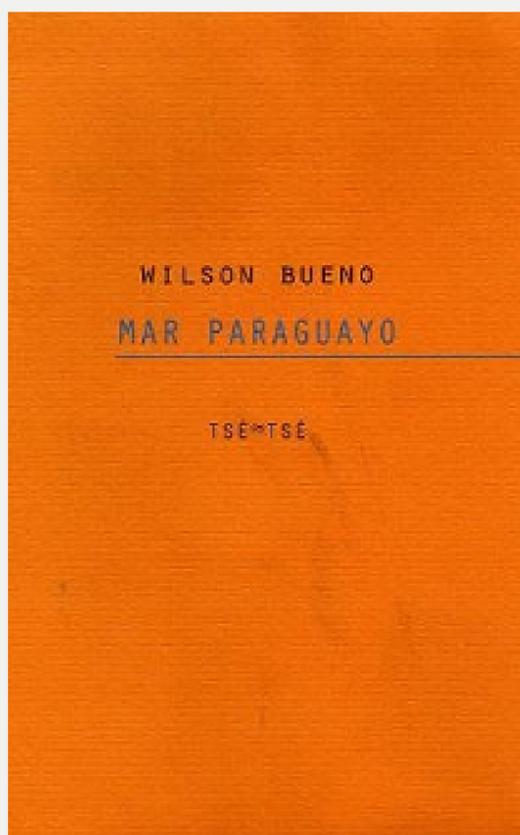
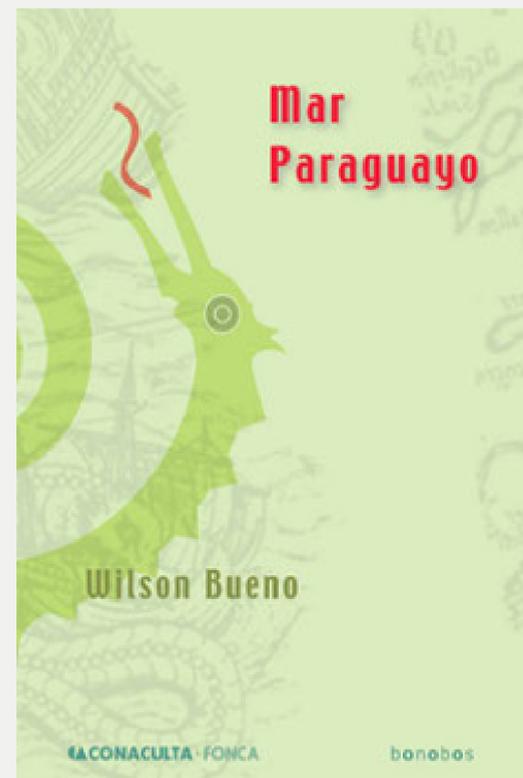
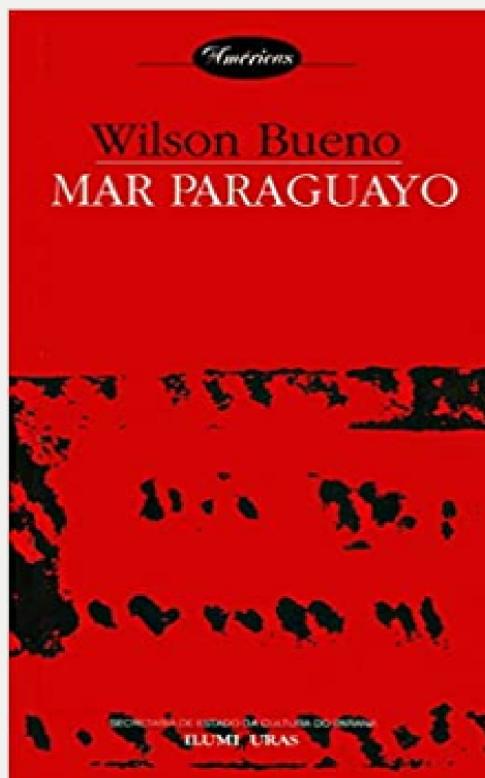
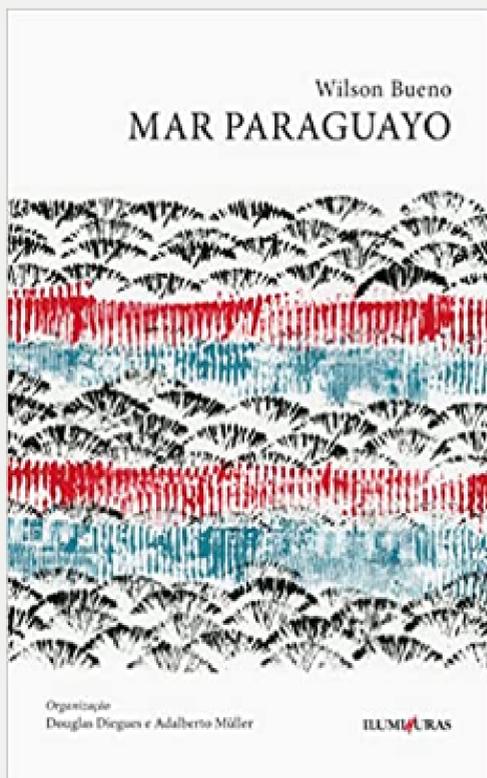




UNILA

Frontería

Revista do Programa de Pós-Graduação em
Literatura Comparada



Quantos mares cabem no Mar
Paraguayo?

Foz do Iguaçu, Vol. 3 n. 2 Agosto-Dezembro 2022



Expediente

Editora: Lívia Santos de Souza

Bolsista: Kaleb Marques Vieira

Editores de textos: Débora Cota, Lívia Santos de Souza e Kaleb Marques Vieira

Organizadoras do dossiê: Débora Cota (Unila) e Rita Lenira de Freitas Bittencourt (URGS)

Pareceristas:

Daiane Pereira Rodrigues (UFPR)

Diego Lock Farina (UFRGS)

Elaine Lima (Unila)

Francielie Moretti (Unila)

Flavio Augusto Torres (Unila)

Isabel Jasinski (UFPR)

Lívia Santos de Souza (Unila)

Mario Torres (Unila)

Rita Lenira de Freitas Bittencourt (URGS)

A Frontería, revistado Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana é um projeto de extensão e conta com o apoio da Pró-reitoria de Extensão da UNILA.

Sobre a capa: Capas das várias edições de Mar Paraguayo: Brasil (Iluminuras, 2022), Brasil (Iluminuras, 1992), México (Bonobos, 2006), Argentina (Tsé-Tsé, 2005), Chile (Intemperie, 2001), Argentina (InterZona, 2020), EUA (2017).

Apresentação do dossiê:

Quantos mares cabem no *Mar Paraguayo*?

Débora Cota (UNILA)

Rita Lenira Bitencourt (UFRGS)

Em 2022, completam-se trinta anos da publicação de *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, obra “acontecimento” como evoca Néstor Perlongher já que consegue construir um “lugar no qual ficará para sempre”. O lugar construído pelo livro, se é possível demarcá-lo, se estabelece por *continuums* naturais que podem ser observados entre as culturas brasileiras e paraguaias ou entre a oralidade e a escrita, ou ainda entre a prosa e a poesia, ou seja, entre elementos comumente entendidos como díspares.

Se o Paraguai metaforicamente é pensado pelos seus próprios críticos e escritores como uma ilha rodeada de terra, no livro de Bueno ele qualifica um mar e assim designa um movimento incessante e persistente de aproximação a este país, movimento que se espalha por outras obras do autor. Como um mar, o livro carrega consigo múltiplos autores, como Paulo Leminski, Jorge Canese, Douglas Diegues, Joca Reiners Terron, Ricardo Corona, ou o já citado Néstor Perlongher, assim como permite múltiplas leituras: já foi e continua sendo lido sob o signo da “estética neobarroca”; como lugar de acolhimento desta “língua menor”, o portunhol; ou como obra “translíngua”, entre outras abordagens.

Em seus trinta anos, lançamos estas perguntas para voltar a pensar esta obra: o que a mantém em cena? Que outros autores continuam a dar movimento ao mar paraguayo? Como está sendo lida? De que modo ainda intervém nesta chamada “literatura latino-americana”? Que redes se estabelecem a partir dela? Que relações promove entre Brasil e Paraguai?

Esta é a proposição que elaboramos para a revista *Frontería* a fim de acolher textos que pudessem atualizar as leituras desta obra paradigmática e, de alguma forma, homenagear Wilson Bueno (1949-2010) e os 30 anos de publicação de *Mar Paraguayo*. Nossa proposta, se encontrou com a feliz reedição do livro pela Iluminuras. Sob organização de Douglas Diegues e Adalberto Müller, a edição crítica traz a revisão da apresentação que Nestor Perlongher escreveu, realizada a partir do cotejamento com o datiloscrito original. Além disso, contém os textos críticos presentes nas edições argentina e chilena. Edições que, conforme Diegues, são raras já que são republicações que, devido a escrita do livro em língua fronteiriça, foram publicadas nesses países sem a necessidade de passarem por tradução ou por qualquer outro tipo de intervenção.

Os cinco artigos e as entrevistas que compõem o dossiê demonstram a importância da publicação na atualidade, como obra que desafia pressupostos linguísticos, de organização da narrativa, assim como coloca em discussão perspectivas sociais e culturais, em torno de estudos a respeito da noção de novela menor, da condição feminina, da importância da memória na aproximação ao presente. Seja por voltar a transitar entre leitores em sua nova edição, seja pela continuidade da pesquisa em torno dela, a proposta da novela marafa e o nome de Wilson Bueno seguem buscando o reconhecimento devido, que atravessa as fronteiras e as desestabiliza.

Valendo-se de pressupostos linguísticos e da cibernética o artigo *Overclock paraguayo: a cibernética de Wilson Bueno em Mar Paraguayo*, de Guilherme Conde Moura Pereira, analisa no *portuñari* de Wilson Bueno, ou como ele mesmo denomina, “vórtice de detritos linguísticos”: o funcionamento do português, espanhol, portunhol e guarani. Para o autor, a junção dos idiomas ocorre via um circuito de retroalimentação interligado aos quatro sistemas linguísticos que leva a um *overclock*. Este último termo designa, na ciberbenética, o aumento da performance do sistema do computador - considerado, no livro, como o sistema do *portuñari* - a ponto de acarretar um “superaquecimento informacional”. Assim, uma vez estabelecido o *overclock*, o sistema precisa ser cessado abruptamente e reiniciado. Desse modo, o que parece ser um circuito desorganizado de escrita do autor, revela organização e procedimentos definidos.

Em Las ediciones de *Mar Paraguayo y el lenguaje del contrabando*, de Wilson Bueno encontra-se também uma discussão acerca do arranjo linguístico entre português, espanhol e guarani, seja o aproximando ao portunhol selvagem de Douglas Diegues, seja o considerando desde perspectivas linguísticas ou da análise do discurso. Mas, no estudo de Jorgelina Ivana Tallei e Ana Elisa Ribeiro também são destacados dois outros elementos que entram em jogo na configuração deste arranjo: a edição da obra e a voz narrativa do personagem feminino, ou mesmo a constituição do feminino. Estes elementos se juntam na construção da proposta da língua contrabando, da língua transgressão, da “língua serpente”.

Discutir o gênero e cotejar algumas edições de *Mar Paraguayo* é o que realiza Nadia Nelziza Lovera de Florentino no texto *Paraîpîeté – um abismo de águas fronteiriças: o percurso de Mar paraguayo*, de Wilson Bueno e seu trânsito entre as fronteiras geográficas, literárias e culturais. Desse modo, são visitados o excerto publicado em 1987 no suplemento cultural *Nicolau*, quando o livro ainda estava sendo gestado; a primeira edição brasileira de 1992, publicada pela Iluminuras; e a edição argentina de 2005. Além disso, são comentadas as edições chilena e mexicana e o uso do *frenglish* na tradução ao inglês. Com relação ao gênero, o estudo demonstra o trânsito do livro entre a poesia e a prosa.

Em *Mar Paraguayo: o caso da novela menor contrabandista*, Rita Lenira Bitencourt visualiza no livro dimensões de uma “poética limiar”, que passam pelo estudo do espaço, da escrita, dos delitos, da própria gênese da obra, que é multifacetada e aberta. Tais dimensões são visitadas para evidenciar sua constituição como uma “novela menor contrabandista”, como aquela que remete às dinâmicas linguísticas das fronteiras e que guarda nesse uso menor, mas intenso, um caráter de subversão.

Por fim, o texto de José Francisco Moreira Gularte busca destacar os sentidos da memória em uma narrativa chave da produção de Wilson Bueno, *Meu tio Roseno, a cavalo*. Considera assim algumas proposições teóricas em torno da memória, como por exemplo os trabalhos de Halbwachs, Bergson, Candou, entre outros. Em *Meu tio Roseno, a cavalo*, uma viagem pelos entrecéus da memória, é estudado o trabalho singular do narrador em relação às memórias do Tio Roseno: ele as toma como suas, tenta compreender o presente e simultaneamente reedita e questiona o passado. A memória é, portanto, apresentada como chave nas relações entre o personagem, a família, a comunidade e a nação.

Fecham o dossiê, 4 entrevistas realizadas por Ana Gabriella de Mello Aires a Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona, respectivamente. Os diálogos giram em torno da relação destes escritores com Wilson Bueno, a recepção de *Mar Paraguayo*, as comemorações do aniversário de publicação e as reverberações da obra trinta anos depois.

Overclock paraguayo: a cibernética de Wilson Bueno em Mar Paraguayo

Paraguayan overclock: Wilson Bueno's cybernetics in *Mar Paraguayo*

Guilherme Conde Moura Pereira (UFSC)*

Resumo: O artigo propõe uma leitura de *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, com base em pressupostos teóricos da cibernética. Para tanto, primeiramente são destrinchados alguns dos conceitos fundamentais dessa área, com base nas contribuições de Norbert Wiener ([1954]) e Gregory Bateson (2019). Em seguida, estabelecem-se possíveis interfaces com a literatura, especialmente por meio das propostas críticas de Haroldo de Campos (2006a) e do conceito de temperatura informacional do texto estético. Com esse embasamento, analisa-se de que forma o *portuñarí* literário empregado na obra funciona como um circuito de retroalimentação interligado a quatro sistemas linguísticos – português, espanhol, portunhol e guarani. Esse circuito, conforme se demonstra, opera de acordo com uma configuração específica, de modo a gerar informações estéticas e, assim, barrar a entropia crescente. Por fim, o estudo concentra-se em um trecho específico do texto, em que ocorre um *overclock* do processo de retroalimentação, que se torna positivo, por conta da adição de imagens poéticas atrelada aos desejos que a narradora – isto é, a autointitulada marafona del balneário – cultiva pelo velho que a sustentou durante anos e por um rapaz que observa nas praias de Guaratuba, onde vive. Todavia, a aceleração dos processos de retroalimentação representa um risco, porque é capaz de acarretar o colapso do texto por um superaquecimento informacional.

Palavras-chave: *Mar Paraguayo*; Wilson Bueno; Literatura Brasileira Contemporânea; Cibernética.

Abstract: The article proposes an analysis of *Mar Paraguayo* (1992), by Wilson Bueno, based on the theoretical assumptions of cybernetics. To this end, some of the fundamental concepts of this science are defined based on the contributions of Norbert Wiener ([1954]) and Gregory Bateson (2019). Then, interfaces with the literature are established, especially through the critical proposals by Haroldo de Campos (2006a) and the concept of informational temperature of the aesthetic text. Based on this, we analyze how the literary *portuñarí* used in the text works as a feedback circuit interconnected to four linguistic systems – portuguese, spanish, portunhol and guarani. This circuit operates according to a specific configuration, in order to generate aesthetic information and stop the increasing entropy. Finally, the study focuses on a specific part of the text, in which the feedback process is overclocked. Thus, a positive feedback loop arises due to the addition of poetic images linked to the narrator's desire – that is, the self-titled marafona del balneário – for the old man who supported her for years and for a boy who she observes on the beaches of Guaratuba, where she lives. However, the acceleration of the feedback processes represents a risk, because it can make the text collapse due to informational overheating.

Keywords: *Mar Paraguayo*; Wilson Bueno; Contemporary Brazilian literature; Cybernetics.

* Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail: guilhermecondemp@gmail.com

Introdução

O *portuñarí* – tomando de empréstimo um neologismo de Cristino Bogado (2022), poeta paraguaio – desenvolvido por Wilson Bueno, em *Mar Paraguayo* (1992) e nos textos postumamente reunidos em *Novêlas Marafas* (2018), não consiste em uma língua empiricamente verificável pela sociolinguística nas fronteiras do Brasil ou entre imigrantes. Trata-se, antes, de uma língua altamente artificial e poeticamente fabricada em seus mais diversos níveis: morfológico, lexical, fonético, sintático etc. Obviamente, essa criação poética é motivada pelos fenômenos da interlíngua, em especial se considerarmos a geografia das narrativas e suas personagens. No entanto, Bueno em nenhum momento a espelha ou a imita. Seja na fronteira entre Brasil e Paraguai, seja no Balneário de Guaratuba, os textos em *portuñarí* são tecidos por uma figura, a autointitulada marafona, que *artificialmente* arquiteta essa língua e tem seu corpo estruturado e possibilitado por ela (PEREIRA, 2020).

Se, em pesquisa anterior (PEREIRA, 2020), nosso interesse recaiu sobre as implicações da produção dessa língua artificial, tecida pela marafona e sustentada por movimentos do desejo, agora, nossa intenção é investigar o próprio funcionamento estrutural do *portuñarí*, essa língua “situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (BUENO, 1987, p. 25). Nesse caso, é possível resumir nossa hipótese inicial da seguinte maneira: esse vórtice de detritos linguísticos opera de modo cibernético, constituindo-se como um circuito de retroalimentação ligado, em primeira instância, a quatro sistemas principais – português, espanhol, portunhol (por exemplo, «matê») e guarani.

Desse modo, este artigo detalhará, em um primeiro momento, alguns conceitos da cibernética basilares para nossa análise. Em seguida, centraremos nosso estudo acerca do *portuñarí* de Bueno em um trecho específico de *Mar Paraguayo*, o qual chamaremos de “episódio do ñandutí”. Neste, a marafona entrelaça, em seu relato, o bordar do ñandutí à sua relação erótica com seu amante jovem – entre uma observação voyeurística e a realização –, à morte do velho que lhe sustentava, à escrita, à voz, aos animais, aos vegetais e a diversos outros elementos em uma intensa cadeia heterogênea. A opção por essa passagem ocorre justamente porque, nela, há uma sorte de *overclocking* do circuito *portuñarí*.

O termo *overclock* designa uma técnica para melhorar o desempenho de um componente de um computador por meio do aumento da quantidade de ciclos de cálculos

realizados por segundo. Assim, deslocada para o contexto desta pesquisa, a expressão designa um aumento na velocidade de processamento do *portuñari*, levando-o à beira de um colapso.

Conceitos fundamentais

Em *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*, Norbert Wiener, considerado um dos fundadores da cibernética, apresenta os conceitos de *informação* e *entropia* da seguinte maneira:

As mensagens são, por si mesmas, uma forma de configuração e organização. É possível, realmente, encarar conjuntos de mensagens como se fossem dotados de entropia, à semelhança de conjuntos de estados do mundo exterior. Assim como a *entropia* é uma medida de desorganização, a *informação* conduzida por um grupo de mensagens é uma medida de organização. Na verdade, é possível interpretar a informação conduzida por uma mensagem como sendo, essencialmente, o negativo de sua entropia e o logaritmo negativo de sua probabilidade. Vale dizer, quanto mais provável seja a mensagem, menor será a informação que propicia. Os chavões, por exemplo, são menos alumbreadores que os grandes poemas. (WIENER, [1954], p. 21. Grifo nosso)

Portanto, para Wiener, o conceito de informação não está necessariamente atrelado a uma eventual transparência da mensagem, medida por seus graus de “clareza”. Não por acaso, ele elege os “grandes poemas” como exemplo. Antes de tudo, a informação é uma interrupção na entropia – ou seja, a tendência à desorganização – de determinado sistema, por conseguinte, consiste mais em um índice de organização do que de comunicação.

Ademais, ao afirmar que a informação corresponde ao logaritmo negativo da probabilidade de uma mensagem, Wiener indica, matematicamente, uma relação proporcional não apenas inversa, mas também exponencial. Desse modo, quanto menos provável for um texto, muito mais informação ele carrega; ao inverso, quanto mais provável for, muito menor será o grau de informação. Para o estudo da literatura, esse é um dado fundamental, uma vez que permite analisar os níveis de informação ligados a pequenas diminuições na probabilidade, tal que, se um chavão apresenta baixos níveis de informação, um deslocamento ou uma perturbação na estrutura dele poderia aumentar exponencialmente esse indicador.

Nesse sentido, prova-se valiosa a contribuição de Haroldo de Campos (2006a) em artigo intitulado “A temperatura informacional do texto”, publicado originalmente na

edição 18 da *Revista do Livro*. Tal texto explora alguns desenvolvimentos para a teoria da literatura do conceito de “temperatura informacional do texto” cunhado por Benoit Mandelbrot e aplicado à estética por Max Bense. Um ponto ressaltado pelo autor é justamente a limitação do conceito de informação utilizado por Mandelbrot, que remete às propostas de Warren Weaver e Claude Shannon:

É preciso [...] para fazermos a transposição estética desses conceitos, termos presente a advertência de Max Bense, de que Mandelbrot “limitou-se a averiguações linguísticas”, ou seja, seu “teorema da temperatura informacional do texto” está ligado à “informação documentária ou semântica”, à “informação-notícia”, não, portanto, à “informação estética” (à que é “inseparável de sua realização”), embora a “dimensão estatístico-linguística” por ele revelada possa fornecer uma indicação estética, justamente pelo fato de “dizer respeito ao processo de realização do texto”. (CAMPOS, 2006a, p. 190)

Nota-se, pois, que a informação, para Mandelbrot, está relacionada ao grau de transparência de um dado texto. A bem da verdade, Haroldo de Campos aproveita muito pouco do desenvolvimento teórico do conceito original, valendo-se apenas de seu nome e da noção de “processo de realização do texto”. Nesse sentido, o teórico brasileiro propõe caminhos específicos para pensar uma possível temperatura informacional do texto estético, ou seja, literário:

No que interessa à “informação estética”, realmente, teremos sempre que o conceito de “temperatura informacional” é um dado da realização, um fator integrante do processo artístico que leva àquela, e seu caráter elevado ou reduzido, desligado duma normatividade apriorística de mérito e demérito, só pode ser encarado corretamente quando posto em função do processo específico da realização para a qual contribui. Assim, serão razões de ordem estética e não exclusivamente linguístico-estatísticas que envolverão a necessidade de um teor mais alto ou mais baixo, máximo ou mínimo, na temperatura informacional de um dado texto artístico, como poema por exemplo ou uma peça em prosa: há, distinto do linguístico, um conceito próprio, pensamos, de “temperatura informacional do texto estético”, decididamente ligado à evolução de formas no plano criativo. (CAMPOS, 2006a, p. 191)

Haroldo de Campos encontra um conceito de informação afim à sua proposta justamente no trabalho de Wiener, que julga guardar algumas semelhanças com as ideias de Bense. Nesse sentido, a temperatura informacional de um texto literário é uma medida de seu grau de informação estética, ou seja, de organização diante das forças da entropia no campo estético de acordo com uma determinada configuração.

Todavia, como seria possível mensurar esse dado, uma vez que não se trata de uma grandeza efetivamente quantificável? Para o poeta concreto, essa estimativa se

baseia na realização do processo artístico dentro de um campo de possibilidades. Quanto mais improvável for um texto em relação a esse campo, ou seja, quanto mais inovador em relação à sua proposta estética, mais adequada será sua temperatura informacional – sendo ela mínima ou máxima. Assim, o conceito atrela-se diretamente a noções fundamentais para o pensamento haroldiano, como “ruptura” e “evolução das formas” (CAMPOS, 1977; 2006b).

Para Campos, existem dois modos distintos de explorar o campo de possibilidades e adequar a temperatura informacional – seja a níveis máximos, seja a níveis mínimos necessários para enfrentar a entropia –, um artesanal e outro industrial. Embora tenham em comum o fato de agirem diretamente como uma interrupção da entropia, a natureza da informação de cada um muda.

No modo artesanal, há um trabalho direto e constante com a língua, a fim de explorar configurações possíveis da linguagem, como ocorre nas literaturas de James Joyce e Guimarães Rosa. Geralmente, esse tipo de trabalho lida com temperaturas informacionais muito elevadas.

Já no modo industrial, que abarca, por exemplo, a poesia concreta, a preocupação recai sobre a estrutura. Nesse sentido, recorre-se

a fatores de proximidade e semelhança no plano semântico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica, quando não meramente “combinatória”, para controlar o fluxo de signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a *entropia* (a tendência à dispersão, à não-ordem [...]), fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética em cada poema que se considere. (CAMPOS, 2006a, p. 194. Grifo do original)

Não há nenhuma hierarquia de valor entre as duas tendências. Seu desenvolvimento histórico-cultural é paralelo, conquanto as trocas entre ambas não sejam tão raras assim. Inclusive, uma mesma obra pode alternar entre elas. Em *Mar Paraguayo*, há um predomínio da tendência artesanal, visto que o trabalho com a informação no campo de possibilidades acontece por meio da manipulação de diferentes sistemas linguísticos atrelados ao *portuñarí*. Contudo, especificamente no episódio do ñandutí, encontramos alguns traços industriais, por exemplo, o uso de dois-pontos como um recurso gráfico para encenar a superfície de um tecido (PEREIRA, 2020).

Outro conceito central para a cibernética é a retroalimentação, ou realimentação, ou, em inglês, *feedback*, “um método de controle de um sistema pela reintrodução, nele,

dos resultados de seu desempenho pretérito” (WIENER, [1954], p. 61). Esse processo ocorre por meio de mecanismos de entrada (*input*) e saída (*output*) de informação. De acordo com Wiener, a principal função da retroalimentação é “controlar a tendência mecânica para a desorganização; em outras palavras, de produzir uma inversão temporária e local da direção normal da entropia” (WIENER, [1954], p. 24).

Em vez de um exemplo hipotético, aqui, podemos ilustrar o funcionamento de um mecanismo de retroalimentação por meio de uma descrição do *portuñarí*. Se o encararmos como um circuito cibernético, temos que sua principal função é hibridizar português, espanhol, portunhol e guarani. Assim sendo, para um funcionamento bem-sucedido, é necessário que o circuito opere de maneira organizada contra a entropia. O mecanismo de retroalimentação garante essa organização e mantém a configuração estável.

Por mais que pareça contraditório utilizar expressões como “estável” ou “funcionamento bem-sucedido” aqui, é fundamental ter em mente a perspectiva adotada. Para a cibernética, um sistema deve ser analisado de acordo com sua própria configuração, seu próprio enquadramento. Portanto, se uma proposição estética, como o *portuñarí*, se baseia em desestabilizar sistemas linguísticos, abalar suas estruturas e quebrar seus códigos, seu funcionamento estável será alcançado enquanto assim proceder.

Pensemos, por exemplo, nas seguintes linhas que sucedem a “Notícia”, em *Mar Paraguayo*:

Ñe’ẽ.

Yo soy la marafona del balneário. (BUENO, 1992, p. 15)

Nesse recorte do circuito, o primeiro elemento a entrar é «Ñe’ẽ», do guarani. Quando esse elemento sai, para a entrada do seguinte, «Yo», duas informações saem – o vocábulo em si e um dado que podemos designar <presença do guarani>. A sequência ajuda a demonstrar melhor a diferença entre essas informações: quando «Yo» é introduzido no circuito, o dado <presença do espanhol> acompanha-o, porém, este último, por sua vez, só sai no momento que «la» cede lugar a «marafona» e <presença do português> se introduz. Uma amostra do mecanismo de retroalimentação acontece assim que <presença do espanhol> se reintroduz no sintagma com o vocábulo «del».

Desse modo, a retroalimentação impede que o *portuñarí* fuja de sua configuração, de sua proposta estética, e, portanto, garante sua realização. Isso, como vimos, preserva sua temperatura informacional.

Sintagma intersistêmico

Anteriormente, afirmamos que o *portuñarí* da marafona del balneário não reflete fenômenos de interlíngua empiricamente verificáveis e conceituados pela sociolinguística. Em vez disso, ele é produzido de modo artificial, especulativo, de acordo com uma configuração, um enquadramento estético. O mecanismo de retroalimentação ajuda a expor de maneira clara esse fato, porque demonstra que o *portuñarí* não constitui um sistema linguístico, não opera de modo sistêmico, senão intersistêmico.

Apesar da coincidência de prefixos, o funcionamento da interlíngua não seria intersistêmico, mas sistêmico, à medida que suas variações seguem um campo associativo sincronicamente fixo produzido pela tentativa de adaptação a um novo sistema. Vale ressaltar que, nesse caso, utilizamos o termo “sistema” conforme a linguística, e não conforme a cibernética.

O conceito de sistema, ou campo associativo, remete à linguística saussuriana. De acordo com Roland Barthes,

Saussure o viu sob a forma de uma série de *campos associativos*, uns determinados por uma afinidade de som (*ensinamento, armamento*), outros por uma afinidade de sentido (*ensinamento, educação*). Cada campo é uma reserva de *termos* virtuais (pois que um único dentre eles é atualizado no discurso presente) (BARTHES, 2012, p. 89. Grifo do original)

Portanto, para Saussure (2000), o sistema contrapõe-se ao sintagma justamente por sua virtualidade. Enquanto este diz respeito aos termos presentes em um enunciado, aquele se refere aos ausentes. “A relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa une termos *in absentia* numa série mnemônica virtual” (SAUSSURE, 2000, p. 143).

O circuito do *portuñarí* corresponde a um plano sintagmático – visto que só existe pela enunciação da marafona, *in praesentia* – que não está ligado a um sistema virtual, mas a vários, a saber: português, espanhol, portunhol e guarani. Quando um termo sai do circuito, com ou sem o dado da presença de seu idioma, ele volta a seu sistema de origem, que armazena todos os campos associativos possíveis para aquela língua.

Alguns trechos de *Mar Paraguayo* ilustram claramente esse movimento. Por exemplo:

E ahora yo gustaria de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercítos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, *hormiga, tahiĩ, tahiĩquaicurú, hormigas, chilreantes, tahiĩ, tahiĩquaicurú aririi, aracutí*, pucú. (BUENO, 1992, p. 33. Grifo nosso)

Todos os termos grifados, em espanhol e guarani, poderiam ser traduzidos, no português, de modo amplo, por «formiga(s)». Em trabalho anterior, defendemos que esse movimento no qual o referente ou significado se mantém e os significantes variam entre os idiomas, como se um termo traduzisse seu antecessor, consistia em um processo de colapso do eixo paradigmático – sistêmico, associativo – sobre o sintagmático, que, por sua vez, se desdobraria (PEREIRA, 2020). Contudo, agora, notamos que o movimento é de outra ordem, não se trata do colapso de um campo associativo, mas da troca de dados entre sistemas diversos. Nesse caso, a cadeia dos significantes é uma consequência da entrada e da saída de <presença do guarani> e <presença do espanhol>, por isso os termos são interrompidos por outros que não necessariamente mantém a tautologia em relação ao significado, como «chilreantes», que surge com o dado <presença do português>, e «pucú».

Assim, o sintagma sempre perde um termo para um dos sistemas linguísticos, enquanto os dados <presença do espanhol>, <presença do português>, <presença do guarani> e, em menor escala, <presença do portunhol> seguem o fluxo da retroalimentação. Nesse sentido, esta é, na maior parte de *Mar Paraguayo*, negativa, na medida em que um elemento sempre sai do circuito para uma virtualidade, ou seja, para o exterior.

Gregory Bateson (2019) destaca a importância de que, em um sistema – agora, não mais linguístico, mas cibernético –, nenhum dos componentes exerça controle unilateral sobre o processo como um todo, característica que designa como um “caráter holístico” (BATESON, 2019, p. 266). No caso do *portuñarí*, isso é particularmente evidente, uma vez que nenhum dos sistemas linguísticos é privilegiado. A presença de um idioma depende necessariamente da ausência de todos os outros, de modo que apenas mediante um movimento minimamente ordenado de entrada e saída é possível compor o enunciado da marafona.

Overclock do ñandutí

Conforme a definição de Wiener, a informação equivale ao negativo da entropia. Desse modo, quanto maior for o grau de informação do sistema, menor será a entropia. Contudo, não podemos esquecer que essas formulações teóricas dependem da relação que o autor estabelece entre sistemas de um modo geral – desde um elevador até um poema épico – e sistemas físicos. A segunda lei da termodinâmica ensina-nos que a entropia de um sistema físico isolado em que há transformações irreversíveis tende sempre a aumentar.

Diante disso, é possível concluir que conter a entropia se torna, com o tempo, cada vez mais difícil em um dado sistema. Pensemos, por exemplo, na distinção proposta por Haroldo de Campos (2006a) entre textos artesanais e industriais. Nestes, a temperatura informacional necessária para conter a entropia é reduzida, uma vez que tendem a lidar com extensões menores tanto espacial quanto temporalmente, como ocorre em um poema concreto. Em contrapartida, naqueles, as temperaturas informacionais devem ser, como indicamos, elevadas, visto que sua extensão acarreta um aumento constante da entropia, demandando níveis acentuados de informação.

Nessa perspectiva, *Mar Paraguayo*, como texto majoritariamente artesanal em termos de temperatura informacional, confronta, à medida que se desenvolve, valores cada vez maiores de entropia. Desse modo, o processamento da retroalimentação negativa que movimenta o enunciado da marafona poderia, a qualquer momento, provar-se insuficiente. Por conta disso, torna-se necessário, em determinado ponto, diminuir a compensação – nesse caso, a saída de elementos para a virtualidade dos campos associativos – para positivar a retroalimentação e acelerar o circuito.

Assim, a temperatura informacional eleva-se por meio de uma aceleração da proposta estética. Isso corresponde a uma espécie de ruptura interna da própria configuração literária, uma vez que o campo de ação se limita com o aumento das velocidades de entrada e saída. Para demonstrar com maior clareza essa constatação, é possível recorrer a uma análise cerrada do trecho em questão, que denominamos “episódio do ñandutí”.

Em termos narrativos, nessa passagem, a marafona dedica-se à prática do ñandutí, uma técnica de bordado tradicional do Paraguai, em que a linha descreve movimentos circulares e espiralados pela superfície. Durante a atividade, seus pensamentos se ocupam sobretudo com dois temas: o velho que a sustentava e que acabara de morrer e o rapaz que ela deseja intensamente.

O episódio do ñandutí é marcado pela redução da pontuação a apenas os dois-pontos, em um movimento que encena, na página, a construção de um bordado (PEREIRA, 2020). Os vocábulos, progressivamente, desarticulam-se e são interrompidos pelos sinais gráficos de modo constante, as orações são curtas e, em sua maioria, absolutas. Por si só, essas características indicam uma aceleração no ritmo do enunciado da marafona. Todavia, há alguns sinais claros de uma positividade da retroalimentação.

Na retroalimentação positiva, há uma diminuição da compensação, uma vez que todo elemento que sai retorna ao próprio circuito. Embora as oscilações de termos no sintagma sejam inerentes ao enunciado da marafona, como demonstramos anteriormente com os vocábulos «tahiĩ» e «hormiga», no episódio do ñandutí alguns termos intensificam esse processo, retornando constantemente em uma parcela muito maior do texto. Isso ocorre especialmente com o vocábulo «ñandu», o qual se converte em um marcador rítmico, de modo que sua taxa de reintegração ao sistema se mostra bastante acentuada:

acá me siento: *ñandu*: para urdir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora: acá *ñandu*: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: *ñandu* canceriana mi verbo es sentir: me ver: *ñandu*: invierno más que otoño pánico otoño: *ñandu*: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones?: (BUENO, 1992, p. 42-43. Grifo nosso)

Assim, conforme o parágrafo avança, o movimento de saída e entrada desse vocábulo se acelera. Outros termos passam por um processo semelhante, que começa relativamente lento:

por entre la copa de los *sombrêros* ô entre los duros vacíos de la *higuêra* que devastam de sombra y sospeición al entardecer del balneário: *higuêra*, côpa, *sombrêros*: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidadas hojas: *higuêra*: *sombrêro*: (BUENO, 1992, p. 42. Grifo nosso)

Nesse caso, «sombrêro» e «higuêra» – ambos do sistema do portunhol, por conta da acentuação gráfica – surgem, em um primeiro momento, articulados em orações coordenadas. Contudo, depois, quando os outros termos do sintagma saem para a virtualidade de seus sistemas, os dois não seguem o mesmo caminho e retornam para o circuito, emergindo, então, de forma desarticulada. Esse movimento cresce

exponencialmente conforme o episódio avança, promovendo uma espécie de gagueira da marafona:

haciendo la pigmentación: hovi hovi hovi: [...] en este mar: la mar: [...] mismo que el fio fio y fio por estos entardeceres modestos [...] la finco y finco [...] mijones: hetaicoé: muchos de muchos mijones [...] arañas son arañas: [...] al viejo, antes de tan viejo [...] telaraña: ñandu: ñanduti: telaraña ñanduti: [...] nudo: trança: laçada: laçada: nudo: trança: (BUENO, 1992, p. 43-46)

Nesses casos, os vocábulos iterados e reiterados retornam para o circuito praticamente logo quando saem. Como afirmamos, essa intensificação impede que a proposição estética se perca diante da entropia e mantém o texto em seu enquadramento. Nesse sentido, no episódio do ñandutí, o circuito funciona em um *overclock*, porque sua realização estética é aprimorada por meio de um aumento na velocidade dos ciclos do circuito.

No entanto, essa aceleração não acontece sem a interferência de um elemento externo. Uma vez que *Mar Paraguayo* consiste em uma narrativa, outros sistemas, não linguísticos, participam do circuito de retroalimentação, a fim de manter o texto próximo a um solo estabelecido: a história contada pela marafona. Do contrário, o texto seria apenas uma sequência de termos aleatórios, o que, obviamente, não é o caso. Portanto, não são apenas os vocábulos e os dados da presença de um ou outro idioma que entram e saem do circuito, mas também elementos que participam da diegese e das construções poéticas.

Não está no escopo deste artigo destrinchar quais seriam todos esses possíveis outros aspectos que compõem o circuito, salvo por um deles, que promove justamente o *overclock* do episódio do ñandutí: o sistema das imagens do desejo. Esse sistema multissemiótico compreende um conjunto de imagens poéticas que se articulam em torno de dois pontos focais: o velho e o rapaz. O desejo cultivado pela marafona em relação a ambos é ambivalente e oscila continuamente entre Eros e Tânatos, entre a vida e o risco de morte. Ao mesmo tempo que deseja a morte do velho, a ponto de levantar a possibilidade de tê-lo assassinado, ela constantemente revisita a atração que sentia por ele. Enquanto deseja intensamente o rapaz, sente que, no fundo de seus olhos verdes, há sempre um risco iminente.

As variadas imagens poéticas que compõem esse novo sistema remetem a animais (aranhas, cobras, escorpiões, cavalo), vegetais (figueira, sombreiro, grelo), tecidos (bordado, linha, fio, ponto, agulha) e corpos (coxas, olhos, bocas, língua etc.). Essa cadeia

heterogênea gira de maneira intensa, as imagens constantemente retornam ao sistema, repetindo-se, e, com frequência, novos elementos são adicionados, mas sempre remetendo ao desejo:

: si, los escorpiones del corazón: ñandu: acesos te pegan, te pegan de todo – el bote ñandu ocurriendo mortal: sobrevivimos entanto: mismo pescoço-avestruz, ñandugasú: enfiado en la arena: ñandu: ñanduti: telaraña: el crochê de punto a punto se contorciendose: corola: ramificación de pêlo y línea: lento anunciandose la florinha más florita: (BUENO, 1992, p. 43)

Nesse caso, uma imagem composta de animais e uma parte do corpo (“escorpiones del corazón”) dispara uma cadeia que se desdobra em outros entes: aranhas (“ñandu”), membros animalizados (“pescoço-avestruz”), crochê, ramificações, flores etc. Esse movimento do desejo é acompanhado pela aceleração do circuito, porque força alguns vocábulos-chave a sair e entrar intensamente, como é o caso de «ñandu» ou, especificamente no trecho citado, «punto» e a expressão «te pegan». Em suma, o sistema das imagens do desejo reconfigura o ritmo da retroalimentação do circuito do *portuñari*. Com isso, a construção do texto começa a atingir temperaturas informacionais mais elevadas.

Há, entretanto, o risco de que o próprio circuito colapse por conta da sobrecarga, ou superaquecimento, proveniente da retroalimentação positiva. A título de ilustração, pensemos no chamado “efeito Larsen”, também conhecido como “*feedback* acústico”, familiar àqueles que lidam com equipamentos de áudio. Esse fenômeno ocorre comumente quando um emissor, como uma caixa de som, está próximo de um receptor, como um microfone, gerando um circuito fechado de retroalimentação positiva, em que todo som que sai daquele retorna a este, continuamente. Assim, o som intensifica-se, em *loop*, de modo exponencial, até ser interrompido por uma ação externa ou por um dano interno ao equipamento – caso este atinja seu limite.

No caso do enunciado da marafona, a reincorporação de uma quantidade cada vez maior de elementos poderia levar o sintagma a um rompimento definitivo. Isso parece bem próximo de acontecer ao final do episódio do ñandutí, quando, diante do corpo do jovem, uma quantidade de imagens e vocábulos variados retornam viciosamente ao tecido textual, gerando um enunciado cada vez mais gaguejante, impreciso e fragmentado:

hay que devorarlo a el siempre imprevisto: dibujado en la tanga su sexo ostensivo: mas sobretudo los ojos verdes contra la cara de risa y sol: lo tórax en los embates del viento y del lamiento: a bailar en la siesta:

sueño: soy su araña: álgebra: pronta jibóia: toda me enlambe su língua destra: todo lo unto de cuspo y baba: humores: suores: los miasmas: espasmos: la siesta me pone abrasado el útero profundo: el niño: súbita ñandu: puede que ponga su língua a lenta y me percorra: de los pies al cielo en luto donde vislumbro los rumores de la tempestade lunar: lábio premindo lábio: araña y grêlo: la dança de su boca: ñandu: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó: fuerzo su cabeça contra mi boca: borro-lhe batón: el borrador: borrar la linha: la siesta: mi grito: nunca olvidar el gemido que tuvo el niño antes de que todo y tudo se transformasse: telaraña, neblina y nuvem en los rumores de la tempestade lunar: de uno solo gemido mortal: mio y dele: la faca en fuego de su lanza: lanzada: punto: nudo: laçada: nudo: lanzada: punto: ñanduti: ñandu: la tela va aborriendo: las luces se pierden en el azul más nocturno: telaraña: ñandu: el niño mañana puede que retorne: puede que sea aún otra vez y novamente solo la proyección oblíqua de la marafona que apena: ñandu: espreita: esto niño que marcha por las piedras de la calçada sin sequer saber que sobreexisto: acá en el entardecer: sueño de sueño hecho la rubra capitulación de uno ente que solo puede verlo: a el que imponente marcha: dirección del mar: su gusto de concha y sal: teço y teço y teço telaraña ñanduti: renda: rendados: rendêra imaginación fabril: higuêra hora: iguana: ñandurenimbó: en la siesta: hoy en estos martes sufocados: miércoles medrados: après-midi: el fauno: tuvo a el niño a dentadas y mordidas: yo lo tuvo em mi ventre entrañado: ñandu: telaraña: ñanduti: solo el no lo sabe: y sigue en el mar su gusto y sêmen: ni el sexo há de tamar estos traçados: evaporable véu: ñanduti: transparência y luces: ñandu: ñandurenimbó: (BUENO, 1992, p. 47)

Com o texto à beira da implosão, a saída é interrompê-lo, por meio de alguma ação externa. Nesse caso, esta provém da própria estrutura de organização do livro, porque o episódio do ñanduti e, portanto, o *overclock* são interrompidos por uma quebra de seção. O trecho seguinte inicia-se com “Ahora es el agujero, el oco del oco del medio” (BUENO, 1992, p. 49), indicando que, depois do superaquecimento informacional, o circuito precisa ser reiniciado, passando, momentaneamente, por um vazio, um buraco, um oco, pelo branco da quebra de seção.

Conclusões

Diante do exposto, é possível traçarmos uma definição específica da forma literária: uma configuração, ou enquadramento, específica para a produção de informações estéticas capazes de interromper, mesmo que momentaneamente, a entropia. Nesse sentido, cada texto funciona dentro de um programa que propõe a si mesmo. Como demonstramos, *Mar Paraguayo* não é uma exceção. Por mais “desorganizado”, “instável” ou “espontâneo” que pareça em um primeiro contato, o texto, na realidade, é altamente organizado e obedece a um esquema bem-definido.

Isso, obviamente, não quer dizer que o texto se isente de desestabilizar, por exemplo, as estruturas dos sistemas das línguas nacionais ou de subverter noções como pátria ou identidade. Pelo contrário, intentamos demonstrar como, mesmo para promover perturbações em determinadas estruturas, é fundamental recorrer a métodos de organização.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Bilkstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BATESON, Gregory. A cibernética do “self”: uma teoria do alcoolismo. Trad. Leticia Maria Costa da N. Cesarino. **Ilha**, v. 21, n. 1, p. 258-290, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2019v21n1p258>. Acesso em: 29 jun. 2022.

BOGADO, Cristino. **Portuñari**. Disponível em: <https://www.academia.edu/35753503/PORTUNHARANI>. Acesso em: 12 jul. 2022.

BUENO, WILSON. Mar Paraguayo. **Nicolau**, Curitiba, ano I, n. 6, p. 25, dez. 1987.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

BUENO, Wilson. **Novêlas marafas**. Montevideú: La Flauta Mágica, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. A temperatura informacional do texto. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006a. p. 189-204.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução das formas: poesia concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006b. p. 77-87.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, Guilherme Conde Moura. **Wilson Bueno, um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas**. 2020. 189 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bilkstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

WIENER, Norbet. **Cibernética e sociedade**: o uso humano de seres humanos. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [1954].

Las ediciones de *Mar Paraguayo* y el lenguaje del contrabando

As edições de *Mar Paraguaio* e a língua(gem) de contrabando

Jorgelina Tallei (UNILA)*

Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)**

Resumen

El presente trabajo busca reflexionar sobre la lengua en la escritura poética del escritor paranaense Wilson Bueno en la edición de la obra *Mar Paraguayo*. Tejemos aquí una reflexión a partir de ediciones de *Mar Paraguayo* y el concepto dado al portuñol. Consideramos que el autor propone, por primera vez, una apuesta literaria y de lengua(guem) desde la perspectiva del personaje femenino: La Marafona, al que llamamos del lenguaje del contrabando como una especie de *continuum* literario. Para tal, nos apoyamos, principalmente, en los estudios de Diegues (2015) sobre el portuñol, así como en los de Bhabha (1994).

Palabras-claves: portuñol; lenguaje; ediciones

Resumo

O presente trabalho busca refletir sobre a linguagem na escrita poética do escritor paranaense Wilson Bueno, na edição da obra *Mar Paraguaio*. Tecemos uma reflexão a partir dos estudos do portunhol. Consideramos que o autor faz, pela primeira vez, uma proposição literária e de língua(guem) na perspectiva da personagem feminina: La Marafona; ao que denominamos uma linguagem do contrabando, como uma espécie de *continuum* literario. Para isso, contamos com os estudos de Diegues (2015) e de Bhabha (1994).

Palavras-chaves: portunhol; língua; edição

*Doctora en Educación. Profesora de español como lengua adicional en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA). Posdoctoranda en el Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: jorgelina.tallei@unila.edu.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8486-0881>

**Doctora en Lingüística Aplicada, Profesora titular y investigadora del Departamento de Linguagem e Tecnologia del Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), em el cual actua en el Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens). Investigadora del consejo nacional de desarrollo científico de Brasil, el CNPq. E-mail: anadigital@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6746-3585>

Introducción

Para iniciar la discusión, es fundamental definir lo que entendemos y a partir de cuál perspectiva nos apoyamos para discutir el concepto de lengua serpiente. Para debatir el concepto, dividimos este artículo en un primer acercamiento a los estudios del portuñol desde los estudios culturales, para luego discutir la edición de *Mar Paraguayo* analizando el lugar que ocupa la protagonista femenina en el texto. Intentamos demostrar que el portuñol puede ser visto como un *continuum* del lenguaje, un lenguaje del contrabando.

Para pensar el portuñol, es importante situarnos en la perspectiva teórica desde el la cual nos ubicamos. En este trabajo, lo hacemos desde los estudios culturales y esta razón nos posibilita iniciar con la definición de Douglas Diegues (2015) al nombrar al movimiento literario del cruce de lenguas como portuñol salvaje.

El portunhol selvagem es um mix plurilíngue. El portunhol cabe em qualquer moldura. El portunhol selvagem non cabe em moldura alguma. El portunhol es bisexual. El portunhol selvagem es polissexual. El portunhol es meio papai-mamãe. El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. El portunhol selvagem es transnacional. El portunhol es determinado. El portunhol selvagem es indeterminado. El portunhol tem color. El portunhol selvagem non tem color. El portunhol es um esperanto-luso-hispano-sudaka. El portunhol selvagem es um conceito propio de lengua poética de vanguardia primitiva que he inventado para fazer mia literatura, um deslimite verbocreador indomábele, uma antropófaga liberdade de linguagem aberta ao mundo y puede incorporar el portunhol, el guarani, el guarañol, las 16 lenguas (ou mais) de las 16 culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano etc. El portunhol pode ser dulce. El portunhol selvagem talvez seja mais trilce. Resumindo sem conclusiones precipitadas: el portunhol selvagem es free. (DIEGUES, 2015, Entrevista)

El poeta hace una distinción, importante, porque y quizá sin pensarlo se coloca en otro lugar para pensar la definición de portuñol y lo coloca en el plano de los estudios culturales, inclusive al nombrarlo (en el acto de nombrar) como salvaje y al identificarlo como un mix plurilingüe, o sea, que ya no se trata apenas del contacto de dos lenguas (portugués y español), sino de un amalgama que se presenta o representa a partir del lenguaje. Este dislocamiento del concepto, es importante, porque permite pensar al portuñol como un continuum del lenguaje desde las múltiples formas de las lenguas (jes): el cuerpo, la performance, los gestos y la lengua. La performance, por ejemplo, en el personaje de *Mar Paraguayo* también se define en el vaivén de los límites y el desborde

transgresor de la escritura. Presente en el personaje femenino, transgresora, subversiva, rebelde.

En el prólogo a la edición de *Mar Paraguayo*, el escritor Néstor Perlongher define la escritura de Bueno como una lengua inventada, *un portunhol malhado de guaraní*. Al pensarla una lengua *malhada*, fisura, quebrada, es allí entre las fisuras que aparece la mezcla para derribar las normas, susurrarnos al oído y provocar la resistencia, y en ese continuum se materializa la lengua imaginada. Es del contrabando porque Bueno se inspira en diversas fuentes literarias para escribir *Mar Paraguayo*. Para Diegues (2022) una de las principales inspiraciones es Guimarães Rosa, especialmente *Meu tio o Iauaretê*, también le sirven como fuente de inspiración Caio Fernando Abreu, en su relato *A verdadeira história de Sally Can Dance*, el autor mezcla portugués, español e inglés, en un mix plurilingüe.

La madrecita empezó a hablar machucado, q nem se podia sequer tentar conversar naquele hogar, q estavam todos locos, no começo Sally até deu força, pôro la madrecita empezó a hablar cada vez más machucado y con más frecuencia, então Sally deu um pontapé no cuzco (era un perrito de estimação, peruano autêntico) q costumava se roçar en sus legs y gritou q cachorro tinha q ser tratado na porrada, senão vira bicha, sacou, madrecita? La madrecita dijo q não entendia cockney...[1977]

También le toma prestado y lo inspira el autor paraguayo Jorge Kanese y la profesora paraguaya Luli Miranda, así lo relato Diegues en las notas a la edición conmemorativa de *Mara Paraguayo*, lanzada en 2022.

Y Bueno, sin dudas, en ese portuñol del contrabando es al guaraní a quien más le pide prestado, lo contrabandea para que su trazo de escritura trascienda la frontera, se vuelva transfronterizo y trasnacional.

Reflexionamos, brevemente, en este trabajo, a partir de pensar las diferentes ediciones de *Mar Paraguayo*, el portuñol como un lenguaje del contrabando que aparece en los intersticios, en la o performance del lenguaje desde la mirada del personaje femenino: la Marafona.

1.1 Primera edición de *Mar Paraguayo*

La novela *Mar Paraguayo* fue publicada en 1992, por la editora Iluminuras, de la ciudad de San Pablo, en colaboración con la Secretaría de Cultura de la Provincia de Paraná. Escrita en una mezcla de lenguas, entre el castellano, el portugués y el guaraní. Desde su

publicación tuvo diversas re-ediciones, hoy agotadas en el mercado editorial. La obra fue traducida en varios países, en Buenos Aires, Chile, y en las grandes capitales de toda América Latina. La novela también ganó una especie de traducción canadiense, y fue traducida al inglés y también al francés.

El autor, Wilson Bueno, fue escritor, poeta y periodista y antes de *Mar Paraguayo* dar a luz, Bueno ya daba a conocer su novela a través del periódico *Nicolau*. El periódico adoptaba un estilo literario y ofrecía publicaciones mensualmente, fue dirigido por Bueno durante diez años y ganó importantes premios nacionales e internacionales.

En relación a la estructura de la obra, *Mar Paraguayo* se divide en cuatro partes, la primera que se denomina “Noticias”, después el primer capítulo: “Ñe’e”, el siguiente capítulo que es “Añaretã” y la última un “elucidario”, donde aparece la traducción de todas las palabras en guaraní, como una especie de glosario, en un juego lúdico con el lector. La novela tiene un total de siete monólogos que se manifiestan a partir de la voz de un personaje femenino.

Se inicia con una especie de prólogo del escritor Néstor Perlongher, que denomina de “Sopa Paraguaya”, haciendo alusión al plato típico de Paraguay y tal vez, también, en un juego de palabras, Perlongher, anuncia el preludio de la novela.

La sopa paraguaya es una especie de tortilla que nada tiene que ver con el concepto de sopa, al igual que el propio género literario que Bueno nos propone:

Tal prato não boia, como se poderia supor, na água do caldo: é uma espécie sui generis de omelete ou empanada. As ondas desse Mar são titubeantes: não se sabe para onde vão, carecem de porto ou roteiro, tudo boia, como numa suspensão barroca, entre a prosa e a poesia, entre o devir animal e o devir mulher. [...] Toda a extensão do frondoso Mar paraguayo [pode ser] associável a um poema épico-escolar (1992, p. 9).

Entre la prosa, la poesía, entre el devenir, la obra es una mezcla de géneros. Perlongher también ya nos ubica en el lugar lingüístico de la obra, al afirmar que “o acontecimento passa pela invensão de uma língua” (1992, p. 7) y se pregunta si fue realmente Bueno quien inventó el “portunhol maleado de un guaraní” (1992, p. 8). Para Néstor “o efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o erro da outra, seu devir possível, incerto e improvável” (1992, p. 8).

Noticias, el primer capítulo de *Mar Paraguayo* ocupa apenas una página, de la 13 a la 14, y hace referencia al idioma guaraní.

Un aviso: el guaraní es tan esencial en este relato quanto el vuelo del pássaro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugués o los derramados nerudas en cascata num solo so suicidios de palabras anchas. Una el error dela outra. (1992, p. 13)

Iniciando con el género noticia, rememorando el periódico, destaca el registro lingüístico, la palabra oral y los orígenes:

Queriendo-me talvez acabe aspirando, neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearía alcanzar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idioma ai. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista (1992, p. 13)

Marafona contará la historia en lengua serpiente, y no es aleatorio. Además, ya inicia nombrando el escorpión, el animal que se mata con su propio veneno cuando se ve amenazado, es una especie de relato bíblico, desde el origen, entre lo incierto, alza la voz en una lengua serpiente: en la *vertigen de la linguagem*. Al buscar el significado de la serpiente, la encontramos relacionado al lado oscuro, generalmente al diablo, más aún si lo asociamos al lugar bíblico. La serpiente es el único animal que es llamado por su nombre en la génesis y es responsable por la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. También es el animal que simboliza la renovación del ciclo de la vida, según los antiguos israelitas. En el poema de Gilgamesh (escrito hace más de 4700 años) el héroe pierde su inmortalidad robada por una serpiente. El poema es considerado una historia de amor, de tragedia, de vida y muerte, al igual que la propia vida de la Marafona.

La abertura del capítulo “Ñe’e”, está a cargo de la voz de la Marafona. Según el propio elucidario de Bueno, “Ñe’e” significa: palabra, vocablo, lengua, idioma, voz, comunicación, comunicarse, hablar, conversar. El personaje, así, coloca a los lectores en el lugar del conservatorio, del habla y en la trama de la serpiente.

Yo soy la marafona del balneário. Acá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, adivinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los uranios del día. (1992, p. 15)

Es en este capítulo que la Marafona actúa como una especie de vorágine del idioma, juega y teje entre las tres lenguas (el castellano, el portugués y el guaraní) la historia, en un escenario que imita ser el propio infierno dantesco. De manera circular la Marafona teje

la historia, terminando la narrativa tal cual se inició como si tejiera un círculo o un ñandutí¹.

1.2 Ediciones en América Latina

La edición argentina fue publicada en el año de 2005, por la editorial tsé-tsé. La editorial Tsé-Tsé, es una editorial independiente, cuyo editor el escritor y poeta peruano-argentino Reynaldo Jiménez dio inicio a este proyecto, en el año 1995. El propio editor en una entrevista realizada en 2003 cuenta que la editorial nació como una fusión de varios proyectos y de experiencias que él mismo llama de performáticas, con la edición. No es casualidad, así, que Mar Paraguayo haya sido editada, en Argentina, por una editorial cuyo proyecto editorial nace subversivo desafiando los cánones de la edición. El editor define la lengua de Wilson Bueno, de la siguiente manera:

En la contigüidad de las experiencias; en las entrezonas de la perplejidad o el dolor, el afán o el goce, la evasión o la hiperconciencia; en la interconexión de los extremos aparentes, las chispas que se sacan las palabras entre sí, las lenguas cruzadas, el intercambio de propósitos y despropósitos que los respectivos imaginarios que cada lengua guarda o alimenta, a su vez albergan. En la concéntrica trama de las analogías y la representación del universo interno, de las melopeas de la conciencia y de los andariveles de conciencia simultáneos que habitan la memoria humana, la poesía se expone en tanto indagación de otras músicas u otras representaciones, otros abstractos o concretos de la letra y a su través. (BUENO, 2017, p. 1)

En ese entremedio que surge la escritura de Wilson Bueno, ante la perplejidad, la interconexión o las chispas que las palabras que se sacan, como si fuese una batalla. El poeta y editor, también define la escritura de Bueno en Mar Paraguayo, desde el lugar de lengua inventada que trasciende los mitos y las aduanas para transformarse, o reinventarse. Adrián Cangí, denomina la escritura de Bueno como un viaje en los deslindes del idioma, ese tránsito provocador entre las lenguas. (2000, p. 271). En el ensayo que antecede a la edición argentina, Cangí también denomina que Bueno produce una cinta del infra lenguaje, como si Bueno se sumergiera en un inframundo.

¹ Su etimología proviene de la lengua guaraní y ñandutí simboliza una araña, tejer como una araña hasta formar la tela de araña. Además es un tejido, característico de la vestimenta, bordados, tejidos, artesanía, de la cultura paraguaya.

Ya en el prólogo de la edición mexicana, el portuñol es definido desde el vaivén de las lenguas, en dos lenguas, unas veces en una y otras en otra, sin delimitar una definición para la mezcla, los contactos. Para Milán: “escrita en portugués y español, no en portuñol con exactitud, unas veces en una lengua, unas veces en la otra” (2006).

La última edición en Brasil es conmemorativa de los treinta años de su obra y viene de la mano de la editora Iluminuras, de São Paulo, la primera editorial que publicó *Mar Paraguayo*. En un proyecto editorial simbólico puesto que es organizado por Douglas Diegues y Adalberto Müller, con un capa significativa y metafórica del propio Douglas.

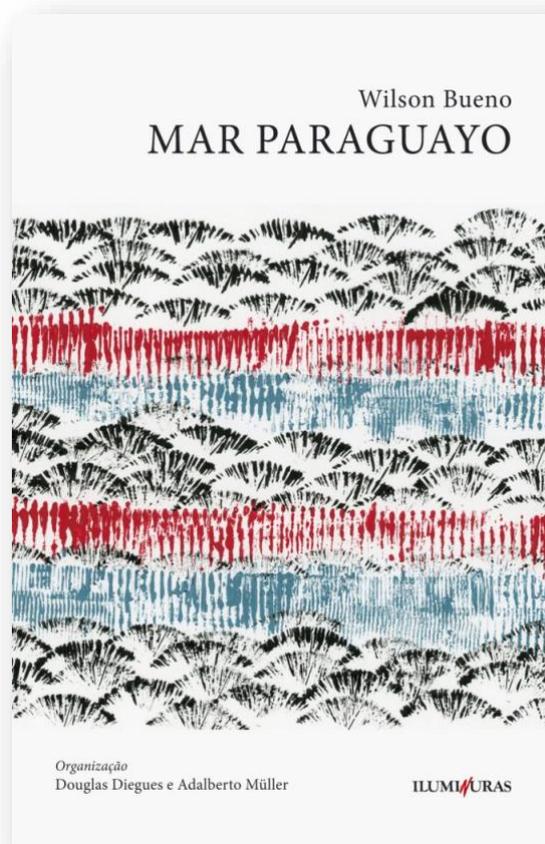


Imagen 1: Edición Conmemorativa de *Mar Paraguayo*. (São Paulo: Iluminuras, 2022)

Douglas, mantiene una cierta estética de la primera edición de la obra, y le imprime su propio arte que parece imitar un ñanduti interconectado o mezclado entre diversas fronteras.

La edición se mantiene como la original de 1992, sin embargo, fue revisado el texto, especialmente la ortografía en guaraní. Los editores nos advierten sobre ello:

Os leitores encontrarão nesta edição (na primeira parte) a mesma apresentação da edição de 1992. No entanto, o texto foi revisto em confronto com o datiloscrito original, e a ortografia dos termos em guarani foi uniformizada de acordo com critérios de transcrição usados no material bibliográfico com a qual Wilson Bueno trabalhou durante a escrita da novela. (2022, p. 9)

La edición cuenta con notas de los editores, así como lecturas referentes a la obra. Los editores también nombran al portuñol de Bueno:

Trata-se de um livro único em nossa literatura, haja vista o fato de que foi escrito numa língua fronteira-que se vale do português, do espanhol e do guarani-, e que, talvez por isso mesmo, foi republicado (sem ser traduzido) no Chile, na Argentina e no México, transformando-se num caso raro de objeto literário transacional não identificado. (2022, p. 9)

Tanto el español como el portugués parecen confundirse en el relato, y como nos dice Müller, “son atravesados y contaminados por el guaraní y por el mbya-guarani (o guaraní mbya)” (2022, p. 89). Para el autor, no es apenas el idioma guaraní que atraviesa el texto, sino la propia relación de este idioma con la cultura de los pueblos amerindios.

Para Douglas, es el propio Bueno quien ya da las primeras definiciones del portuñol, del lenguaje presente en *Mar Paraguayo*, en una nota escrita, sin embargo, sin firma, por Bueno:

A partir da língua falada neste Brasil de longas lânguidas praias e do castelhano - no caso específico o espanhol com sabor paraguaio - surge uma terceira língua situada num vértice textual onde as gramáticas perdem as linhas duras e cedem a voragem-vórtice do duplo: *Mar Paraguayo* é um fragmento-primeira pedra de uma novela em progresso, já com mais de 100 páginas. Ao mar. (2022, p. 117-118)

A la Douglas llama de un portuñol con sabor paraguayo adornado de guaranies. Una lengua poética que llega como el contrabando, y que se mezcla entre una y la otra para dar lugar a la poesía de Bueno.

2 El portuñol: una lengua del contrabando

La Marafona, un personaje femenino, desde la playa de Guaratuba, un lugar muy frecuentado por paraguayos, es quien contará la historia. Ella vive con un hombre ya en

su vejez y según nos cuenta, nos rumorea, como una charla de amigas, está enamorada de un adolescente. Ella no sabe muy bien quien es, o cuál es su identidad:

nasci al fondo del fondo de mi país-esta hacienda guaraní, guarania y soledad...mi cuerpo que engordó por non salir desta sala (1992, p. 16); a la noche tengo mi trabajo....ah, aquí no balneario de Guaratuba ninguno que hable, nadie, ninguém mi idioma que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio (1992, p. 17)

Al presentarse lo hace en su lengua serpiente mezclando el castellano y el guaraní, usa su lengua como identificación de su condición y también de su soledad (*nadie, ninguem*)

Ella sueña con Sonia Braga: “Yo, a cada vez, soñaba más y más con Braga, esta Sonia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver” (1992, p. 17). La lengua serpiente aparece en su vida *marafa*: del devenir, del libertinaje, vocablo asociado a la jerga de la ciudad de Rio de Janeiro, por lo que suponemos que ella vivió un tiempo en esa ciudad.

Y es precisamente en sus memorias afectivas donde aparecen los diferentes lugares que tejen la cartografía memorística, especialmente al nombrar las ciudades rodeadas por ríos, tal vez, como memoria afectiva de su país, Paraguay, así los va enunciando: “Aquidauana, Dorados, Puerto Soledad” (1992, p. 70).

Entendemos el significado del nombre del personaje a partir de la propia narrativa, la Marafona es una especie de muñeca utilizada para simbolizar la fertilidad y felicidad conyugal en determinadas fiestas de Portugal, pero también significa meretriz en portugués y es una *Cuñambatará*, que en guaraní (según el *elucidário de Mar Paraguayo*) significa prostituta. Si nos vamos al significado del diccionario, en portugués, Marafona remite a una muñeca de trapos, sin ojos, sin nariz, sin boca, sin oídos y que normalmente está siempre vestida con un traje colorido.

En la lengua árabe, la Marafona es simbolizada por una mujer que engaña y que según la etimología de la palabra se relaciona con la palabra madre, del latín: *matre*. Al pensarla en la narrativa, el personaje reúne un poco de estas características, en su totalidad.

La Marafona cuenta la historia mezclando sus lenguas y cuando habla desde el afecto familiar lo hace en guaraní, ya sea salpicando palabras en lo que parece ser el idioma de sus abuelas (una de sus abuelas parece ser argentina) o con metáforas que remiten a las entrañas más profundas de Paraguay y a su vez a su paisaje mítico:

:acá me siento ñandú: para urdir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientísimo de una dos horas: en estos ponteros. relojos de sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora: acá ñandú: su opacidad de sentimientos: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandú: invierno más que otoño pánico otoño: ñandu: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas assolutamente distintas: arañas y escorpiones? (1992, p. 43)

La Marafona va tejiendo su propio relato y también su propio lenguaje como una lengua serpiente que se va uniendo, haciendo una especie de zigzag. No hay reglas determinadas y ni imposiciones, ella narra a partir de sus experiencias y sin obedecer a ninguna orden fija rechaza cualquier orden establecida.

A medida que avanzamos en el relato, también observamos como el personaje se va soltando, adquiere más confianza, deja entrever que se siente más a gusto, que está en (entre) casa en una charla de amigas.

La Marafona no tiene religión y su escenario es plausible de comparar con escenas del infierno o paraíso dantesco. También, a lo largo de la narración varios momentos remiten a paisajes bíblicos: diluvios, infiernos, ángeles, pecados. Es un (re) nacer a todo momento, donde también se transforma la lengua, y en la edición aparece como una serpiente que desafía los límites, que transgrede y que (especialmente) se impone.

Entre lo divino y lo anti divino, lo real y la ficción, lo efímero, así oscila la edición, como una especie de confesión de la Marafona, de desahogo profundo.

La lengua mezclada, ese continuum, presente siempre en la identidad de La Marafona crea una especie de entre lugar, un tercer espacio, un nuevo espacio cultural o nuevas configuraciones culturales (GRIMSON, 2015), una lengua imaginada a partir de los intersticios de la edición. El concepto de *in-between*, de Bhabha:

o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um “entrelugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (2014, p. 21)

¿Sería un nuevo espacio que se crea a partir del lado femenino del personaje, de su mixtura de lenguas? Tal vez, a veces se presenta como un nuevo espacio, y otras como una especie de continuum entre las lenguas que se van tejiendo en el relato.

La Marafona siempre está en crisis, porque su lengua siempre lo está, se desliza en el relato entre lo uno y lo otro que la hostiga y la persigue. Ella siempre se encuentra en un entrelugar que no se define, que es inestable y que la mantiene al margen.

La Marafona narra pero a su vez también cuenta, transitando así por diferentes géneros, como en una conversación cotidiana atravesamos la lectura sintiendo los sentimientos de amor, de pasión, de tristeza, de miedo y tal como una serpiente el relato parece recular, volver, y transformarse según los propios vaivenes del personaje.

En ese mundo de lenguas, la serpiente también representa, de alguna forma, al portunhol presente en la narrativa. Una lengua que es transgresora, subversiva, el animal que da lugar al pecado, aquel que trasciende las reglas.

Así, con su lengua la Marafona propone nuevas formas de lecturas, de códigos que buscan la trascendencia de la escritura y también de la edición.

Escribo para que no me rompan dentro las cuerdas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneario en la candencia triste de los inviernos de ahora: el tiempo moviendo-se y las sombras úmidas de los sombreros, de marcha y espeto con la paisagem de la ruita estragada de arena y sal. (1992, p. 32)

Escribe para resignificar la escritura, el cuerpo y la lengua:

E agora yo gostaria de lhes recontar uno só e cabeludo segredo: toda me esforço para erguer-me com as manchas e gran exercito de hormigas, todos os sonidos silientes que hormigas dice, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahii, tahiiquaricuru, hormigas, chilriantes, tahii, tahiiquaricuru, aririi, aracuti, pucú. Las hormigas de Dios encendiendo-se en estos crepúsculos de vierbos y sustantivos, nesta enredada telearaña capaz em mim, santa senhora, de decidir, con rude sentença, mi destino acá entre vos, seres ante-diluvianos. (1992, p. 33-34)

Las hormigas en el antiguo testamento aparecen en el capítulo 6: “Se mencionan seis cosas que Jehová aborrece — Los que cometen adulterio corrompen sus propias almas”.

El proverbio 6.6 nos dice:

Ve a la hormiga, oh perezoso,
Mira sus caminos, y sé sabio;
La cual no teniendo capitán,
Ni gobernador, ni señor
Prepara en el verano su comida,
Y recoge en el tiempo de la siega su mantenimiento.
Perezoso, ¿hasta cuándo has de dormir?

¿Cuándo te levantarás de tu sueño?
Un poco de sueño, un poco de dormir,
Y cruzar por un poco las manos para reposo;
Así vendrá tu necesidad como caminante,
Y tu pobreza como hombre armado.

La Marafona es como la hormiga y lo es en guaraní, porque es allí donde ella se permite volver al pasado, tejer el ñandutí, la telaraña del relato y de su vida en sus memorias de infancia a partir de la lengua. Y entre el sueño y el dormir también está el entre lugar de la ficción y la no ficción de su propia vida.

En todo el relato siempre aparece la necesidad de traer a la memoria el idioma de su abuela, el guaraní, también entre los lugares de las mezclas, así el portunhol o el multilingüismo que se hace presente, reivindica otros lugares, quizá el de la infancia, del afecto y la memoria. Y principalmente, el entrelugar, al margen, rebelde, la condición femenina y la extranjería.

El idioma guaraní es quien siempre ocupa ese lugar de subversión, para trazar desde ese lugar los enunciados de la infancia, y una poética transgresora, propia de la escritura de Bueno. A su vez, podemos trasladar ese entrelugar a las entrelíneas de la escritura del contrabando. Es por eso, que la serpiente en la edición de *Mar Paraguayo* cumple un rol metafórico, muy ligado a los mitos, a la biblia y la propia vida del personaje y también, a la lengua. En todo su relato el español y el portugués se entremezclan, el guaraní parece aparecer en esos intersticios para recuperar un continuum de la memoria que se relaciona con sus afectos, o sea, con la afectiva del personaje. Ella misma lo enuncia: “un aviso: el guaraní es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo ciso en la ventana, los arulhos del portugués o los derramados nerudas en cascata num solo só suicidios de palabras anchas” (1992, p. 13)

A veces, el guaraní aparece como una serpiente. En la mitología guaraní, la serpiente se representa por Moñai, que es el tercer hijo de Tau y Kerana, tiene apariencia de un hombre y fue el benefactor de ladrones y pícaros. Cuenta la leyenda que para dar fin a los robos de Moñai, la doncella Porasy simula enamorarse de él y lo lleva hasta el altar, pero el astuto Moñai se da cuenta del hechizo y la envuelve con su cola de serpiente a Porasy, en su cueva. Asustada, da voz de alarma a su pueblo y le pide para quemar la cueva, inclusive con ella adentro. Así, los dos mueren en la propia trama de la serpiente.

El carácter de una escritura de contrabando, en sus límites ilegales, como el propio portuñol, es descripta por Andermann:

En su materialidad ortográfica y gramática de carácter “ilegal”, *Mar paraguay* arrastra a nuestra lectura al espacio intersticial (fronterizo) donde la mediación escritural deja de ser una mera cuestión técnica, de captura de una voz para hacerla resonar como voz interior en el sujeto de la lectura. O, mejor dicho, esa “cuestión técnica” se revela en su carácter netamente político; carácter que, por supuesto, siempre le es propio a la escritura en tanto captura, práctica de poder, pero que, en los textos “normales”, la legalidad ortográfica y gramática se ocupan de naturalizar y así de volver invisible. Aquí, en cambio, en el entrelugar que construye la voz migrante de *Mar paraguay*, “al margen de la ley”, la pronunciación (el acento) se torna un acto de decisión, una cuestión potencialmente de vida o muerte, entre la ciudadanía y la extranjería. (2011, p. 151)

La cuestión que apunta el autor es importante para la edición, ya que todo el tiempo parece oscilar en el movimiento de constituir sus entre lugares, la Marafona grita, llora y se consume en la necesidad de una escucha o un espacio interlinear, entre mantener o no el lugar de la(s) lengua(s). La Marafona también ocupa un lugar al margen, desde su condición femenina e extranjera.

Ese movimiento también encuentra su paralelo en esa lengua inventada, al margen, esa lengua que se desliza en su condición errante. O, como nos dice Joca Reiners Terron:

Lo mío es lo contrabando, lo lirikotráfico; como saber adonde si ubica la frontera si non sei onde empieza el día y si acaba el sueño?; como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo unico que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesia y el infinito, esa broma que llamamos vida. (2007, s/p)

La Marafona dice que no hay ningún idioma en todo lo que ella dice y repite, sino que hay un lenguaje. Tal vez, este portuñol del contrabando no admite leerse desde lo lineal, sino desde su condición de periferia, de marginal, otorgado por la mezcla y una poética transgresora del decir, tal vez inventada o apropiada de contrabando y como tal es un lengua(je).

Referencias

ABREU, Caio Fernando. A verdadeira estória de Sally can dance (And the Kids). In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá: contos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

ANDERMANN, Jens: Abismos del tercer espacio: *Mar Paraguayo*, portunhol selvaje y el fin de la utopía letrada. *Revista Hispánica Moderna*, v. 64, n. 1, p. 149-157, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014[1994].

- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Edição crítica e comemorativa organizada por Douglas Diegues e Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.
- CANGI, Adrián. *Una p etica bastarda*. Buenos Aires: Ts  Ts , 2000.
- DIEGUES, Douglas. Entrevista: <La gracia de lo inicitado>. In: Periódico ABC. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/douglas-diegues-la-gracia-de-lo-inusitado-1398459.html> Consultado el 19 septiembre 2022.
- DIEGUES, Douglas. Portunhol Selvagem, Blog, 2010. Disponible en: [http://portunholselvagem.blogspot.com]. Consultado el 3 septiembre 2022.
- DIEGUES, Douglas. Pequena história bibliográfica de *Mar Paraguayo*. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Edi o crítica e comemorativa organizada por Douglas Diegues e Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.
- GRIMSON, Alejandro. Crisis y alteridad en las configuraciones culturales. *Etnografías Contempor neas*, v. 1, p. 140-160, 2015.
- JIMENEZ, Reynaldo: La subversión de las aduanas, publicado. *Transtierros Blog*. En: <https://transtierrosblog.wordpress.com/2017/05/17/la-subversion-de-las-aduanas/> Consultado el 10 dic. 2022.
- MILAN, Eduardo. Prefacio a *Mar Paraguayo*. México: Toluca, 2006.
- MÜLLER, Adalberto. Notas lan adas a *Mar paraguayo*. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Edi o crítica e comemorativa organizada por Douglas Diegues e Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022
- REINERS TERRON, Joca. *Yiyijambo*. En <https://yiyijambo.blogspot.com/2008/06/transportuol-borracho-de-joca-reiners.html>. Consultado el 10 dic. 2022.

Paraĩpieté – um abismo de águas fronteiriças: o percurso de *Mar paraguay*, de Wilson Bueno e seu trânsito entre as fronteiras geográficas, literárias e culturais

Paraĩpieté – un abismo de aguas fronterizas: el trayecto de *Mar paraguay*, de Wilson Bueno y su tránsito entre las fronteras geográficas, literárias y culturales

Nádia Nelziza Lovera de Florentino (UNIR)*

Resumo

Publicado há exatos trinta anos por Wilson Bueno, o livro *Mar paraguay* se constitui de um relato híbrido, que transita entre fronteiras. Os limites geográficos são transpostos na significativa atribuição de um mar a um país mediterrâneo e nos espaços geográficos movediços que se configuram entre Paraguai e Brasil. As barreiras linguísticas e culturais são desfeitas na mescla entre português, espanhol e guarani. O relato transita entre a poesia e a prosa, ultrapassando as fronteiras entre os gêneros. Nessa perspectiva, este trabalho tem como objetivo estabelecer um percurso da produção dessa obra, rastreando suas publicações, a fim de compreender como ela se caracteriza no cenário artístico nacional e internacional. Assim, partindo de uma breve discussão a respeito das caracterizações do hibridismo dos gêneros literários propostas por Platão e Aristóteles até as manifestações do romance experimental e suas rupturas com o modo tradicional de narrar, chegamos à produção do escritor paranaense Wilson Bueno, e seu projeto literário. No lendário suplemento artístico *Nicolau*, encontramos, na edição de dezembro de 1987 a primeira aparição de *Mar paraguay*, ainda em fase de revisões e correções. Tal fato nos mostra que desde o início de sua carreira literária, Wilson Bueno empreende esforços na produção de um legado que valoriza o trabalho artístico com a linguagem e a identidade cultural híbrida latino-americana. Após a comparação entre o excerto publicado em 1987 e a versão final publicada em 1992, passamos a algumas considerações sobre as edições publicadas no Chile, Argentina e México, até concluirmos que o *Mar paraguay* se constitui como um espaço híbrido que coloca o Brasil em perspectiva no cenário artístico latino-americano.

Palavras-chave: Fronteiras; Hibridismo; Mar paraguay

Resumen

Publicado hace exactamente treinta años por Wilson Bueno, el libro *Mar paraguay* se constituye como una historia híbrida que traspasa fronteras. Los límites geográficos se transponen en la atribución significativa de un mar a un país mediterráneo y en los espacios geográficos cambiantes que se configuran entre Paraguay y Brasil. Las barreras lingüísticas y

* Professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal de Rondônia e docente do Mestrado Acadêmico em Letras da UNIR. E-mail: nadanielziza@unir.br.

culturales se deshacen en la mezcla entre portugués, español y guaraní. La historia transita entre la poesía y la prosa, traspasando las fronteras entre géneros. En esa perspectiva, este trabajo pretende establecer un recorrido de la producción de esta obra, rastreando sus publicaciones, con el fin de comprender cómo se caracteriza en la escena artística nacional e internacional. Así, a partir de una breve discusión sobre las caracterizaciones de la hibridación de los géneros literarios propuesta por Platón y Aristóteles hasta las manifestaciones de la novela experimental y sus rupturas con el modo tradicional de narrar, llegamos a la producción del escritor paranaense Wilson Bueno, y su proyecto literario. En el mítico suplemento artístico *Nicolau* encontramos, en la edición de diciembre de 1987, la primera aparición de *Mar paraguayo*, aún en revisión y corrección. Este hecho nos muestra que desde el inicio de su carrera literaria, Wilson Bueno se ha esforzado por producir un legado que valore el trabajo artístico con el lenguaje y la identidad cultural híbrida latinoamericana. Luego de comparar el extracto publicado en 1987 y la versión final publicada en 1992, pasamos a algunas consideraciones sobre las ediciones publicadas en Chile, Argentina y México, hasta concluir que el *Mar paraguayo* constituye un espacio híbrido que pone a Brasil en perspectiva en la escena artística latinoamericana.

Como anuncia o prefácio de Néstor Perlongher (1992), “[...] *Mar paraguayo* não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992, p.11). Logo, já no elemento paratextual que antecede a leitura da obra, temos uma caracterização de gênero, a do romance. Isso porque embora o livro se configure em uma verdadeira tensão entre os gêneros, cabe sempre a tentativa de categorizar.

Essa necessidade de categorizar as produções literárias remonta à Antiguidade Clássica e ainda na crítica literária atual se apresenta como um elemento de discussão. Nesse sentido, para nos aprofundarmos na questão dos gêneros em *Mar paraguayo* precisamos levar em conta dois aspectos: o primeiro deles é que não há um consenso teórico quanto a repartição tradicional dos gêneros literários entre lírico, épico ou narrativa e o dramático; o segundo aspecto é que não se pode conceber uma noção de pureza entre esses gêneros, uma vez que eles coexistem em diversas obras, sendo possível observar uma verdadeira ruptura entre os gêneros tradicionais em diversas obras, como é o caso, por exemplo, de *Mar paraguayo*.

As relações que se estabelecem entre a arte e a realidade tem sido uma preocupação da crítica desde tempos antigos, sendo a mimese um conceito recorrentemente utilizado desde o século IV a.C para exemplificar ou explicar essas relações. Nos diálogos de Platão em *A República*, temos as primeiras caracterizações dos gêneros literários, divididos em três classes: na primeira delas se encontram a tragédia e a comédia; na segunda classe estão os ditirambos, cantos compostos de partes narrativas; na terceira classe, por sua vez, estão as epopeias (PLATÃO, 1965, p. 160). Para Platão, a separação de gêneros seria a maneira pela qual o artista

imita a realidade, sendo que quando a imitação é plena se configuram a tragédia e a comédia, já quando a imitação se preocupar mais com a forma de conceber a realidade e menos com a imitação da realidade, se estabelece o ditirambo. Por sua vez, a epopeia se apresenta, segundo Platão, quando houver uma mescla entre essas formas de imitação, podendo ser considerada, então como a primeira definição de gênero híbrido.

Em um momento posterior, Aristóteles em sua *Poética* amplia as definições de Platão e se dá um passo em relação à definição tradicional dos gêneros, que vigoraria por milênios, caracterizando a poesia trágica, a epopeia e o ditirambo, este último conectado àquilo que hoje conhecemos como gênero lírico:

La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se los considera de manera general. Pero, al mismo tiempo difieren entre sí de tres maneras ya por la diferencia de clase en sus medios, o en los objetos, o en la manera de sus imitaciones. (ARISTOTELES, 1979, p.4).

Vemos que, assim como Platão, Aristóteles caracteriza os gêneros a partir do conceito de imitação. Desde a Antiguidade, então, podemos observar uma preocupação em resolver o problema da relação entre a literatura, e as artes em geral, e sua potencialidade de representação ou imitação da realidade. No que se refere à poesia em específico, Aristóteles apresenta seu caráter mimético, aproximando-a mais da filosofia que da história:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario [...]. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. (ARISTOTELES, 1979, p. 31-32).

Nessa perspectiva, seguindo o raciocínio aristotélico, a poesia – como texto artístico – se constitui como a representação das coisas como poderiam ter acontecido e não como ocorreram de fato, tendo maior “dignidade” que a história, por tratar de fatos universais e não particulares. A epopeia por muito tempo, então, se encarrega de apresentar fatos narrativos e até mesmo históricos, com maior dignidade e universalidade, utilizando, para tanto, a poesia. Em todo esse tempo, a prosa, conforme a própria acepção da palavra, se constituía como aquilo que era cotidiano, sem poesia e, portanto, mais particular e menos digno que a lírica e a epopeia.

Essas definições de Platão e Aristóteles permaneceram por um longo período, porém, com as transformações históricas, sociais, políticas e econômicas que marcaram a sociedade ocidental, surge a necessidade de se estabelecerem novas formas de descrever a realidade. O universalismo e as características do herói das epopeias já não faziam sentido em uma sociedade cada vez mais individualista. Assim, com o advento e a consolidação da burguesia o romance se apresenta como uma nova forma de expressão, representando a sociedade que então se estabelecia a partir do seu herói problemático, sempre em busca de algo e em conflito com o mundo.

Já no século XX, mesmo o modelo tradicional do romance que funcionou durante séculos, se torna insuficiente e acentua a impossibilidade de narrar seguindo os modelos tradicionais, configurando-se às várias modalidades do romance experimental. O narrador entrega a fala aos pensamentos das personagens, a instância narrativa se apaga e surgem os romances que utilizam, dentre outras, a técnica do monólogo interior, do fluxo de consciência.

Nesse tipo de composição, a noção de pureza dos gêneros, que de fato nunca existiu, desaparece completamente. Temos, então, o que Haroldo de Campos (1977) caracteriza como “hibridismo de gêneros”, que se refere ao desaparecimento gradual dos limites, no romance contemporâneo, entre a poesia e a prosa: “A rarefação dos limites democráticos entre poesia e prosa com a introdução no romance de técnicas de construção de poemas já é sentida pelo escritor contemporâneo como uma herança transmitida, uma aquisição pacífica” (CAMPOS, 1977, p. 295).

Como expoente deste hibridismo de gênero, temos a publicação por Wilson Bueno, em 1992, do “romance” *Mar paraguayo*. O escritor paranaense é conhecido por ter publicado suas crônicas no Jornal O Estado do Paraná, por ter sido editor durante muitos anos do suplemento literário *O Nicolau* e por ter publicado diversos livros de contos, romances, haikai, como *Amar-te a ti nem se com carícias* (2004), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2001), *Jardim Zoológico* (1999), dentre outros. Porém, certamente foi com *Mar paraguayo* que o escritor se consagrou como expoente da literatura nacional e internacional.

Inúmeros poderiam ser os aspectos a serem apresentados como responsáveis pelo despertar de interesse e curiosidade em torno dessa obra. Dentre esses aspectos poderíamos destacar a caracterização de uma protagonista narradora enigmática e sedutora, o suspense gerado em torno da identidade do assassino do *viejo*, a atmosfera mística e transcendental que se estabelece nas relações com o mar, a cartomancia e a mitologia, bem como a transposição dos gêneros sexuais, discursivos e literários. Dessa forma, todo o relato da

“marafona del balneário” pode ser visto como um enigma que precisa ser decifrado a partir do olhar da Medusa que petrifica ou da Esfinge que devora a quem não decifrar. Esse enigma, por sua vez, se potencializa na invenção de uma língua, que se constitui na mescla entre português, espanhol, guarani, nos limites entre a oralidade e a escrita, a poesia e a prosa, entre o relato, a novela e o romance.

Conforme já se sabe, o livro *Mar paraguay* foi publicado pela Editora Iluminuras em parceria com a Secretaria do Estado da Cultura do Paraná em 1992. Porém, antes dessa publicação oficial, podemos encontrar um excerto da obra publicado em 1987 no suplemento cultural *Nicolau*. Cabe ressaltar que o primeiro livro publicado por Wilson Bueno foi a coletânea *Bolero's Bar*, no ano de 1986, seguido por *Manual de Zoofilia*, em 1991 e *Mar paraguay* em 1992.

Nessa lacuna entre a publicação do primeiro e do segundo livro, poder-se-ia pensar o autor estivesse sofrendo com um conflito de escrita ou mesmo uma crise editorial. Porém, sabemos que nesses cinco anos, ele se dedicou intensamente à crônica e à gestação de suas obras futuras, conforme ocorreu com *Mar paraguay* e com outros livros lançados posteriormente e que possuem crônicas e contos anteriormente publicados como embrião.

O poeta Paulo Leminski testemunha esse intenso labor literário de Wilson Bueno, quando, no texto “Bueno's Blue & seus boleros ambíguos” colocado como prefácio à primeira edição do primeiro livro publicado por Wilson Bueno, destaca “[...] estranho e belo híbrido, prosapoesia que, hoje, é sua marca registrada, sua prosófia” (LEMINSKI, 2007, p. 10), avalizando o talento literário do autor de *Bolero's Bar*, dando ênfase à sua marca registrada que seria o “belo híbrido” configurado entre a poesia a prosa, que perpassaria todo o legado literário do escritor paranaense.

No ano seguinte à publicação de *Bolero's Bar*, Wilson Bueno se dedica à criação e consolidação do suplemento cultural *Nicolau*, mantido pela Secretaria de Estado de Cultura do Paraná e no qual permaneceu como editor principal desde a primeira edição em 1987 até a 55ª edição, em 1996. Situando-se fora do eixo Rio-São Paulo, *Nicolau* as invariáveis vinte e oito páginas de cada edição alcançaram notoriedade nacional e internacional, recebendo inúmeros prêmios e reconhecimentos. As edições mesclavam contos, poemas, reportagens, charges e

recebiam a colaboração de inúmeras personalidades artísticas e culturais, como Paulo Leminski, Milton Hautoum, Dalton Trevisan, Luiz Antonio Guinski, Arnaldo Antunes, dentre outros².

O editorial da primeira edição desse suplemento literário e cultural, intitulado “Tempo de criar”, apresenta algumas características da grande empreitada que seria o Nicolau e também algumas particularidades que se apresentariam posteriormente em todo o legado literário de Wilson Bueno:

Ao se constituir, já desde o nome, como genérica homenagem aos múltiplos estratos imigrantes que, ao longo dos anos, moldaram a nossa cara e o nosso caráter, Nicolau se insere, igualmente, no espaço de um novo tempo nacional em que a pluralidade de idéias [sic] é um dado inquestionável e tão mais enriquecedora quanto maiores forem as oportunidades de que se promova a sua livre circulação. Este o nosso primeiro propósito, ao aceitarmos o desafio de reunir, num mesmo espaço de expressão, as diversas variantes do pensamento que, aqui e agora, vão, a seu modo, conduzindo o processo criativo paranaense em particular e brasileiro em geral. Não nos pretendemos uma publicação a serviço de tendências, grupos, escolas, facções, mesmo porque tal postura alienaria, de um projeto aberto e democrático, a significativa contribuição de parcelas ponderáveis da “intelligentsia” nacional. Pessoalmente, posso dar o testemunho de que tal princípio se cumpriu à risca, não sendo ferido em nenhum momento sequer da elaboração deste primeiro número de Nicolau. Isto, numa publicação oficial, sob os auspícios do Estado, dá bem a medida do esforço em que todos estamos empenhados pela construção da democracia brasileira. Espelho e síntese do trabalho de nossos criadores, Nicolau se quer, assim, como o registro vivo, inquieto e perturbador do tempo em que vivemos e diante do qual se impõe, para nós, ao menos, um único e inextrincável compromisso: o de contribuir ainda que modestamente para o progresso humano, sem o que a vida de um homem não faz sentido, nem o seu destino. (BUENO, 1987, p. 2).

Logo nas primeiras palavras, Wilson Bueno estabelece uma clara homenagem aos imigrantes e configura o caráter revolucionário que deve assumir esse suplemento. Toda a trajetória do *Nicolau* é significativa na produção literária do escritor paranaense e logo nas primeiras edições aparecem indícios de uma grande preocupação do autor com as questões linguísticas e culturais relativas ao Paraguai e que culminariam, na sexta edição, com a publicação das primeiras palavras da “marafona del balneário”.

No decorrer das seis edições do primeiro ano do *Nicolau* variadas foram as formas em que os temas relativos ao Paraguai e às línguas espanhola e guarani foram abordadas. Na página

² Após permanecer vinte anos restrito a algumas bibliotecas e acervos de colecionadores todas as edições do *Nicolau* podem ser acessadas gratuitamente no site da Biblioteca Pública do Paraná, no link <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar>

12 da segunda edição, por exemplo, temos o texto “Guarani: primeiras luzes”, escrito pela professora paraguaia de língua e cultura guarani Luli Miranda. Em seu pequeno texto, a professora apresenta algumas considerações sobre o bilinguismo no Paraguai e também aborda algumas peculiaridades da língua guarani, como seu caráter aglutinante e polifônico:

Polissintética e aglutinante, a língua guarani permite com ductilidade a construção de unidades sémicas em função de um elemento central (radical), modificado pela adição múltipla de partículas (afixos), formando palavras numa organização polifônica. Como exemplo, temos a construção IMEMBYKUERAPE. (MIRANDA, 1987, p. 12).

O prosseguimento ao texto é feito com uma espécie de vocabulário que contém palavras da língua guarani referentes aos momentos do dia, desde o amanhecer, passando pela tarde até o por do sol e o anoitecer, demonstrando como os radicais e afixos nessa língua se aglutinam para formar palavras.

Na terceira edição, aparece o texto intitulado “Ensino do Espanhol no Paraná”, escrito por Neusa Takeushi, então presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Paraná. O texto discute os desafios e as perspectivas do ensino da língua no Paraná. Na edição seguinte, temos o texto “Yo, el supremo: la coma transparente”, escrito pelo escritor paraguaio Juan Manuel Marcos e que aborda a obra *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos, um grande ícone da literatura paraguaia.

Por sua vez, na quinta edição, temos novamente um texto da professora paraguaia Luli Miranda, dessa vez em colaboração com Josely Vianna Baptista, cujo título é “Ayvu rendy vera: o conto resplandecente – Plegária dos Mbýa-guarani de Misiones”

Aqui, oferecemos uma pequena amostra desses cantos: Mba’e ã’ã, plegária passada oralmente a Martínez Gamba pelo informante Mbýa Lorenzo Ramos. A tradução, feita a partir do texto em Mbýa-guarani, cotejado com as traduções para o guarani paraguaio e o castelhano, busca trazer para o leitor de Nicolau uma sílaba dessa Palavra mágica que, como o povo que a entoava, apesar dos pesares resiste (MIRANDA; BAPTISTA, 1987, p. 24)

O texto apresenta tradução para o português de um canto *Mbýa*, que se trata de uma súplica sobre subsistência e sobrevivência desse povo. O canto é ilustrado por algumas imagens icônicas que remetem à cultura Mbýa. Logo abaixo do canto e de sua tradução, segue um elucidário contendo algumas palavras em guarani e sua tradução para o português.

Podemos observar, assim, que as primeiras cinco edições do *Nicolau* expressam uma preocupação com a cultura indígena, com as questões referentes ao Paraguai e suas línguas e também apontam para reflexões sobre a identidade cultural e formação híbrida do povo brasileiro, temática bastante explorada nas obras de Wilson Bueno. Tudo isso parece ser um preâmbulo para a apresentação do *Mar paraguayo* na edição seguinte: sexta edição, de dezembro de 1987.

Logo na página 17 dessa edição, há o texto “Paraguay: um erro geográfico”, escrito pelo poeta paraguaio Jorge Canese. O texto se inicia com as seguintes palavras:

Não sou escritor de artigos-ensaios nem faço jornalismo. O fato de que se ‘deva’ escrever estas notas deve-se ao fato-evento-acontecimento de ter sido e estado (convidado pela Associação de Professores de Espanhol do Paraná) na bonita cidade de Curitiba em set./87, e com tal motivo e sendo aconchegado e ‘mimado’ generosamente por curitibanos e curitibanas (e paraguaios e paraguaias que lá vivem), estive de visita ao Nicolau; e ali estando, conversando com seus diretores sobre minha visita, sobre o Paraná e sobre o Paraguai, não pude negar-me (lhe) ao Wilson Bueno (nem ao Brand) umas notas sobre a mediterraneidade paraguaia. E então, aqui estou. (CANESE, 1987, p. 17).

Observamos que a motivação é produzir umas “notas sobre mediterraneidade” do Paraguai. Assim, ao longo de seu texto, o poeta paraguaio realiza uma caracterização a respeito da posição e da representatividade de seu país na América Latina, tomando como ponto de partida o fato de esse país se um dos únicos em todo o continente que não possui saída para o mar. Cumpre destacar, também, que o poeta foi convidado a escrever seu texto a partir de uma visita ao Brasil e uma conversa com Wilson Bueno, um texto que reflete sobre o mar que, geograficamente, o Paraguai não possui e que motivou conflitos, disputas e até mesmo uma guerra com países vizinhos, dentre os quais se destaca o Brasil, inclusive

Algumas páginas após a publicação do texto de Jorge Canese, especificamente na página 25 da sexta edição do *Nicolau*, aparecem ao público as primeiras palavras da “marafona del balneário”:

Em um primeiro momento, o escritor apresenta a “nova” língua na qual o texto é escrito, língua essa que é fruto junção da língua falado no Brasil e do “espanhol com sabor paraguaio”. Importante destacar a ênfase dada ao caráter antropofágico dessa língua, que posteriormente seria abordado por Wilson Bueno em suas entrevistas e comentários a respeito de *Mar paraguayo*, seja como “portunhólicas selvagerias” (BUENO, 2009), na medida em que se configura a partir da fusão do português e do espanhol, com elementos guaranis que não se misturam e que remontam à ancestralidade e à decolonialidade. Além disso, conforme explicitado por Bueno, trata-se em *Mar paraguayo* da explosão dos idiomas na invenção de uma língua literária que ultrapassa as barreiras gramaticais. Posteriormente, essa língua seria utilizada por Wilson Bueno em outras obras e também por poetas como Douglas Diegues e Fabián Severo, ou seja, nas confidências da “marafona del balneário” temos a primeira expressão do que seria o portunhol selvagem (FLORENTINO, 2016).

Após explicitar a língua na qual o texto é produzido, Wilson Bueno passa a apresentar o texto “*Mar paraguayo*” como fragmento de uma “novela em progresso”, com mais de 100 páginas. Nessa primeira publicação o autor denomina o futuro livro como uma “novela” e o faria em outras entrevistas futuras. No prefácio da primeira edição, Néstor Perlongher (1992) denomina a narrativa como “romance”.

Se considerarmos a superficialidade das definições tradicionalmente atribuídas aos termos “novela” e “romance” e à caracterização híbrida dos gêneros literários já abordada anteriormente, podemos concluir que, mesmo nas tentativas de categorizações, *Mar paraguayo* se apresenta em um trânsito entre a novela e o romance e entre a poesia e a prosa.

Além disso, ao denominar de “novela em progresso”, interessa-nos mais o fato de que o autor dá ênfase a um processo de construção de um relato do que propriamente a uma definição de gênero da obra. Segundo o autor, o excerto apresentado faz parte de um texto maior que possui mais de cem páginas, podemos afirmar, então, que houve uma redução, um refinamento do texto, já que a obra posteriormente publicada possui um total de 78 páginas, incluindo o elucidário, que contém os termos em guarani e suas traduções, e o prefácio, intitulado “Sopa paraguaia”.

Se compararmos o trecho apresentado no suplemento *Nicolau* e a versão final, publicada em 1992, podemos constatar algumas diferenças. A primeira delas diz respeito ao título: nessa publicação de 1987, é apresentado o trecho em que a marafona se apresenta ao narratário/leitor, e essa parte não é acompanhada de nenhum subtítulo, apenas do título inicial “*Mar paraguayo*”. Na edição publicada em 1991, a obra contém três capítulos, sendo o primeiro deles denominado

“Notícia”, em que a narradora aborda a importância do guarani em seu relato, o segundo “Ñe’ẽ”, que constitui praticamente toda a narrativa, e o terceiro “Añaretã”, inferno em guarani, como uma espécie de epílogo. A parte em que a marafona se apresenta é justamente aquela intitulada “Ñe’ẽ”, palavra que em guarani significa palavra ou conversa. A ausência do título “Ñe’ẽ” no trecho publicado aponta para outras ausências, especialmente para a ausência da língua guarani, que também não é mencionada quando no esclarecimento inicial o autor aponta para uma “terceira língua”, resultante da mescla entre o português e o castelhano paraguaio. O guarani pode não ter aparecido por diversos fatores, seja porque não estava no projeto inicial, seja porque, com o amadurecimento do texto, ele tenha se destacado a ponto de ter sido colocado como elemento essencial para a compreensão do relato.

Além da ausência do guarani, encontramos algumas outras pequenas diferenças entre o texto publicado no Nicolau e a versão final em livro. Notamos que se acrescenta a oração “Ô era el que acabava de morir?” (BUENO, 1992, p.16) no sétimo parágrafo e “bifurcada” (BUENO, 1992, p. 18) no parágrafo que trata do cachorrinho Brinks. Outrossim, o trecho “[...] una sola bordoadá brasileña en la nuca lo jugué al piso del baño” (BUENO, 1987, p. 25) foi substituído por “[...] una sola distracción y el malo que era ser su atendente y obrigatoria esclava, lo jugué al sofá con terror y susto” (BUENO, 1992, p. 16), substituindo o termo *brasilena*, que de certa forma poderia contradizer a origem paraguaia da narradora, o termo *bordoadá* é substituído por *distracción*, e ainda se acrescenta a condição de escrava, o que potencializa, na versão final, a ambiguidade presente em todo o relato em relação à culpa pelo assassinato do *viejo*.

No trecho publicado em 1987 também temos uma alteração na escrita do termo “jogué”, que na versão final aparece transcrito como “joguê”, com a utilização do acento circunflexo marcando o acento tônico da vogal [e], e que se constituirá como uma das marcas do portunhol no livro, dando relevo tônico a partir do acento circunflexo às vogais [e] e [o] e marcando o sotaque característico da narradora.

Outra alteração significativa se apresenta no último parágrafo do texto publicado no suplemento Nicolau. Nessa versão, a protagonista narradora conclui seu relato da seguinte forma: “Su rosto: no, non su rosto de muerto en el piso del baño, lo rosto de que falo es lo de Sonia Braga e por el fué que comézé a urdir esta estranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte. Mi mar? Mi mar soy yo” (BUENO, 1987, p.25). Na versão final do livro, o primeiro hiato (FLORENTINO, 2016) do capítulo “Ñe’ẽ” termina com as considerações sobre o cachorrinho Brinks. As partes em que a narradora

associa o rosto do viajo ao de Sônia Braga sintetizando o assassinato e encerrando afirmando ser ela mesma o seu mar é posta nos últimos parágrafos de “Añaretã”, parte final do livro.

Assim, o último parágrafo do texto publicado em 1987 se constitui de uma mescla dos dois últimos parágrafos do livro publicado anos mais tarde. O trecho “[...] lo rosto de que falo es lo de Sonia Braga [...]” (BUENO, 1987, p. 25) foi substituído pelo trecho a seguir:

[...] por lo puro juego (ô jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo ya no era más, el rosto era de Braga tan constantemente em mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venian deseos abruptos de mortanda y crímines. Por viejo, juro al pie de Dios, yo jamais faria nada, nadie haveria de hacerlo, puesto que el viejo era apena la muera que se va acontecer dentro de instantes e ya no necessita necessariamente más de nuestras manos. (BUENO, 1992, p.73)

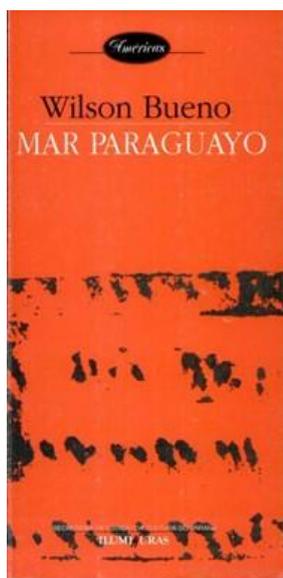
Na versão de 1992, “estranha” passa a ser escrita “etranha” e também se acrescenta o trecho “[...] Lloraré más que una madre también por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva” (BUENO, 1992, p.73). Temos então, na primeira versão do texto a ausência de duas personagens: o *niño*, um rapaz de dezessete por quem ela se apaixona e que compõe o triângulo amoroso em que a marafona encontra, e o *Doctor Paiva*, o possível narratário/ouvinte da narradora.

Além disso, notamos nessa primeira versão a ausência do termo “ÿyá” no último parágrafo do trecho publicado no Nicolau. Na versão final do livro, a narradora encerra seu discurso com o trecho “[...] Mi mar? Mi mar soy yo. ÿyá.(BUENO, 1992, p.73). O “ÿyá”, palavra guarani que designa um duende das águas pode ser considerado como a origem da personagem mítica híbrida Iara. Ao colocar a mitologia indígena na versão final do livro, além de trazer ao relato o elemento guarani, a narradora reforça o caráter de sua constituição híbrida e sua força, como dominadora das águas do seu próprio ser.

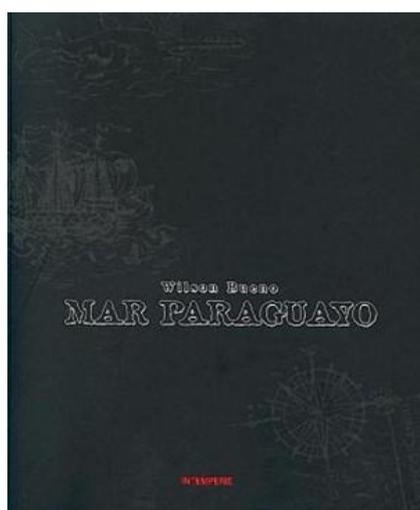
Nessa perspectiva, podemos constatar que Wilson Bueno escolheu um trecho significativo da obra para publicar no suplemento literário *Nicolau* e anunciar a obra que já estava sendo gestada. Nessa primeira parte, a “marafona del balneário” se apresenta ao leitor/ouvinte e revela suas origens, sua profissão e suas companhias diárias: as telenovelas de Sônia Braga e o cachorrinho Brinks. A possibilidade de comparar as duas versões de um trecho de *Mar paraguay* e analisar, ainda que de maneira breve as alterações, as retiradas e os acréscimos podem nos ajudar a compreender a complexidade que se estabelece no percurso de

escrita desse romance e seu percurso no cenário crítico brasileiro anos antes de sua publicação como livro.

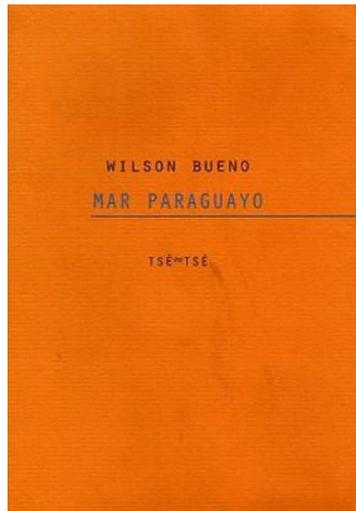
Tal é a representatividade de *Mar paraguay* que, além da publicação de um excerto em 1987 no suplemento cultural Nicolau, de sua publicação no Brasil em 1991 pela Editora Iluminuras em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Paraná, o livro foi publicado no Chile, em 2001 pela Editora Intemperie, na Argentina pela Editora TSÉ TSÉ em 2005, e no México em 2009 pela Editora Bonobos. A seguir, podemos visualizar cada uma das capas das edições de *Mar paraguay*:



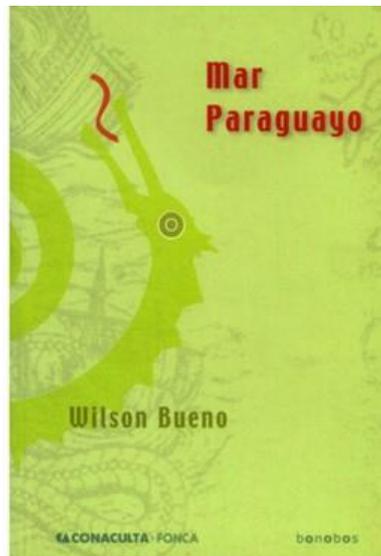
[IMAGEM 2 – Edição de *Mar paraguay* publicada em 1992 no Brasil]



[IMAGEM 3 – Edição de *Mar paraguay* publicada em 2001 no Chile]



[IMAGEM 4 - Edição de *Mar paraguay* publicada em 2005 na Argentina]



[IMAGEM 5 - Edição de *Mar paraguay* publicada em 2009 no México]

Na capa da edição brasileira a cor predominante é vermelha com detalhes em preto. Assim como na edição argentina, que é predominantemente laranja, não um projeto gráfico que remeta a alguma ideia de mar ou oceano. A associação visual ao mar na capa aparece apenas na edição chilena, que possui uma caravela e uma âncora que aparecem em um fundo preto e na edição mexicana, que possui a imagem de uma figura marinha destacada em um fundo verde no qual aparecem imagens de caravelas afundando ou sendo atacadas por um monstro marinho.

A edição argentina, a única além da brasileira à qual temos acesso, apresenta o prefácio de Néstor Perlongher e o elucidário traduzidos para o espanhol. Logo após o elucidário, nessa edição, aparece uma parte denominada “Addenda”, na qual se apresentam os textos “La

subversión de las aduanas”, de Reynaldo Jimenez (2005), “Paranlumen”, de Andrés Ajens (2005) e “Imprevistos de la vida, torciones del lenguaje, de Adrián Canji (2005).

Na edição brasileira, há uma reflexão crítica escrita por Heloísa Buarque de Hollanda (1992), localizada na aba esquerda do livro. Na aba direita, aparece um pequeno comentário sobre a vida e a obra de Wilson Bueno. Por sua vez, na edição argentina, na aba esquerda aparece apenas o número 17 seguido da palavra “Archipélago” e na aba direita as obras que compõem essa coleção, colocando Wilson Bueno ao lado de grandes personalidades do universo literário latino-americano como José Kozer, Lorenzo García Vega, Roberto Echavarren, dentre outros. Na parte de trás do livro da edição argentina além da relação de obras publicadas até então por Wilson Bueno, há um trecho do prefácio escrito por Néstor Perlongher, que compara o Mar paraguayo a um experimento de vanguarda, semelhante a *Catatau*, de Paulo Leminski e a *Larvas* de Julián Ríos, concluindo que o trabalho linguístico presente em Mar paraguayo se estabelece na tensão entre o microscópico e a grandeza, no limiar entre os gêneros “[...] como si fuese una sirena fingiendose manatí, un manatí fingiendose sirena, y en el chisporroteo de escamas nos ahogásemos, en el éxtasis irisdisciente de este mar vasto y profundo” (PERLONGHER, 2005).

Além das publicações de *Mar paraguayo* no Chile, México e Argentina e os inúmeros textos críticos, artigos, dissertações de Mestrado e teses de Doutorado que se debruçaram sobre a obra, cabe mencionar a tradução intitulada *Paraguayan Sea*, publicada em 2017 pela escritora canadense Erin Moure. Nessa tradução, o portunhol dá lugar ao *frenghish* uma mescla entre francês e inglês, e o guarani é mantido no relato, uma vez que a escritora considera que segundo o próprio Wilson Bueno, o guarani é parte fundamental do relato.

Por fim, o percurso de *Mar paraguayo*, desde sua primeira aparição em 1987 até a sua a sua tradução ao *franglish* em 2017, aponta para um projeto artístico, político, social e cultural de reconhecimento do hibridismo linguístico e cultural sobre o qual a nossa sociedade é constituída, trazendo ao centro das discussões o elemento indígena, originário através da valorização da língua guarani. Sendo assim, a publicação desse romance coloca o Brasil em perspectiva no cenário artístico e literário latino-americano.

REFERÊNCIAS

AJENS, Andrés. Paranlumen. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1979

- BUENO, Wilson. Mar paraguayo. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BUENO, Wilson. Jardim zoológico. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BUENO, Wilson. Meu tio Roseno, a cavalo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BUENO, Wilson. Amar-te a ti nem sei se com carícias. São Paulo: Planeta, 2004.
- BUENO, Wilson. Bolero's Bar. 2. Ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANESE, Jorge. Paraguay: erro geográfico. In: Nicolau. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987. Disponível em <http://www.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=66> Acesso em 26 de jun.de 2022.
- CANGI, Adrián. Imprevistos de la vida, torsiones del language. In: BUENO, Wilson. Mar Paraguayo. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. A vertigem da linguagem em Mar paraguayo, de Wilson Bueno. 2011, 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas.
- FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar paraguayo, de Wilson Bueno. 2016, 198 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
- JIMÉNEZ, Reynaldo. La subversión de las aduanas. In: BUENO, Wilson. Mar Paraguayo. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- LEMINSKI, Paulo. Bueno's Blues Band & Seus Boleros Ambíguos. In: BUENO, Wilson. Bolero's Bar. 2.ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2007.
- MARCOS, Juan Manuel. Yo, el supremo: la coma transparente. In: *Nicolau*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> Acesso em 26 de jul.de 2022.
- MIRANDA, Luli. “Guarani: primeiras luzes”. In: *Nicolau*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> Acesso em 26 de jul.de 2022.
- MIRANDA, Luli; BAPTISTA, Josely Vianna. Ayvu rendy vera: o conto resplandecente – Plegária dos Mbyá-guarani de Misiones. In: *Nicolau*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> Acesso em 26 de jul.de 2022.

PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaia. In: BUENO, Wilson. Mar paraguayo. São Paulo: Iluminuras, 1992

PLATÃO. A República. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965

TAKEUSHI, Neusa. Ensino do Espanhol no Paraná. In: *Nicolau*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar> Acesso em 26 de jul.de 2022.

Mar Paraguayo: o caso da novela menor contrabandista

Mar Paraguayo: el caso de la novela menor contrabandista

Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS) *

Resumo

A pequena novela *Mar paraguayo*, do escritor paranaense Wilson Bueno foi publicada em 1992, pela editora Iluminuras, estando, atualmente, em sua terceira edição. Monta-se em uma trama complexa, que promove uma espécie de contrabando linguístico entre o português, o espanhol e o guarani, narrado por uma personagem que se constroi em corpo transgênero e desterritorializado, com ecos de um passado comum latino-americano. Ambientado na praia de Guaratuba, no litoral brasileiro, a narradora principal utiliza uma mescla entre oralidade e escrita, ativando suas memórias em um enredo que circula entre o amor e o delito, a imputação e a amputação. Este ensaio aborda aspectos culturais, estruturais, espaciais e linguísticos, além de localizar brevemente a gênese da escrita da novela nas publicações anteriores, de trechos, em jornal, a modo de experimentação. Nesses lugares, foram empregados alguns recursos estilísticos que o escritor irá explorar, notadamente em usos do portunhol, nos dois fragmentos que irão compor sua primeira novela, então em progresso. Em termos teóricos, são exploradas a condição da literatura menor (DELEUZE & GUATTARI, 2015), da estética neobarroca (SARDUY, 1992), das noções pós-modernas da escritura (DERRIDA, 1997) e do espaço (LYOTARD, 1996). Cabe destacar, ainda, que a novela completa em 2022 trina anos de sua publicação.

Palavras-chave: Wilson Bueno, *Mar Paraguayo*, portunhol/portuñol, literatura latino-americana.

Resumen

La pequeña novela *Mar paraguayo*, del escritor Wilson Bueno, fue publicada en 1992 por editorial Iluminuras, y actualmente se encuentra en su tercera edición. Está montada en una trama compleja, que promueve una especie de contrabando lingüístico entre portugués, español y guaraní, narrado por un personaje que se construye en un cuerpo transgénero y desterritorializado, con ecos de un pasado latinoamericano común. Ambientada en la playa de Guaratuba, en la costa brasileña, la narradora principal utiliza una mezcla de oralidad y escritura, activando sus recuerdos en una trama que circula entre el amor y el crimen, la imputación y la amputación. Este ensayo aborda aspectos culturales, estructurales, espaciales y lingüísticos, además de ubicar brevemente la génesis de la escritura de la novela en publicaciones anteriores, extractos, en periódico, en forma anticipada de experimentación. En estos lugares, se utilizaron algunos recursos estilísticos que el escritor explorará, tales como los usos del portuñol, en los dos fragmentos que conformarán su primera novela, entonces en curso. En términos teóricos, se explora la condición de la literatura menor (DELEUZE & GUATTARI, 2015), la estética del neobarroco (SARDUY, 1992), los conceptos

* Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5087-1387>. E-mail: rita.lenira@ufrgs.br.

posmodernos de escritura (DERRIDA, 1997) y espacio (LYOTARD, 1996). También vale la pena mencionar que la novela completa treinta años de su publicación en 2022.

Palabras-clave: Wilson Bueno, Mar Paraguayo, portuñol/portunhol, literatura latinoamericana.

“As condições da relação entre a língua e o corpo, entre a inscrição e a carne, admitem, no neobarroco contemporâneo, tensores diferentes. No cubano Severo Sarduy, diretamente filiado a Lezama Lima, a inscrição toma forma de tatuagem: ‘Com tanto botão e flor, tanta guedelha de ouro e tanta nadegazinha rubensiana a seu redor, está o cifrador que não sabe mais onde dar a cabeçada; tenta uma pincelada e dá uma beliscada, acaba uma flor entre as bordas mais dignas de acolhê-la e depois apaga-a com a língua para pintar outra, com mais estames e pistilos e corolas cambiantes (Cobra, p.21)’. Para Sarduy, o autor é um tatuador; a literatura, a arte da tatuagem”.

Néstor Perlongher, *Formas neobarrocas*, Nicolau, no.19, 1988

1. Indícios

O **Nicolau**, jornal de cultura vinculado à imprensa oficial do Paraná, circulou pelo Brasil e alhures de julho de 1987 até quase a metade da década seguinte, obtendo desde o início certo reconhecimento do público e aprovação da crítica. Recebeu dois prêmios nacionais e um internacional e tornou-se um oásis democrático dentro de um ambiente ainda com ecos ditatoriais que se apegava a uma crítica “forte” e acadêmica e via a experimentação com desconfiança.

Por alguns trechos do editorial número um, intitulado “Tempo de Criar” e assinado por Wilson Bueno, pode-se ter uma ideia do que propunham seus organizadores:

Ao se constituir, já desde o nome, como genérica homenagem aos múltiplos estratos imigrantes que, ao longo dos anos, moldaram a nossa cara e o nosso caráter, **Nicolau** se insere, igualmente, no espaço de um novo tempo nacional em que a pluralidade de ideias é um dado inquestionável e tão mais enriquecedora quanto maiores forem as oportunidades de que se promova a sua livre circulação. (...) Espelho e síntese do trabalho de nossos criadores, **Nicolau** se quer assim, como o registro vivo, inquieto e perturbador do tempo em que vivemos...” (EDITORIAL, Ano 1, no.1, 1987, p.2).

Na edição vinte e sete, é anunciada a formação de um conselho editorial:

Eficaz instrumento político para que possamos ir ainda mais fundo em busca do novo, do não tangenciado, do proscrito, do esquecido, da ousadia, da voz e das vozes silenciadas, somam-se, a partir desta edição, ao esforço do **Nicolau**, o inquestionável talento de Alice Ruiz, Walmor Marcelino, Hélio de Freitas Puglielli e Milton Ivan Heller. Conosco a lavra, a lide, a messe e a sementeira; conosco, desde já, ao menos a vocação para o desassombro. (EDITORIAL, Ano 3, no. 27, 1989, p.2).

A equipe trabalhou até quase o número sessenta, quando, por circunstâncias políticas, o jornal passou a ser assinado por outro grupo e não vingou. Foram mais de sete anos de trabalho árduo “de lutas contra a medusa ditatorial incrustada no velho, no feio, no ogro coração do que não anda, não avança, nem ri (Ibid., p.2)”, sete anos em que eles fizeram acontecer “no panorama nem sempre receptivo de um Brasil às voltas com a falta e pão e, igualmente, com a falta da lírica do espírito. (Ibid., p.2)”

Seria difícil estudar um texto de Wilson Bueno sem citar sua marcante passagem pelas páginas do **Nicolau**, vez que outra publicando alguns experimentos literários e sempre assinando belíssimos editoriais, como o do número 51, por exemplo:

Eis o verão – entre cintilações e abismos o ofício de sonhar reafirma a sanha bailarina com que seguimos grafitando os muros da cidade. Um quem sabe aflito compor, uma quem sabe visão íntima das coisas que pedem, quase num grito, a mão da delicadeza. E la nave va – riorcorrente, versos antigos, tão antigos que nem se pressente, ao menos, de que idade o sopro dessa voz e que vida insiste nela, música sem tempo ou lugar. Da escotilha dessa nave, vê-se ainda o sal, o azul profundo dos navegares queimados pelas iluminações terríveis, o oco do tédio e – sublime – um rumor de Deus pondo no coração de um homem, mesmo o mais tímido, a humanidade inteira. (BUENO/EDITORIAL. Ano 7, no. 51, 1993, p.2).

Nos textos experimentais, aliás, já são utilizados alguns recursos estilísticos que o escritor irá explorar em sua obra e, em dois fragmentos, parte de sua primeira novela, em progresso. No número 4 (1987), é publicado uma espécie de conto, dividido em cinco partes, intitulado “Arranjos pedestres”, que tematiza a busca da palavra e o seu avesso, em movimento ou em construção pelo erro/errância, algo que esteticamente será levado às últimas consequências dentro do *Mar Paraguayo*.

“Cão Íntimo”, publicado no número 12, também em 1987, quando a novela já estava em andamento, trabalha o lugar do Outro, ou o “sintoma estrangeiro”, como escreveria Kristeva, responsável tanto pela atração como pela rejeição, ao mesmo tempo identificação e repulsa, que domina, domestica o estranho e faz dele parte integrante da

psique humana. No conto, um animal, o cão, é íntimo, próximo, *closed*, de dentro. Na sua existência miserável e vagabunda, sente piedade do sujeito que chora, enquanto este se encosta a um poste, no meio-fio, com a passividade e a obediência que se atribui aos caninos. É o relato de uma experiência de limite, sofisticada, que desterritorializa o marginal trazendo-o para o centro da cena, em pleno sol das três da tarde. Ao pé da página, consta uma pequena nota: “**Wilson Bueno** é autor de *Bolero’s Bar* (Criar Edições, 1986), *Mar Paraguayo* (novela-invenção), em preparo. *Manual de Zoofilia e Jogos de Bilhar* (poesia)”². (Ibid., p.19).

Os fragmentos intitulados *Mar Paraguayo* e *Brinks*, publicados, respectivamente, nos números 6 (1987, p.25) e 26 (1989, p.23), funcionaram como antecipação do que será a mescla linguística, ou melhor, do que seria, pois que, inicialmente, a novela foi anunciada com mais de cem páginas, não confirmadas depois, tendo o texto definitivo apenas 73. Por comparação, percebe-se a burilação empreendida a fim de remover os excessos “em excesso” e as repetições “muito repetidas”, além da precisão/concisão resultante: o “barroquismo” que sobra é osso, esqueleto e suporte.

2. Percalços

Em uma de suas obras mais conhecidas, *A farmácia de Platão*, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida escreve na abertura³:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. / Com o risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente. Quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento? (DERRIDA, 1997, p.7).

Mar Paraguayo, versão livro, é finalmente publicado em 1992, pela Editora Iluminuras, com o prefácio “Sopa Paraguaia”, de Néstor Perlongher: “onde tudo boia, entre a prosa e a poesia, entre o devir animal e o devir mulher” (In. BUENO, 1992, p.9). Diante de um texto assim, cabe a pergunta: *Como entrar na obra?* Se, para Derrida, em um texto só se entra parcialmente, para Deleuze e Guattari esta é a pergunta que vai

² *Manual de Zoofilia* foi publicado pela Noa Noa: Ilha de Santa Catarina, Florianópolis, em 1991. Suponho que o título *Jogos de Bilhar* tenha se tornado *pequeno tratado de brinquedos*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba (PR) e pela Iluminuras (SP): 1996.

guiar o estudo sobre Kafka⁴. Guardadas as devidas distâncias, é claro, afinal é o terceiro livro de Wilson Bueno, um autor paranaense que manipula uma matéria tênue, as minúcias/misérias de um ser que se constroi e é construído das sombras, sobras linguísticas e existenciais terceiro mundistas, ou, melhor, sul-americanas, indígenas, latinas, africanas, fronteiriças.

À primeira vista, o que se desenha na novela é uma delicada teia, o que se elabora é uma mal enjambrada trama, o que se esboça é um frágil mosaico e que, talvez, procedendo por sutis desmontagens, perseguindo a linha fina do texto e perscrutando seus nós/dobras/articulações se alcançará algo semelhante a uma...interpretação...leitura. O difícil é saber se, como Kafka, o autor não buscava uma espécie de jogo mais inclinado à experimentação que à significação e se, procedendo por recortes, não se estará introduzindo o inimigo Significante bem lá onde em “huessos ossossosporosos” (Ibid., p.28), ele pode agir de maneira mais dissimulada.

Enfim, opta-se por correr o risco. Da leitura mais evidente da “canción marafa” (Ibid., p.13), interpretada pela descendente de indígenas, bêbada de guarânias, *soledad* e conhaque, passando pelo velho-novo da linguagem e toda uma microscópica fauna ali presente, até o abismo-de-mar-aldeia-natal-Paraná, que é terra de ninguém, espaço de desejo e vertigem, o que move este ensaio é o que propõe Heloísa Buarque de Hollanda na orelha do livro: “uma necessária discussão dos limites, o insistente desejo de desafiar geografias imaginadas”. (HOLLANDA, orelha, 1992).

Trata-se de limites discursivos, limites estéticos, limites de escritura. Geografias de intersecção, “no *borderline* da história e da linguagem” (Ibid., 1992), que marcam a tensão entre identidade e diferença estabelecida num *mix* de práticas linguísticas e culturais, nacionalidades e sexualidades. Antes de tudo, o “morangu” (Ibid., p.23) guarani, que surge como lenda, fábula, raconto. E o desafio teórico de encarar a cena mestiça contemporânea, na qual o universo é multiplicação de fragmentos. Para isso, sem dúvida, os teóricos da diferença – Derrida, Deleuze e Guattari e, a seguir, Lyotard – já mapearam alguns caminhos.

3. Evidências

³ Utilizo a tradução de Rogério da Costa, de 1997.

⁴ Referencio a tradução de Cíntia Vieira da Silva, de 2015, da obra *Kafka. Por uma literatura menor*. Retornarei a este tema nas páginas finais.

Diante de *Mar Paraguayo*, um texto que promove tantas desterritorializações e marca com insistência o sentido de entre-lugar, cabe citar um teórico que promoveu uma reflexão importante em relação aos espaços contemporâneos. Quando ele menciona certas tensões do urbano, pode-se estender o alcance disso a espacialidades outras:

Deve-se entrar na cidade pelos subúrbios. A frase dos subúrbios é a queixa: não moramos em parte alguma, nem fora nem dentro. A queixa de ser órfão já ressoava nos bairros da cidade clássica com Villon. Difunde-se até o cerne nas metrópoles modernas. Mau menino, moça perdida, as crianças da periferia vêm domingo ao centro cantar seus estribilhos sem pé nem cabeça. Recitam poemas em prosa. Desconcertam a arte poética. Chamam-se Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. “Você lê os prospectos, os catálogos, os cartazes que cantam bem alto / Eis a poesia hoje de manhã e, quanto à prosa, há os jornais”: Apollinaire abre *Alcools* com “Periferia”. É o cinturão em grego, nem campo nem cidade, um outro lugar, que não é mencionado no registro das situações. (LYOTARD, 1996, p.23).

O teórico francês escreveu sobre a cidade moderna e seus espaços de inclusão excludente, em direção similar à de uma escrita deslocada, curiosamente coincidente, a respeito dos lugares de porão, de submundo (ou de terceiro mundo), e a tudo o que, nos anos finais do século XX, deu-se a ver em cena literária e em tempos de teoria pós-moderna. Por isso, na investigação da estrutura e dos personagens, é possível aproximar essas reflexões da novela de Wilson Bueno e, a partir delas, abordar também a linguagem e o espaço narrativos.

3.1. Estrutura e personagens

Em primeira pessoa, direto de um cabaré de Aquidauana, um pouco mulher (mãe) degradada, rebaixada, violada, e um pouco camaleoa, meio-cobra, meio-aranha, com unhas de pantera e borrada de *rouge* e batom, a personagem/atriz principal se apresenta:

Yo soy la marafona del balneário. A cá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, adivinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina. (BUENO, 1992, p.15).

Sua sorte ambígua, entre sina e sinal, é o ponto de partida da torrente de palavras pelo viés confessional, juntamente com a frase-refrão que atravessa o texto, numa

repetição que parece movida pela culpa, que, de tanto negar, torna-se suspeita ou bloqueia qualquer possibilidade de imputação: “yo no maté a el viejo” (Ibid., p.14). No final da primeira parte, intitulada “notícia”, a expressão aparece pela primeira vez e na sequência da narrativa, em variações mínimas, ela se repete, implicada num jogo muito sutil entre imputação e amputação.

As descrições da convivência com “el viejo” se desenvolvem em versões, no mínimo, duplas: companheiro de muitos anos, já está morto, por um descuido ou distração no qual ela o jogou ao sofá, provocando uma parada cardíaca; ou, ele teria caído no banheiro e, de lá, teria sido transportado ao sofá. Estaria prestes a morrer, arrastando-se em interminável sofrimento nos meses frios do inverno, enquanto a possibilidade e/ou desejo de sua morte vai sendo digerido e o “assassinato” é planejado: “solo el viejo persiste con su caceta amputada que todavia prossigue coçando, solo este maldito viejo que carrego en las costas hecho una prisioneira en el campo de concentración” (Ibid., p.59). É uma personagem importante, já que a sobrevivência da marafona – econômica e afetivamente - depende dele e que, por isso, continua a assombrá-la mesmo depois de morto numa relação simbiótica entre vítima e algoz.

A marafona, na estranha condição de “atendente y obrigatoria esclava” (ibid., p.26), torna-se objeto de um estranho amor, que se funda na impossibilidade sexual resultante de quinze anos de bebidas, cabaré e fumo. Paradoxalmente, é uma condição que traz algo concreto e bom e, ainda assim, é similar ao inferno. Como se chamaria, num mesmo ser, a convivência entre vítima e verdugo?

Nos dezembros encalorados, outra personagem, “el niño”, vértice contrário do triângulo, aparece, ofuscante em sua beleza adolescente: “Fue de la ventana que o avisté y lo despi de su bermuda florada, el que venia por la calle, duras coxas, sus joellos de caballo ao sol, sus diecisiete años que me juegan, sin piedad, en nesto mundo de aflicción y unhas roídas con desusada inseguridad” (Ibid., p.26). Este garoto é objeto de um desejo impossível, mesmo que a paixão por ele seja vivida com enorme intensidade e que algumas vezes se concretize. Aqui surge outra relação: a do/a caçador/a com sua presa, que “me pone abrasado el útero profundo” e que, surpreendentemente, reverte o jogo sexual: “yo soy la suerte y el azar, si, yo soy la que enrriba los menores de diecisiete años, señora!” (Ibid., p.60). Se, por um lado, é uma relação que permite uma participação ativa da personagem, que passa de escrava a predadora, por outro, é fadada ao fracasso, pois existem em Guaratuba pessoas bem mais jovens e desejáveis. Ainda

assim, é uma das molas propulsoras do relato, o que mais se aproxima do que a marafona denomina de “amor”: uma fome/hambre que é outra face do inferno.

Oscilando entre os dois polos masculinos, a “canción marafa”, de bar em bar, trabalha o desapego do velho e busca desesperadamente o novo, dilacerada entre um passado que cheira a formol e um presente de drops de menta. Tudo se desmancha nas tentativas de articular-se para fora deste meio-termo que, aparentemente fixo e estéril, realiza-se como escritura.

Um terceiro homem-personagem, o doutor Paiva, que vinha ver o velho todas as semanas, adquire o estatuto de confidente e cúmplice, já que apenas os dois sabem que a saúde do velho ia bem, para alguém de oitenta e cinco anos. O médico está presente nas linhas finais:

Por el, por el rostro de Braga fue que comenzê a urdir esta estranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone em question es la muerte. Llorarê más que una madre también por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva. Mi mar? Mi mar soy yo. Iyá. (Ibid., p.73).

Testemunha, confidente, o médico é o elo que liga a marafona/viejo ao mundo, lá fora, onde residem as “outras”: as senhoras burguesas que raramente precisam de médicos, nunca de psiquiatras, as mulheres-vendeiras nativas que não compreendem a sua língua mestiça e a olham com desconfiança, as garotas-enfeite que decoram a praia “sin imaginación ô personalidad” – uma das quais lhe roubou o garoto – que são apenas “um cuerpo-de-miss y nada más” (Ibid., p. 52).

O exterior, dito “normal”, é observado “al borde de la ventana”, do qual fazem parte, também, as famílias: “los banhistas, com sus esposas gordotas y hijos inquietos, llenos de arena, lambuzados de mar y sorvetes con grandes crostas de caramelo” (ibid., p.26). É composto bucolicamente, interiorano, em finais de tarde, com gente, pardais e tico-ticos, em contraponto complementar ao interior *kitsch* da casa que ficou de herança (do velho), rescendendo a perfume Coty, da sala escura na qual a vida-escritura-teia-de-aranha é tecida silenciosamente e pela qual passeiam os simulacros televisivos das novelas. O doutor Paiva é o único que frequenta os dois mundos. E – parece – é o único interlocutor da complexa personagem.

Tornada deliberadamente um jogo, a escritura tanto mobiliza Nossa Senhora, Sônia Braga, Cobra-Grane e Mulher-Aranha, quanto transforma o menino – objeto de desejo, ora em anjo ora em cavalo, dando voltas sobre si, e à sua própria procura:

esto relato, sus lendas interiores, sus grados de rama, sus lenteles dárquicos, su ternura irremediable, dios, prados, adêlias, su andado de vômito, esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el principio, en el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como un juego-de-jugar: ñe'e. (Ibid., p.35, 36).

O ñe'e guarani, ao mesmo tempo palavra/língua/voz/conversa retoma o gesto inaugural da criação e retorna ao mito. Mas ao mito degradado, ao des-principio de tudo, já que o mundo narrado está na zona fronteira entre a morte e o inferno, vai da animalidade ao supra-humano e vice-versa, compondo-se como fluxo de signos desterritorializados.

A velha prostituta, *drag-queen*, “bruja o guru”, que causa temor e admiração entre os nativos, tem uma relação apaixonada com o ato de escrever, tanto mais dramática quanto se confundem literatura e vida, aquela salvando esta: “Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón”, e, ao mesmo tempo, consciente do distanciamento, faz funcionar o texto como uma espécie de “análise” e de “julgamento” de seus sucessos e fracassos: “Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andaimos derruidos de mi projeto esfuizado. Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón”. (Ibid., p.33).

Os “lectores de mi corazón” vêm-se, também envolvidos na trama e, algumas vezes, percebe-se que tudo dirige-se a eles: “a vos, que me dicifrarón en outra dimensión”, “señor, senhores, senhoras, lectores, rosas, rosales” (ibid., p.28), com uma humildade – ñemomirihá – que considera a felicidade – milagre ou literatura – inalcançável, e a morte apenas uma questão de tempo: final da rota dos difíceis anos gastos a dobrar “el cabo-de-la-buena-esperanza”. O drama se desenrola num cenário de violência onde se misturas a política do corpo e a política da pátria, possibilitando que um suposto ato isolado de mutilação se torne denúncia de assassinato da própria identidade, reclusa e impotente diante de um mar indecifrável.

Envolver o leitor o torna cúmplice de todas as violências e violações, ou, ao menos reivindica sua atenção, na tentativa de obter dele certa simpatia por quem, diante

da vida sem muitas saídas, é simultaneamente autor, ator e vítima indefesa, interpelando-o a um bailado: “La vida -causticante y feroz. Unos días tango; otros, puro bolero-canción”. (Ibid., p.32).

3.2. linguagem

Com que ojos/ollos/olhos interrogar a entre-língua⁵?

De início soa estranho o confronto do espanhol com o português que, para a par, vai se desenvolvendo no texto, a ponto de as mesmas palavras, em variação idiomática, aparecerem juntas num mesmo parágrafo: “polvo/pó”, “lluvia/chuva”, “hueso/osso”, “y/e”; ou de, nos melhores momentos, as semelhanças, gráficas e fônicas, elaborarem uma musicalidade de duplos: “voces y voces”, “latidos y ladridos”, “teto y tetas”, “dulce y dulzura”. À medida que o texto se desenrola, entretanto, percebe-se o quanto estes jogos beneficiam a posta em cena de um poder sub-reptício que não se quer deixar apreender, esquivando-se sempre. A escritura, percorrendo uma linha de fuga na beira do abismo, lá onde os sentidos se excedem, se superpõem e escapam, traça um movimento de permanente trânsito, que se notam em múltiplos momentos aqui recortados de lugares distintos: “já saco em sus ollitos que tiemblan...”, “...de nuervo, de novo el infierno.”, “...el viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida harta y farda. Ah, si, y farta.”, “Entonces es que pregunto a el biltre ô al salitre...”, “...la cara en pan, la cara en pano, la cara en pane,...”. “esto esgar abajo de la línea del infierno: el oco, el oco del hueco del medio. Buracos?”

Outras surpresas ficam por conta dos deslocamentos dos acentos, que aparecem em palavras como “súcio” ou “espácio” e desaparecem de “cancer”, ou que introduzem um ritmo afro-indígena no texto, como na utilização de “ô” para indicar o/ou, e especialmente nos verbos: “llorê”, “ocultê”, “chegarê”, “no sê”, “matê”, etc.; ou, ainda, em ousadas invenções fono-lexicais: “ansienedades/ancienedades”, “inemprestable”, “pentimientos”, “epantosa”. Uma prática, aliás, bem urdida desde o início, já que a novela se abre com uma “notícia”: “Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error de la outra.” (Ibid., p.13).

⁵ Com algumas variações, as reflexões sobre a língua, em *Mar Paraguayo* foram apresentadas anteriormente em artigo de Jornal, SC, 2005. Foram reelaboradas e atualizadas, para serem incluídas neste ensaio.

Paralelamente à lenda, fábula, raconto, enredo, o que se discute, na linguagem, é como levar ao suicídio as línguas mães bem estabelecidas. Num dos artigos acrescentados à última edição de *Mar Paraguayo*⁶, o teórico chileno Andrés Ajens refere-se a “fronteiras fluídas” da novela, ao tanto de Paraná que é rio, que une e separa, em constante movimento, Paraguai e Brasil, Uruguai e Argentina.

Na topologia da mescla, o guarani é mesmo essencial. Uma língua trazida do fundo inalcançável dos tempos, que contribui para minar por dentro as certezas linguísticas. Funciona como o retorno do recalcado, algo que só quando é pinçado para fora, só quando é trazido à luz é que se percebe que sempre esteve ali. Realiza, em outro plano, o que faz o sexo do “velho”, contraparte complementar, corpo masculino da “marafona”: mesmo amputado, nunca para de coçar, mesmo sem estar mais ali, ainda é desejo.

Comparada aos sons silenciosos das formigas, a entrelíngua trabalha subterraneamente, como os demais animaizinhos que, ou são noturnos ou vivem às escondidas, povoando a escritura: aranhas, cobras, escorpiões, moscas, besouros, mariposas, morcegos e vermes. É também, em grande medida, responsável pelo lirismo exacerbado, com ecos míticos, que explode em certas passagens, nos momentos de maior dramaticidade, quando a personagem mergulha, em sua busca desesperada, num intrigante zôo de signos, em passagens que, vale repetir, as formas se sobrepõem ao conteúdo e o antecedem:

Hay mis manos y todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, îtacupupú, chiã, chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonia, paraguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados, deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, îguasu, îpaguasú, ai que sangre pissada, tuguívaî, donde já las moscas, mberú, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. (BUENO, 1992, p.25).

Característica estruturadora da língua indígena, o perspectivismo ora amplia o ângulo de visão, indo, por exemplo, da inofensiva cobrinha d’água, à jiboia, à Cobra Grande ou Boitatá, ora faz o caminho inverso. reduzindo ao ínfimo, como no processo

⁶ Refiro-me à edição argentina do *Mar Paraguayo* (tsé-tsé, 2005), a cargo de Reynaldo Jimenez, que manteve o prólogo de Néstor Perlongher da primeira edição (1992), e acrescentou um *Addenda*, com comentários de Andrés Ajens, Adrián Cangí e do próprio Reynaldo Jiménez.

de sufixação aplicado ao nome do cachorro da marafona: “Brinks; Brinks’i; Brinks’imi; Brinks’michî; Brinks’michîmirá’yimi; Brinks’michîmirá’itotekemi.” (Ibid., p.63).

Num utilíssimo “elucidário”, no final da novela, Wilson Bueno explica este tipo de construção: “tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuta, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou que efetivamente, no caso, “não existe”. (Ibid., p.75). As duas dimensões da escritura, segundo a personagem principal, “inclinación nuestra al martírio y al júbilo. Dos facas y dos gumes.” Ibid., p.71), tocam-se em algum ponto do infinito.

O bichinho, “perro, mi tiquito perro que atende por el ruído de Brinks e es tan pequetito, tan juguete-de-pelos, tan colita acima...” (Ibid., p.18), de dezessete anos, comparado, pela longevidade, às tartarugas e aos dinossauros, existe apenas como desejo de viver, mesmo diante da mais absoluta solidão. É o filho que a marafona não teve, seu brinquedo de infância, seu amigo fiel, índice de uma felicidade infantil e ingênua. Este cachorrinho imaginário “caballito-de-ágata, pelotita de goma” (Ibid., p.62), contraponto minúsculo de toda a dor, é o “outro” e o “espelho” que torna a existência suportável: “mirando a el rasgado mar de olas y espumas de esto balneário del Paraná, casi me pongo a llorar posto que suele existir Brinks, precária negación del infierno con que tentamos driblar a la muerte, se non su única afirmativa”. (Ibid., p.62).

Casa antiga, retorno à aldeia, fonte de memória da guerra⁷, o idioma assim perdido e recuperado realiza um bailado fúnebre:

La dança bruja de las horas, ah que dança, señor, señorito, sin el alma del cururu, del cateretê, añaretãmeguá, la dança en la sombra, el error sin dirección de lo lúgubre, de las mariposas ô de la lluvia en los inviernos de mi niñez cativa de lama, del polvo ô de las calles húmedas y de los pueblos sin suerte ni destino. (Ibid., p.20).

Outros idiomas também ecoam, inevitavelmente irônicos: um pouco de francês de cabaré, a brincadeira literária do “après-midi: el fauno” (Ibid., p.48), um inglês arvesado de “fogs”, “states”, “techinicolor”, de ruído escolhido para nome de cachorro. São desterritorializações que um uso menor – no sentido empregado por Deleuze/Guattari em relação a Kafka - torna ao mesmo tempo engraçadas e cortantes,

⁷ Subtexto ou pano de fundo, a guerra contra o Paraguai, no final do século XIX e as guerras por delimitação de fronteiras, ao longo da primeira metade do século XX, indo até a construção binacional de Itaipu, de 1973 a 1982.

exibindo relações de forças interiorizadas. Sobrevivem, em fiapos, fantasmas de emigrados, nos vocábulos roubados e tornados nômades que assombram a praia de Guaratuba, especialmente no inverno, quando o tom é cinza e vozes do passado atravessam o silêncio.

3.3. espaço

No balneário de Guaratuba, no estado brasileiro do Paraná, a marafona, a cada dia, inventa uma nova canção desatinada, composta, em parte, com os “recuerdos” da origem: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad.” (Ibid., p.16); num tom cerimonioso, ligado aos antepassados e a uma liberdade inaugural:

la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas vozes guaranis solo se enterniecen se todavía tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidas hojas de pleno acordó, ñandu, de acordo y de entremeio por los arabescos que, sinfonía, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó:” (Ibid., p.42).

Assim, enfrentar o desaparecimento do velho torna-se rito de passagem, necessário, que mantém firme o desejo de que a vida prossiga, “de que la mañana sea um hecho de las victorias del dia, hay que resistir y non entregar-se como se pasa con el viejo,...”(Ibid, p.62), ainda que, para a personagem, continuar signifique enfrentar “un mundo delante de nuevo nudo:” (Ibid., p.62).

Mergulhada no mar das lembranças, “nuestra casa em Assunción” (Ibid., p.36), o cabaré de Aquidauana, sul de Mato Grosso, casa de mulheres, “currutela em la frontera”, “el gusto de sexo en la língua, la língua, el sexo en los múltiples idiomas” (Ibid, p.70), o não saber o que fazer com os mortos: “Em el passado, Assunción, Birigüi, Poconé, Campo Grande, no importa, la Coisa Imposta se precipitô com ojos de duro diamante...” (Ibid., p.34), a marafona vai desentranhando o presente, desenhando seus raros passeios “por Atlântida y Brasil, nuestras fugas hasta las inmediaciones de estas casas Prosdocimo” (Ibid., p.62) e ensaiando um espaço de equilíbrio precário, duramente perseguido e duplamente difícil, por se recusar à mediocridade e por se colocar ao lado dos que não têm lado nenhum:

el pánico de haver equilibrado, todo este tempo, em el fio tenso y precipicio de los equilibristas que no se Dejan llevar por la medianidad. No que sea incommum. Ellos é que san ordinários por demás y burócratas se van tangidos pelo que se dá la máquina, lo Estado, los podres constitudos. Me inscrevi asi en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldíos. (Ibid., p.30).

Escrever é o contrário de esquecer: “Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impresso todo el contorno de uno cuerpo vivo em el muro de la calle central.” (Ibid., p.32). É o avesso da morte, mesmo para quem já ultrapassou o marco, “el rio ferviente de los cinquenta inviernos.”(Ibid, p.69). Ainda que, cada dia mais marafa e mais “bagulha”, para sobreviver ao corpo morto do velho, a personagem seja levada a beber e a procurar o amor de meninos. Há um tom de dignidade em sua consciência de envelhecer, o que a leva a se inventar: “resultado volumosa como grossa elefoa pero nunca que abandone mis vícios necessários e insubstituíbles en troca de estas cosas desatinadas de la estetica y del capricho, como de tomar desarvorada todas copas alcoolicas ou aquel outro mar – el niño con una fúria medêia y essencial.” (Ibid., p.65), e um certo orgulho de tornar-se um híbrido Medéia, Madre Grande, Madona, Macunaíma, Indígena, Pajé, Tupã.

Todas as personagens numa só, todas aas espacialidades em uma. A literatura se estabelece num entre-lugar labiríntico, rico em saídas/entradas como um rizoma. O animal faz sua toca, a aranha, a sua teia, com o auxílio de mil ruídos que lhes chegam de todas as partes. A enunciação é puro desejo e o caso individual, assim, aumentado ao microscópio, aproxima-se escandalosamente do político, fazendo com que todos os seus aspectos adquiram um valor coletivo.

remuneração do delito

Em sua terceira edição, conforme já comentado em nota, *Mar Paraguay* mantém o prefácio, de 1992, assinado por Néstor Perlongher, que adjetiva a novela de “sopa paraguaia”, referindo-se tanto a um prato típico, entre a omelete e a empanada, que não tem caldo, como se poderia supor, quanto ao texto, atípico, no qual, pelo contrário, tudo está envolto nu caldo grosso, produto de contrabandos linguísticos, nacionais, literários, sexuais, dos quais a personagem principal, autodenominada “marafona de Guaratuba”, é, simultaneamente, autora, atriz e vítima, um ser

multifacetado nadando num mar cultural e linguístico que muitas vezes beira o indecifrável.

Remontando ao surrealismo correntino de Francisco Mandariaga, Perlongher define a língua inventada por Bueno como um portunhol “gaucho-beduíno-afro-hispano-guarani” (Ibid., p.8), que, perseguindo a linha fina do texto, procedendo por sutis desmontagens, perscrutando seus nós/dobras/articulações, exhibe e explora as contravenções explícitas, teias-de-aranha silenciosamente tecidas pela “marafona”, já que, para ela, escrever, narrar, é, em tudo, o avesso do apagamento.

O encantamento da oralidade envolve o leitor, tornando-o cúmplice dos delitos, desafiando-o a encarar a novela muito mais pela experimentação do que pela significação, diante de uma potencialização dos limites discursivos, estéticos, de escritura. Ou da geografia improvável da intersecção. Assim, na poética de Bueno é possível identificar semelhanças com a noção de literatura menor, desenvolvida pelos teóricos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu admirável tratado sobre Kafka, que tem como estratégia

servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor e intenso, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde a língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica. (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.41, 42).

Assim, a pequena obra/novela de Wilson Bueno é exemplar. Por exemplo, o conjunto de artigos acrescentados à última edição, de 2005, a seu modo, refaz estes caminhos: “Paranalumen”, já citado, de Andrés Ajens, traça uma relação fluvial desde o modernismo brasileiro até *Meu tio Roseno, a cavalo*, uma narrativa de Wilson Bueno de 2000. Reynaldo Jiménez, em “La subversión de las aduanas” considera a aproximação entre a escritura e a aventura um índice da insubmissão ancestral do poeta, da aproximação com os cantares e da exploração da tragédia miúda, que encena o encontro do diverso. Por último, no longo e detalhado ensaio “Imprevistos de la vida. Torsiones del lenguaje”, o crítico e ensaísta Adrián Cangi reaproxima Bueno e Perlongher a partir do relato de suas conversas telefônicas, na medida em que ambos empreendem “una experimentación en la línea de lo imposible, en los bordes del silencio y fuera de los idiomas” (BUENO, 2005, p.95).

A criação pelo erro tem ecos antigos e confunde as línguas numa estética de contrabandista que se dá nas fronteiras e se torna encantatória pelas habilidades de semear a confusão e de minar a ordem: “adianta lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, em vez de “sim”, quer dizer “sem” – com o qual se retira à afirmação sua existência?”. (Ibid., p.8), pergunta-se Perlongher, propondo, a partir desta, outras indagações.

No “Elucidário” que consta no final da novela, TAVAIGUÁ é “aldeia natal”. (BUENO, 1992, p.74-78) e, como já não há aldeia e os sentidos de pertencimento se perderam dos planos locais, é possível que as ondas deste mar alcancem o âmbito latino-americano. A novela *Mar Paraguayo* reeditada e comentada, desta vez na Argentina, confirma as possibilidades contemporâneas de uma poética de limiar, enunciada no final do século XX e retomada em tempo presente, e assim, talvez, venha a receber, trinta anos depois de publicada, a atenção merecida.

Referências

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Curitiba: Secretaria do Estado do Paraná. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Mar paraguayo. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

E GUATTARI., Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

JORNAL DE CULTURA NICOLAU. Publicação Mensal: Governo do estado do Paraná. Ano 1 – números 1, 4, 6 e 12; Ano 3 – números 26 e 27; ano 7 – número 51; Ano 8 – número 54. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1987, 1989, 1993 e 1994.

KISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPES NETO, João Simões de. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas, Papyrus, 1997.

Meu tio Roseno, a cavalo e uma viagem pelos entrecéus da memória

My uncle Roseno, on horseback and a trip through the skies of memory

José Francisco Moreira Gularte* (UNICENTRO)

Resumo: O presente artigo aborda alguns aspectos da novela *Meu tio Roseno, a cavalo*, do escritor Wilson Bueno, que dizem respeito à questão da memória. Para tanto, revisitamos obras que tratam dos conceitos e discorrem acerca da memória, principalmente pelos vieses social, filosófico e histórico. A obra em análise trata de uma viagem na qual o personagem Roseno tenta reencontrar a sua esposa Doroí que está para dar à luz Andradazil, primeira filha do casal. A história do tio viajante é narrada pelo seu sobrinho, embora ela tenha acontecido quando este ainda não havia nascido. Ao tempo cronológico da viagem sobrepõem-se as lembranças e histórias do passado de Roseno; estes fragmentos do passado são recolhidos mais tarde pelo sobrinho narrador, o qual reconstrói e relata as memórias do tio. No primeiro capítulo de nossa pesquisa discorremos brevemente acerca dos conceitos de memória; já no segundo capítulo trazemos elementos da novela de Bueno relacionando-os com a questão da memória, examinando esta enquanto elemento de recuperação e reinterpretação do passado, tanto no que diz respeito à obra de ficção quanto no que concerne aos acontecimentos históricos relacionados ao contexto da novela. Como arcabouço teóricos são utilizados os pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs, Jöel Candau, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Pollak, Henri Bergson, entre outros.

Palavras-chave: Wilson Bueno; memória; viagens; sobrinho narrador.

Abstract: This article addresses some aspects of the novel *Meu tio Roseno, on horseback*, by Wilson Bueno, which concern the issue of memory. To do so, we revisit works that deal with concepts and discuss memory, mainly through social, philosophical and historical biases. The work under analysis deals with a journey in which the character Roseno tries to find his wife Doroí, who is about to give birth to Andradazil, the couple's first child. The story of the traveling uncle is narrated by his nephew, although it took place when he was not yet born. To the chronological time of the trip, the memories and stories of Roseno's past are superimposed; these fragments of the past are later collected by the narrator nephew, who reconstructs and relates his uncle's memories. In the first chapter of our research we briefly discussed the concepts of memory; in the second chapter we bring elements of Bueno's novel relating them to the question of memory, examining it as an element of recovery and reinterpretation of the past, both with regard to the work of fiction and with regard to historical events related to the context of the novel. As a theoretical framework, the theoretical assumptions of Maurice Halbwachs, Jöel Candau, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Pollak, Henri Bergson, among others.

Key words: Wilson Bueno; Memory; trips; narrator nephew.

* E-mail: jose.gularte@outlook.com; servidor público aposentado; Orcid: 0000-0001-7278-5124; Lattes:<https://lattes.cnpq.br/3215524121504564>

Introdução

A novela *Meu tio Roseno, a cavalo*, do escritor paranaense Wilson Bueno, traz o relato da viagem de Roseno, desde a região do Guairá até Ribeirão do Pinhal, localidade próxima à divisa entre os estados do Paraná e São Paulo, para onde o tio viaja para conhecer e batizar a filha Andradazil que, segundo a predição de uma cigana, nasceria em breve do ventre da bugre Dorói. A história da viagem heroica, feita a cavalo e com duração de uma semana, é narrada pelo sobrinho de Roseno, que mescla as memórias da viagem, eixo condutor da novela de Bueno, com as memórias distantes e difusas da vida do tio; lembranças fragmentadas que são trazidas à tona para remontar e recontar a tribulada história de Roseno. O crítico Benedito Nunes, que escreveu a orelha do livro de Bueno, chama a atenção para o fato de a história ser contada, não por quem viajou, mas pelo sobrinho do personagem “a quem pertenceriam as lembranças, tantas, que o narrador vai recolhendo, embora tenha ele, o narrador, nascido na década de 40, muito depois do caminho percorrido pelo tio” (BUENO, 2000, s/p).

Tempos mais tarde o narrador reanda, por assim dizer, os caminhos percorridos pelo tio para recontar e reinventar a história de Roseno. Mas o próprio narrador chama a atenção para o aspecto inventivo da história que ele narra: “é de saudades que nosso tio vive, [...] por onde trota agora, sob o quarto entrecéu dessa lenda ao desfolhar do vento, nosso tio, Brioso, o zaino, e a memória inventada desde muito antes do mil novecentos e quarenta e três [...]” (BUENO, 2000, p. 48 – 49). A partir do conceito de memória como sendo “uma reconstrução continuamente atualizada do passado” (CANDAUI, 2016, p. 9), ou também como lembranças que emergem do passado, já deformadas e atravessadas por questões atuais, consideramos pertinente uma investigação para averiguar como o processo de rememoração ocorre na novela *Meu tio Roseno, a cavalo*. Neste sentido, vale lembrar que a história de Roseno é narrada pelo sobrinho, que à época dos acontecimentos ainda não havia nascido. Sendo assim, a história de Roseno é também um olhar do sobrinho narrador para um contexto histórico que lhe diz respeito, haja vista seu parentesco com a personagem da novela.

Nosso objetivo é, principalmente, investigar como o autor trabalha a questão da memória na obra citada, num processo narrativo em que há o imbricamento das memórias do personagem, do narrador e, por vezes, do próprio autor da novela. Essa sobreposição de vozes e memórias resulta, em alguns casos, da mescla de realidade e ficção, trazidas na novela; só para citar um exemplo, é o caso da data de nascimento do narrador da história que coincide com a data de nascimento do escritor Wilson Bueno. Não obstante, e apesar das coincidências e do tom memorialista da novela, trata-se de uma obra de ficção que reflete acerca da memória, da história, do tempo e da linguagem, entre outras questões. Neste sentido, Benedito Nunes observa

que a novela *Meu tio Roseno, a cavalo* “é, antes de tudo, uma ficção sagaz, [...], é um gênero de fronteira – passa de lugar a lugar como de língua a língua, no limite entre a lembrança retrospectiva e a percepção comum, reelaborados pela força da linguagem” (BUENO, 2000, s/p). E é também o aspecto multifacetado do personagem Roseno que torna instigante a investigação de certos elementos da obra, em nosso caso a questão da memória. Para tanto, nos apoiaremos em teorias que tratam da memória pelos vieses históricos, sociológicos e antropológicos; entre outros teóricos citados em nossa pesquisa, destacamos aqui as seguintes obras: *A memória coletiva*, de Maurice Halwachs; *Memória e identidade*, de Jöel Candau e *Memória e identidade social*, de Michael Pollak. Após uma breve incursão pelos conceitos de memória trazemos trechos da obra de Bueno, relacionando-os com a teoria. Isso nos permite, por fim, formular e sugerir uma possível leitura para *Meu tio Roseno, a cavalo*, no que diz respeito à memória.

1- Situando a questão da memória

Na antiguidade acreditava-se que ao nascer o homem recebia a memória como um presente divino. Para Sócrates, por exemplo, essa parte da alma onde as lembranças são gravadas era uma dádiva de *Mnemosyne*, a deusa da memória, e se assemelhava a um bloco de cera, ou seja, “Sócrates considera que sobre o molde de cera que nos forneceu *Mnemosyne* pode ser inscrito ‘tudo o que podemos querer nos lembrar entre as coisas que vimos, escutamos ou concebemos pessoalmente’” (CANDAU, 2016, p. 64). Na modernidade a memória pode ser entendida, dentre outros conceitos, como a capacidade ou a faculdade humana que preserva as lembranças do passado. Neste sentido, o escritor Jacques Le Goff, em *História e memória*, observa que “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419).

O estudo da memória pode ser abordado por diferentes perspectivas. Assim, por exemplo, podemos citar: a psicologia, a filosofia, a antropologia, a sociologia, e outras áreas do conhecimento. Dessa forma, surgem diferentes conceitos para memória, amparados por teorias diversas e que dizem respeito aos interesses de cada área de pesquisa. Deste modo, “[c]ertos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer uma destas ciências, podem evocar, de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social” (LE GOFF, 2003, p. 419). É natural, portanto, que os conceitos de memória divirjam entre si, sob alguns ou vários aspectos.

Henri Bergson, em *Matéria e memória* (2006), trata do tema a partir de uma concepção

de memória individual, enfatizando o aspecto imaterial e espiritual da mesma. Para o filósofo há dois tipos de memória: a memória de lição e a memória dos acontecimentos, também denominada de imagem-lembrança. A memória de lição se refere aos hábitos, ou seja, ao aprendizado adquirido ao longo da vida, cuja manifestação é espontânea. Já a imagem-lembrança é uma representação dos acontecimentos e conhecimentos que ficam guardados sob a forma de imagens na consciência ou no espírito do ser humano. Assim, essa memória “registra, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam” (BERGSON, 2006, p. 88). A memória de lição e a imagem-lembrança andam lado a lado, apoiando-se uma na outra.

Bergson refuta a ideia de que o homem possa acumular as suas lembranças numa determinada parte do corpo, uma vez que, segundo ele, estas se situam entre o espírito e a matéria. Cabe ao corpo (cérebro), “simplesmente escolher, para trazê-la a consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final” (BERGSON, 2006, p. 209).

Contemporâneo de Bergson, o sociólogo Maurice Halbwachs em sua obra *A memória coletiva*, aborda o tema da memória a partir de um viés sociológico. Para ele, é por meio das lembranças que podemos falar acerca de nós mesmos, de outras pessoas e do mundo que nos cerca. Neste sentido, é por meio do aspecto social da memória que as lembranças são compartilhadas, possibilitando que as histórias de uma pessoa ou de um grupo de pessoas sobrevivam a estas. Neste sentido, Halbwachs defende o caráter social da memória, afirmando que ela é uma construção social, pois dependemos sempre do outro para reconstruir ou reformular o passado. Para o sociólogo, ainda que uma dada memória pareça ser individual, ela sempre estará atrelada a lugares ou a pessoas, “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nos vimos” (HALBWACHS, 2004. p. 30). Daí a importância do aspecto social e simbólico da memória, cuja preservação depende muito mais de uma comunidade do que de um esforço individual em manter viva uma dada lembrança.

Mas para que a nossa memória se complemente e se reforce com a memória do grupo ou da comunidade, dos quais participamos, é necessário o nosso engajamento, no sentido de manter estas recordações latentes. Desse modo,

[p]ara que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. [...] É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no

dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (HALBWACHS, 2004, p. 38 - 39).

Para Maurice Halbwachs, a memória é fundada e se prolonga no tempo pela interação de pessoas unidas por acontecimentos em comum. Assim, para que uma memória seja preservada é necessário que exista um grupo de pessoas, unidas e interagindo por objetivos comuns. Já para uma pessoa que tenha se dispersado do grupo, a tendência é de que, aos poucos, ela se esqueça dos acontecimentos dos quais participou. Por outro lado, uma pessoa que permanece no grupo precisará juntar à sua lembrança as lembranças dos demais colegas ou familiares, fazendo com que a memória de um evento que queira evocar seja fortalecida. Dessa forma,

[...] se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 2004, p. 29).

Seguindo na mesma linha de pensamento de Halbwachs, o sociólogo e historiador Michael Pollak, em seu ensaio *Memória e identidade social*, estuda a memória a partir da natureza social e coletiva desta. Pollak reconhece que a memória é um fenômeno individual, mas que se desenvolve no âmbito coletivo. Neste sentido,

[a] priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20 - 30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 201).

Para Pollak, a identificação com o passado pode se dar, também, por meio de um fenômeno de socialização política ou histórica, fenômeno pelo qual a memória é herdada, a nível individual e coletivo. Desta forma, acontecimentos, personagens e lugares “fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1992, p. 201).

Destacando algumas características da memória, Pollak assevera que a memória processa e seleciona aquilo que irá ficar registrado. Além disso,

[a] memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa, [...] a memória é um fenômeno construído. [...] Os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 204).

Em outro ensaio, *Memória, esquecimento, silêncio*, Michael Pollak reforça o seu interesse pelo aspecto social da memória, referindo-se a esta como uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar” (POLLAK, 1989, p. 9). Ele compreende que o ser humano estabelece relações com o passado, negociando os sentidos de suas lembranças entre o âmbito individual e coletivo da memória, mas também entre o vivido, o aprendido e o transmitido.

Em *Memória e identidade*, Jöel Candau discorre acerca do conceito de memória defendendo que esta é, primordialmente, uma faculdade humana e, por conseguinte, individual. Ela é a responsável pela preservação das lembranças do passado. Segundo Candau (2016, p. 24), somente a memória biológica, e individual, pode ser “realmente atestada”. Quando ao aspecto social da memória, Candau reconhece a sua importância, mas defende que a memória coletiva é somente uma forma da faculdade memorial: “a expressão ‘memória coletiva’ é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2016, p. 24). Assim, segundo Candau, o conceito de memória coletiva se refere a um conjunto de lembranças, hipoteticamente reconhecidas e compartilhadas por um determinado grupo.

Para Candau, a memória é individual. Não obstante, quando ela é reelaborada ou compartilhada adquire, necessariamente, características sociais. Quanto aos diferentes modos, pelos quais a memória é estudada, Candau observa que existe consenso entre os estudiosos ao reconhecerem que

a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: ‘a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um estar aqui que vale menos pelo que é do que pelo que

fazemos dele' (CANDAU, 2016, p. 9).

Candau defende que a memória coletiva é somente uma das características da memória biológica do ser humano, e segue as leis das memórias individuais que, passíveis de serem influenciadas “pelos marcos de pensamento e experiência da sociedade global, se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem [...], que formam, assim, configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas” (CANDAU, 2016, p. 49).

Candau se opõe ao que ele denomina de retóricas holísticas aplicadas à memória. Seu entendimento é de que a memória necessita da interação social para se desenvolver e se expandir, resultando daí o seu aspecto social. No entanto, a memória propriamente dita só pode ser atestada, de forma concreta, a nível individual. De acordo com Candau, (2016, p. 31), o conjunto de lembranças compartilhadas dentro de um grupo forma uma memória pública ou uma corrente de pensamentos; mas isso não pode provar a existência de uma memória coletiva. O escritor afirma que o indivíduo só consegue compartilhar parcialmente as suas recordações. Neste sentido, ele observa que

em sentido estrito, um fato nunca é totalmente público. [...]As lembranças manifestadas não se confundem com as lembranças tais como são conservadas (e cujo conteúdo resta incerto, inclusive para os primeiros interessados) e são apenas a expressão parcial entre outras tantas possibilidades. [...]A parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança (CANDAU, 2016, p. 33).

Candau cita vários exemplos, argumentando que é preciso distinguir entre dizer que há uma memória coletiva e acreditar que ela exista. Para ele, a memória “existe no plano discursivo, mas não no concreto. [...] Mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho” (CANDAU, 2016, p. 35). Pelo que se pode observar, Candau prioriza o aspecto neurobiológico da memória. Para ele, mesmo diante de acontecimentos comuns a um grupo, cada cérebro escolhe, entre uma infinidade de variáveis, uma maneira individual para evocar as lembranças de um acontecimento qualquer. Desse modo, “chegamos aqui a um argumento decisivo que é a incomunicabilidade dos estados mentais. [...] É quase certo, observa Leach, ‘que dois observadores não compartilhem jamais a mesma experiência’” (CANDAU, 2016, p.36).

O principal ponto de divergência entre Candau e Halbwachs parece ser a ênfase que este dá ao aspecto coletivo da memória, enquanto para o primeiro é sempre a memória individual que

norteia a rememoração e a formação da memória social. Neste sentido, ele defende que “Halbwachs se equivocou em ver nas memórias individuais os ‘fragmentos’ da memória coletiva, conferindo a essa a substância com a qual tende a despojar as primeiras. [...] Ao final, a memória coletiva segue as leis das memórias individuais” (CANDAU, 2016, p. 48 - 49).

Candau e Halbwachs concordam que há compartilhamento das memórias individuais, formando o que se poderia chamar de memória pública ou correntes sociais do pensamento. No entanto, “essa transmissão jamais será pura ou uma ‘autêntica’ transfusão memorial” (CANDAU, 2016, p. 106). Dessa forma, é o modo parcial, sempre sujeito a esquecimentos e interpretações subjetivas que impedem que se possa atestar a existência de uma memória coletiva. No entanto, a memória individual se nutre das memórias alheias e depende da coletividade para ter razão de ser, ou seja, sua “transmissão está, por consequência, no centro de qualquer abordagem antropológica da memória. Sem ela, a que poderia então servir a memória?” (CANDAU, 2016, p. 106). Ao final, ao contrário do que possa parecer, Candau não refuta totalmente as ideias de Halbwachs, procura, outro sim, jogar luz sobre aquilo que o olhar do sociólogo deixou de perceber ou viu exageradamente. Candau destaca a importância das memórias individuais e reconhece que o aspecto social da memória possibilita a sua transmissão e a sua própria razão de ser.

2- Tio Roseno viajante e os entrecéus da memória

A história de Roseno recupera um passado que já não é mais o mesmo, uma vez que as lembranças narradas estão marcadas pela ação do tempo e pela subjetividade do olhar do sobrinho narrador. Neste sentido, Jöel Candau (2016, p. 9), em sua obra *Memória e identidade*, assevera que “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado”. Mais diante Candau se refere à memória como

uma forma particular de conhecimento dos acontecimentos do passado, consistindo, da parte de quem rememora, reativá-los e ordená-los, em parte ou totalmente, de maneira verídica ou errônea, ou ainda meio-verdadeira ou meio-falsa (CANDAU, 2016, p. 61).

Na breve resenha escrita por Benedito Nunes, para a orelha do livro de Bueno, o crítico chama a atenção para o caráter fronteiro da novela *Meu tio Roseno, a cavalo*, seja pelo parentesco que une e separa as histórias do narrador e do personagem, seja pela tênue linha que separa e une a narrativa épica da narrativa moderna/romance. A história é de Roseno, mas quem

a conta é o sobrinho, embora este tenha nascido bem depois da viagem a cavalo do tio;

[q]uem conta esta história não é quem viaja, e quem viaja, para encontrar Andradazil, sua filha com a bugre Doroí, de olhos azuis, é o tio do narrador, Roseno, em torno do qual a narrativa está centrada. É um personagem em viagem, a quem pertenceriam as lembranças, tantas, que o narrador vai recolhendo, embora tenha ele, narrador, nascido na década de 40, muito depois do caminho percorrido pelo tio. A história que ele nos conta se alonga como um caminho pela tumultuosa região de Guairá. [...] Mas “fábula de montaria”, “lenda antiga”, lenta, ou “história visageira”, memoriosa, seja o que for, *Meu tio Roseno, A cavalo* é, antes de tudo, uma ficção sagaz, que sabe de si mesma ao fazer-se juntamente com o seu personagem uno e múltiplo [...]. Híbrido fecundo, a ficção sagaz é um gênero de fronteira – passa de lugar a lugar, como de língua a língua, no limite entre a lembrança retrospectiva e a percepção comum, reelaborados pela força da linguagem (BUENO, 2000, s/p).

A história é narrada em terceira pessoa pelo sobrinho narrador, algumas décadas depois do caminho percorrido por tio Roseno. São histórias que provêm da oralidade, causos da tumultuosa e itinerante vida do tio. Às histórias que o sobrinho reconta juntam-se as lembranças e memórias íntimas do personagem. Estas últimas, o narrador tem conhecimento e narra pelo poder de adivinhação que possui, ou seja, através da onisciência.

Ao recontar a história de Roseno, o narrador seleciona as lembranças de maior relevância, que ficaram gravadas na memória do tio. Desse modo, os acontecimentos, lugares e pessoas que ele relembra, reforçam e revelam a personalidade de Roseno. As recordações da avó índia, filha de pai alemão, e do retratinho do avô que ela guardava dentro de uma bíblia. O tio não conhecera o avô, mas conhecia a história da bisavó índia, caçada a laço pelo bisavô alemão. A ênfase dada às histórias da avó mestiça revela o quanto Roseno simpatizava e era movido pela cultura e pelos hábitos do povo guarani, algo que a linguagem deixa transparecer e denuncia:

a Avó murmurejava, índia, os incensos da noite paraguaya. [...] O que dizer do aroma da folha da manzanilla, tanto tempo depois, reconhece nosso tio, ao trote do quarto entrecéu dessa lenda sidérea, o floral da manzanilla, oleante, madeiro? No meio da mata a Avó lhe ensinava os anúncios – aqui o cicio da água, chororó, chororó, acordando desde o fundo o sono dos peixes; ali o luminescente lagarto, teyú, desdobrando em leque o multicolor da cauda, [...] Mba’esperomondíhá, engrolava, pitando o cachimbo, bem velha, e bruxa, a Avó índia do tio, bisavó nossa já em germe, managuasú, o ovo, a bisavó, a avó de nossa mãe, managuasú, o tio no ticavacú do tempo (BUENO, 2000, p. 53 - 54).

As lembranças da avó surgem na mente de Roseno, fazendo com que seu presente seja

povoado pelo passado. A estas recordações, fragmentos de um passado distante, juntam-se também outras histórias que ele ouviu acerca da avó, acontecimentos aos quais ele não estava presente, mas que lembra. A esses acontecimentos que a pessoa não viveu pessoalmente, mas que, por uma razão especial, ela recorda, Pollak (1992, p. 201) chama de acontecimentos “‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer”. Também, neste sentido, o sobrinho narrador elege certas memórias para contar a história do tio, uma vez que ele – o narrador – herdou o passado da “Avó índia do tio, bisavó nossa já em germe” (BUENO, 2000, p. 54). E é por se identificarem fortemente com os costumes e a cultura indígena, que tanto o personagem quanto o narrador mantém vivas as recordações ligadas ao universo da avó guarani.

Ao mesmo tempo em que Roseno busca no passado as boas lembranças da avó índia, ele também relembra a morte brutal de seus pais. E no mesmo instante em que o tio sonha com a filha que está para nascer, não pode evitar as lembranças do passado. Assim, é possível que ao lembrar da avó, com a qual passou boa parte da infância, ele busque sabedoria e coragem para enfrentar as dificuldades do momento atual; momento em que a presença de lembranças trágicas embotam a alegria que ele sente pela chegada de Andradazil. Deste modo, a memória é vasculhada à procura de lembranças ou experiências que, de alguma maneira, possam atuar no presente, orientando Roseno.

Em *A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade*, a pesquisadora Mariana Jantsch Souza (2014, p. 104), salienta que “[a] memória, então, traz para o momento presente as experiências passadas, gerando a sensação ilusória de que é possível reavivar o que passou, tornado o passado uma presença acessível”. Assim, o passado é convocado a “estar aqui” não pelo que é, mas pelo que se pode fazer com ele. Ao lembrar da avó, é possível que Roseno formule uma imagem idealizada dela: em meio às memórias das tragédias da infância surgem, ainda que esmaecidas e esparsas, as boas lembranças do convívio com a anciã, as quais representam uma época de relativa felicidade para o menino que, desde cedo, conheceu e conviveu com a morte. É, pois, neste sentido que se diz que a memória faz surgir no presente algo distinto do passado, uma vez que ele é invocado, no mais das vezes, para tentar resolver os conflitos do tempo presente. Para isso, a “memória recupera o passado, mas o adapta ao presente para fazê-lo atuar nesse momento” (SOUZA, 2014, p. 106). Acostumado às agruras da vida, Roseno encontra motivação no exemplo de vida da avó para ir ao encontro da felicidade, que há de chegar com Andradazil, primeira filha do tio, cujo nascimento foi adivinhado por uma cigana.

Vivendo em tempo e contexto diferentes, o sobrinho narra as histórias do tio para preservar-lhe a memória e não o deixar morrer de vez. Narra, também, movido pelo sentimento

de afinidade com as histórias de seu tio Roseno; histórias e memórias que também dizem respeito à Cida, mãe do narrador, e aos avós e bisavós deste. Neste sentido, é provável que o narrador busque também um lugar de pertencimento, uma identidade para si, talvez num momento de conflitos e de reavaliação da sua própria existência. Narra, pois, as memórias herdadas ou, para dizer com Pollak, memórias de eventos vividos por tabela, e que lhe são caras.

Por sua vez, a escritora Jeanne Marie Gagnebim, em *História e narração em Walter Benjamin* (2013), referindo-se aos conceitos benjaminianos acerca do passado histórico, acentua que “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIM, 2013, p. 16). Desse modo, a rememoração se ampara nas experiências vividas como mecanismo para transformar o presente, ao mesmo tempo em que o passado é atualizado.

Acerca das memórias familiares, coletivas ou herdadas, Michael Pollak observa que elas são vitais para que o indivíduo reforce os laços de identificação e pertencimento a um determinado grupo ou comunidade.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. [...] Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 4).

Neste sentido, em *Meu tio Roseno, a cavalo* mais do que narrar as histórias do tio, o narrador as toma como coisas suas. A partir dessas memórias que são trazidas a uma nova luz, ele tenta compreender o presente, ao mesmo tempo em que reelabora e indaga o passado. Nesse processo, as memórias do tio se confundem com as histórias familiares, da comunidade e da nação.

Candau (2016, p. 9) concorda quanto à impossibilidade de a memória poder ser preservada e recuperada posteriormente, em sua totalidade. Dessa forma, as lembranças são fragmentos do passado, invocadas no momento presente, não pelo que são, mas pelo que se pode fazer com elas. Quando Roseno lembra a foto do avô, guardada dentro de uma velha bíblia, a sua percepção já não pode ser mais a mesma, da época da sua infância. Sua lembrança agora está atrelada às suas preocupações do tempo presente. Portanto, a imagem que ele faz daquela época, e do avô que já nem existia, está contaminada pelas experiências que foram, aos poucos,

transformando e moldando a sua concepção de mundo.

Se é verdade que não podemos recuperar as nossas lembranças, em sua integridade, é verdade também que é só por meio delas, ainda que fragmentadas e modificadas, que reconhecemos a nós mesmos e ao próximo, enquanto seres humanos. A esse respeito, Candau cita Luis Buñuel que “dizia que era preciso perder a memória, ainda que parcialmente, para se dar conta de que é ela que ‘constitui a nossa vida’” (CANDAU, 2016, p. 15). Assim, a função da memória diz respeito às questões práticas e de sobrevivência, mas está também fundamentalmente ligada à noção de existência, ou seja, nosso presente e nosso futuro dependem das experiências vividas, ainda que seja para evitá-las no futuro. Assim, as lembranças orientam nossas ações e dão sentido à vida, pois

[a] memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente (CANDAU, 2016, p. 15).

De certo modo, a memória prolonga a existência dos mortos que, apesar da ausência física, permanecem vivos nas lembranças dos entes queridos. A foto do avô de tio Roseno, guardada dentro de uma velha bíblia pela avó índia, foi o modo pelo qual o neto pode ter um contato simbólico com o avô, “que tinha sido um dia a voz que quase não lembra” (BUENO, 2000, p. 50). Da mesma forma, ao resgatar as lembranças do tio, o narrador lhe concede outra existência. Com isso, pode-se dizer que *Meu tio Roseno, a cavalo* é uma história contada, em boa parte, a partir das memórias do tio, e que foram recuperadas pelo narrador: “as lembranças, para nosso tio a cavalo, no quarto entrecéu desta lenda de viés, são como guardar dentro, intocado, o orvalho. [...] Insistir nelas, nas lembranças, momandu’á cativo dos existidos de antes, é o jeito e a pressa a pé de nosso tio a cavalo” (BUENO, 2000, p. 47).

Assim, como cativo dos mortos, Roseno cavalga pelos entrecéus da memória, sem poder evitá-las. Mais tarde, o sobrinho atualiza e reconta as memórias do tio, mas sob um olhar que está preso a outra época. Se a memória, como lembra Candau (2016, p. 9), é uma reconstrução atualizada do passado, devemos entender que a história que o sobrinho narra, acerca da vida do tio, é passível de falhas e esquecimentos, que acentuam e diminuem as características do personagem. Assim, contar a história do tio é também dar-lhe nova identidade, pois a memória “ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente [...] sem lembranças, o sujeito é aniquilado” (CANDAU, 2016, p. 16 - 17).

Ao pernoitar ao lado do cemitério, sob o céu enluarado, Roseno pôde perceber que alguns corpos haviam se desprendidos das cruzes, às quais haviam sido amarrados e mortos por justiceiros. Ele deduz que os ossos, amontoados ao pé dos lenhos, ali caíram ao serem sacolejados pelos bicos das aves de rapina, que se alimentavam da carne dos heróis mortos. Assim, é bastante provável que o tio forme esta lembrança em sua mente, reforçada pelos causos que ouviu acerca das chacinas e guerras, frequentes naquela região do estado. Este aspecto social da memória, pelo qual reforçamos as nossas lembranças com dizeres do mesmo campo semântico, é uma das principais características da memória coletiva, segundo Halbwachs. No entanto, este processo acontece sem que tenhamos plena consciência dele, pois “uma ‘corrente de pensamento’ social é ordinariamente tão invisível como a atmosfera que respiramos” (HALBWACHS, 2004, p. 45).

No célebre romance *1984*, de George Orwell (2009), o personagem Winston Smith é preso e torturado por confabular contra o governo da Oceania. Com o corpo deformado pelas sessões de tortura e na iminência de morrer, Smith confessa os seus crimes, delata companheiros e, por fim, se rende incondicionalmente a O’Brien, seu torturador. No entanto, Smith é traído por sua memória, que ainda não fora apagada e remodelada de fato, o que permite que ele consiga, apesar da tortura, formular pensamentos ideologicamente contrários à sua condição de arrependido. Dessa forma, sua rendição não é absoluta e O’Brien, decifrando seus pensamentos, intensifica e varia os métodos de tortura. Por fim, Smith sofre um apagamento da memória, a qual é reprogramada por métodos psicológicos-científicos. A reprogramação de sua mente impossibilita que Smith possa pensar por si mesmo, aderindo completamente à ideologia do governo e, por conseguinte, incapaz de formular ideias ou pensamentos-crime conta o governo totalitário da Oceania. De certo modo, era como se uma memória oficial e coletiva, deturpada pelo estado, tivesse suplantado a memória individual/biológica, desse modo Smith deixa de existir como indivíduo. A partir disso, “ninguém se importava mais com o que ele fazia, nenhum apito o despertava, nenhuma teletela o admoestava” (ORWELL, 2009, p. 342). Não representando nenhum perigo, ele já podia circular livremente e sem qualquer vigilância, pois “no universo orwelliano da Oceania, Winston Smith é destruído como indivíduo pelo esquecimento originado por aquilo que desaparece no ‘vazio da memória’: sem lembranças, o sujeito é aniquilado” (CANDAUI, 2016, p. 17).

Assim como Smith, que antes do apagamento total de sua memória, não conseguia evitar os pensamentos-crime, tio Roseno também não consegue afugentar as lembranças dolorosas do passado, apesar do esforço. No mesmo instante em que ele pensa no presente e imagina o futuro, as lembranças do passado lhe assaltam, imiscuem-se e confundem-se com o presente, dando forma às imagens que emergem da sua mente. Ao pensar em Andradazil, a filha que está para

nascer, lhe vem à mente as lembranças da morte de Aquilão, de Delfino e de outros tantos.

Para que lembrar se as lembranças retrazem o remordimiento feito fosse o acoite? As mãos sujas com o sangue de um homem nem sempre são a sua honra. [...] Lembrar não gosta o tio, mas los recuerdos acodem ao marasmo do trote manso com que vamos daqui ao Ribeirão do Pinhal, à margem das araucárias, pegar nas mãos Andradazil. E, de novo, raptar, de Aquilão, debaixo de sua desordenada grenha, de Doroi, nem fale, os seus melhores dons [...] Andradazil, Andradazil, Andradazil. Da última vez foram eles, os índios, capturando Delfino e pondo o pobre dependurado, pelo pescoço, dizem, três dias, balançando sinistro da forquilha de um jequitibá-rosa [...] (BUENO, 2000, p. 58).

O modo pelo qual as lembranças do passado irrompem no presente, de modo aleatório e sem que se possa freá-las, se dá por meio da relação de contiguidade ou parentesco, entre uma lembrança e outra. Ao que parece, a distância temporal não é suficiente para impedir este processo. Assim, ao formular um pensamento, o cérebro desperta outras lembranças que possam ter alguma relação com o que se está pensando, independentemente destas lembranças serem ou não desagradáveis. É desse modo que ao pensar em Andradazil, embora não queira, tio Roseno lembra o pai de Doroi, que ele matou; e essa lembrança o leva a recordar Delfino, morto pelos índios.

O processo pelo qual uma lembrança desencadeia outras tantas pode ser observado na parte que descreve a paragem de Roseno no Aruanã, na noite da caça ao lobo guará. Ele, que já tomara conhecimento da história do lobisomem, sente um desconforto quando o dono da hospedaria lhe entrega a chave do quarto de número 13, onde mal pode dormir àquela noite. Com a chave de número treze na mão ele relembra as histórias contadas pela avó, e outras lendas que cresceu ouvindo:

[c]ontava a Avó, aquele tempo, que ao Aruanã não fosse – na saída do povoado, vejam-se, as cruces do cemitério e as moças que ao viajante vêm dar boa-noite, moças louras de topete estrangeiro, o batom bem rubro e um sinal na testa. Um sinal? Ferida aberta da morte que trazem dentro. [...] e foi assim que cresceu o tio, andando aquelas paragens; [...] do Guairá ao Pinhal, ouvindo ouvir pela estrada as fábulas loucas. Um porco, dizia-se, pelo Aruanã andava, por dentro dos silêncios – na cabeça uma coroa de Papa, inimaginável assim um porco, não fosse no Aruanã, o porco chamado Títalo que lambia das mulheres o úmido do sexo, e um versejador de belezas, um tal Reguiásceo, levava o porco, corda afora, um jaguara, pela coleira, o porco, um cão em silêncio. O Curé. O Taitetú. O Títalo. (BUENO, 2000, p. 69)

À história do lobisomem e ao simbolismo do número 13, que remete a má sorte, outras

lembranças se juntaram, a ponto de assombrarem a noite de Roseno, que ao final não sabe se viu ou se sonhou com um cavalo de mil asas. Mas tudo isso só pôde acontecer em razão de uma memória pública ou coletiva, que Roseno teve acesso através de vivências e pelos ditos populares, que passam de uma geração para outra. Sem o que, sua mente não faria tais associações, pois “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar em uma ou mais correntes do pensamento coletivo” (HALBWACHS, 2004, p. 40). Desse modo, ao recontar a história do tio, o narrador reconstrói o passado de Roseno, a partir de memórias herdadas, transmitidas no seio familiar, e/ou a partir das histórias que se perpetuaram no tempo, contadas, recontadas e modificadas por vozes anônimas. Mas é, sobretudo, a partir do olhar e da voz do sobrinho que tio Roseno ressurgem na história, ou, para dizer com o autor, na fábula memoriosa.

Considerações finais

A memória, como vimos, estabelece uma espécie de ponte entre o passado e o presente. Rememorar também é uma tentativa de reelaborar o passado, seja para melhor compreendê-lo, seja para aprender com ele ou, então, para não o deixar morrer. Pela rememoração o homem busca no passado formas de compreender e suportar o presente. Não obstante, o que a memória possibilita é a reconstrução de um passado que ressurgem atualizado e atravessado pelas questões do presente, atendendo necessidades que dizem mais respeito ao presente e ao futuro do que a um tempo pretérito. Assim, rememorar é trazer de volta as lembranças, não pelo que são, mas pelo que se pode fazer com elas; é, pois, nesse sentido que podemos compreender a história de tio Roseno. Por um lado, o personagem Roseno, ora atormentado pelas lembranças da infância trágica, ora visitado pelas memórias felizes de raros momentos, fiapos de esperança que ressurgem com a notícia do nascimento da filha. Por outro lado, as memórias das histórias do tio que o narrador, ao recontá-las, imprime a sua marca pessoal, ou seja, é a história de Roseno segundo o olhar do sobrinho narrador. Desse modo, a história de tio Roseno é também a história do narrador que olha para o passado histórico com um olhar voltado também para o presente.

Durante uma semana tio Roseno percorreu o caminho de volta a Ribeirão do Pinhal, para encontrar Doroi. Apesar de algumas dificuldades e sustos, o percurso de cinquenta léguas e meia aconteceu dentro do prazo previsto, com Roseno só levemente ferido em razão de um entrevero em Araré. Mas a solidão da viagem, a paisagem ao redor e a lentidão das horas fazem com que ele volte no tempo, recorde a infância com os pais e os irmãos, a avó que lhe ensinou a língua e os costumes guaranis, e até mesmo o avô que não conhecia e que era tão somente um “retratinho que a Avó guardava dentro da Bíblia, e que tinha sido um dia a voz que quase não

lembra. [...] E nem são muitas léguas, mais é o que recuentam as lembranças catadas uma a uma do chão” (BUENO, 2000, p. 50 – 51). E desta viagem ao passado ressurgem momentos difíceis, feridas que a memória não consegue apagar.

E é por meio desta viagem ao passado, da qual irrompem as lembranças de Roseno, que tomamos conhecimento de sua história, marcada, desde sempre, por eventos trágicos; uma que outra vez, por esparsas alegrias. Neste sentido, *Meu tio Roseno, a cavalo* é uma viagem pela memória de seu personagem. O longo percurso e o período de uma semana propiciam ao viajante solitário momentos de reflexão e certo saudosismo, como reandar o caminho que o trouxe desde a sofrida infância até ali. Um caminho que parece não ter volta, uma vida que já não pode mais ser refeita, a não ser simbolicamente e por meio das memórias que o sobrinho recolhe e reconta ao leitor: “é de saudades que nosso tio vive, caminho do Ribeirão do Pinhal” (BUENO, 2000, p. 48).

O final inconcluso ou malfadado da fábula de montaria, em que a promessa do nascimento de Andradazil é substituída pela ausência de vida e pela presença da guerra e da morte, não pode ser entendido como o final absoluto da história. O final aberto da obra é um convite para que o leitor reflita acerca da viagem de Roseno. Reflita, também, acerca da existência feliz e trágica que marca toda a história da humanidade; uma viagem na qual o começo e o fim devem importar menos que as flores e os espinhos que delineiam e formam os caminhos, suas planuras e seus precipícios. Caminhos e viagens que um dia transformar-se-ão tão somente em memórias.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWHACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Alexandre Ubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POLLAK, Michael. **Memórias, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: ed. UFRJ, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 27 set. 2022.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: ed. UFRJ, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 26 set. 2022.

SOUSA. Mariana Jantsch. **A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade**. Revista Graphos, UFPB, v. 16, nº 1, p. 91-117, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/20337>. Acesso em 26 set. 2022.

O Mar Paraguayo trinta anos depois: entre ondas ou zonas de interferências e contaminações¹

El Mar Paraguayo treinta años después: entre olas o zonas de interferencia y contaminación

Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires (UNILA)*

Apresentação

Não creio de bom o só fornecer dados. Creio de melhor inventar. Posso dessa forma melhorar até a vida de um passarinho. Espargir meus escuros. Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético.
Manoel de Barros

Em maio fiz uma viagem: foi uma pesquisa de campo com o apoio do edital 15/2022 do PPGLC da UNILA, programa do qual faço parte. Foi uma viagem a trabalho para coletar dados e realizar entrevistas, a partir de uma metodologia especulativa que considerou as redes literárias de Wilson Bueno, autores com os quais se relacionou e manteve contato antes e depois da escrita da obra. Aqui cabem as entrevistas: feitas presencialmente por acreditarmos ainda na potência da errância, possível apenas no encontro entre tempo e espaço onde caiba mais que um corpo frente a uma máquina. Entrevistas captadas por um celular com um aplicativo de gravador de voz. Entrevistas com Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona². Para realizá-las fui à Assunção, à Campo Grande, à Curitiba, à Piraquara – cada lugar desses a entrevistar um autor-crítico, respectiva e consecutivamente. Esses, que além de autores-críticos também foram amigos de Wilson Bueno, autor do que para nós é sua pedra de toque: *Mar Paraguayo*.

Tudo se deu a partir da pesquisa que faço com o incentivo da CAPES no PPGLC: esse Programa que me fez descobrir redescobrir a literatura, assim como a migração, de tantas maneiras, o deslocamento, de tantas maneiras, o trânsito, de tantas maneiras, e principalmente o ‘trans’, que decidi enfatizar enquanto prefixo modulador da leitura que faço do *Mar*

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio do edital N° 06/2022 do PPGLC (UNILA) e é parte da dissertação-investigação de mesma autoria cujo título provisório é *Mar Paraguayo: o ‘trans’ como chão de uma poética*; * anagabriaires@gmail.com; Pesquisadore CAPES (PPGLC-UNILA); <http://lattes.cnpq.br/7662310977670056>;

² “Tudo começou com um sim”, disse Clarice Lispector na *Hora da Estrela*, e é pelo ‘sim’ que agradeço aos poetas-entrevistados: agradeço pelo ‘sim’, por terem disponibilizado horas do seu dia, seja para me receber em casa, seja para me encontrar em um café e passar horas ali.

Paraguay.³ O *Mar Paraguayo*, narrativa de setenta e três páginas publicada pela primeira vez enquanto obra em 1992 pela editora Iluminuras, a mais investigada entre todas de Wilson Bueno, com sua marafona-narradora, está completando trinta anos desde a publicação e, como veremos também nas entrevistas, é uma obra catalizadora quanto às desestabilizações. E, justamente por ter o *Mar Paraguayo* enquanto meu corpus para análise, realizei o projeto de campo não em busca de respostas, mas antes de endossar o que já estava refletindo e elaborando: as formas possíveis de lidar com *Mar Paraguayo*, obra que, mesmo a cumprir trinta anos desde a publicação, atua de maneira emergente ao ponto de antecipar ou acompanhar como se antecipasse as discussões contemporâneas, como as de identidade de gênero, as de sexualidade, as da ecocrítica, as indígenas, tocando em questões como o afeto e a solidão. De outro modo: é como uma graça-enunciação à superação de velhos fantasmas ao ser humano que, de tão ignorados, tornaram-se problemas que cada vez mais estão alarmantes: sabemos das ruínas a construir a contemporaneidade. O velho é nosso inferno, a marafona sabe bem, precisamos matar o velho. Mas como matá-lo sem matarmos algo em nós?

Após a conclusão da viagem de campo, após o retorno, o trabalho feito, de transcrição e edição, vale pontuar, quer-se um tanto ou minimamente inventivo. A epígrafe de Manoel de Barros não é à toa: para lidar com as mais de quinze horas de entrevistas e tecer um texto entre o que tangenciava as questões e, no entanto, parece nos interessar, precisei não só fazer recortes, mas também inventar um pouco. Metodologicamente, então, opto por fazer supressões (com '[...]⁴'), devido à necessidade de objetividade, e pela tentativa de, em busca de uma coerência, manter as questões/respostas que tivessem relação mais direta com 1. O primeiro contato dos autores-críticos com o *Mar Paraguayo*, a recepção da obra ; 2. O fato de a primeira publicação da obra completa estar fazendo 30 anos dar condições de notar, hoje, o *Mar Paraguayo* como obra fundante; 3. A percepção dos autores-críticos quanto à relação do *Mar Paraguayo* com o prefixo 'trans', ponto central da investigação mais ampla da qual esta pesquisa de campo e entrevistas fazem parte; 4. As reverberações, hoje, do *Mar Paraguayo*, talvez uma arma cultural contra fronteiras que se queiram limites. Questões relativas às personas ou personagens também são tocadas, tanto quanto a relação da marafona com o próprio Wilson Bueno. Vale dizer, ainda, que, na tentativa de expressar a experiência mais amplamente, optamos aqui por manter tanto

³ Justo a dissertação de mesma autoria, de Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires, com título provisório *Mar Paraguayo: o 'trans' como chão de uma poética*.

⁴ As supressões aqui postas indicam a presença de um texto mais completo, que aqui não coube, mas que constará justamente na dissertação que vem, com o título provisório *Mar Paraguayo: O 'trans' como chão de uma poética*.

certos traços da oralidade, como certas repetições, além da busca por preservar as entrevistas nas línguas que foram feitas – isto é, em meio aos portunhóis (aqui sem distinções de itálico), majoritariamente em português com Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona, e em castelhano com Jorge Kanese – para sermos coerentes mesmo com a proposta da narrativa (translíngue) que rege todo este trabalho.

Portanto, ao depararmo-nos com o resultado, ao notar que os sim's recebidos pelos autores-críticos potencializam os já tão profundos e turbulentos mergulhos nas águas do *Mar Paraguayo*, espera-se que haja ainda tantas outras reverberações, em outros tempos para além desse, dessas águas que em ondas desde aqui também já reverberaram e reverberam. Enfim, eis as entrevistas⁵:

a) Entrevista 1, con Jorge Kanese, en Assunción

Ana Gabriella: ¿Cuál fue su primer contacto con *Mar Paraguayo*? Me gustaría que hablaras un poco sobre la imagen de *Mar paraguayo*, el primer contacto con *Mar Paraguayo*, que en tu caso fue una reunión previa a la publicación, ¿sí?

Jorge Kanese: El viaje a Curitiba en el 86... Wilson me presenta el *Boleros Bar*, y luego me pide este texto [*Paraguay como error geográfico*, publicado en el periódico Nicolau 03], sí, que está aquí [señalando el periódico Nicolau 03 sobre su escritorio, junto con las cartas de Bueno, otras ediciones del periódico y las obras del autor], luego me pide la entrevista con Dom Livio Abramo, también para Nicolau.

AG: En una entrevista concedida al investigador Damián Cabrera hay información de que estuviste en contacto con Bueno también para hablar de los guaraníes presentes en *Mar Paraguayo*, ¿podrías hablar más sobre esto?

JK: Entonces, Guaraní... No soy guaraní, el guaraní no es mi primera lengua. Mi padre es hijo de italianos, mi madre de rusos, en nuestra casa hablábamos español. En Paraguay, cuando yo era niño, en los años 50 y 60, se hablaba yopará, no como ahora que predomina el español y una mínima mezcla de guaraní. Antes era lo contrario, había mucho más guaraní y menos español en la mezcla. De niño iba a jugar al parque frente a mi casa y no entendía nada porque todos hablaban guaraní, pero en mi casa hablaban español. Luego me metí en política y estuve en la cárcel, estudié medicina, y luego la empleada de mi casa hablaba en guaraní, luego fui a

⁵ a) Entrevista 1, con Jorge Kanese, en Assunción; b) Entrevista 2, con Douglas Diegues, em Campo Grande; c) Entrevista 3, com Jussara Salazar, em Curitiba; d) Entrevista 4, com Ricardo Corona, em Piraquara.

trabajar a un laboratorio privado y todos hablaban guaraní, fui a comprar una propiedad y mi empleado hablaba guaraní. Así que estaba aprendiendo guaraní, pero ya no es el antiguo guaraní. Hoy el guaraní, al igual que el tupí, ha desaparecido en la mezcla. En Brasil ni siquiera había una mezcla, ¿verdad? Lo que hay son topónimos. Y esto fue lo primero que hablamos Wilson y yo, porque yo había empezado a mezclar el guaraní con el español. Luego estaba el vínculo con Nicolau, con Wilson, que organizó a Nicolau.

AG: Estando aquí en Asunción oí hablar de algún misterio que no hay manera de entender, un misterio que sería el propio guaraní, un lenguaje de los afectos. ¿Podría hablar un poco de eso? Porque el personaje, la marafona, la narradora, también es paraguaya, parece, y tiene ese guaraní cosiendo sus pensamientos. ¿Qué dices de eso?

JK: Bueno, yo había dicho antes que mezclo, como quien quiere mezclar, el español con el guaraní, por ejemplo, pero que no he nacido guaraní. Lo aprendí en las luchas de la vida, en la prisión política, en la medicina, en el campo con la gente del campo. En torno al guaraní hay muchos mitos, y, bueno, yo diría que el guaraní expresa mejor el rencor que el afecto. El rencor es probablemente el afecto más fuerte que existe, la rabia que siente el paraguayo al no ser comprendido. La historia de la guerra, esta maldición, ha marcado mucho al paraguayo, incluso hoy. En las generaciones actuales, la gente, creo, está más despojada de este rencor histórico. Hay muchos mitos y verdades. Ahora bien, detrás de los mitos también hay muchas riquezas. Te puedo decir que en los años ochenta, cuando conocí a Wilson, en Curitiba, con Nicolau, el mundo era otra cosa, es decir, sabemos por qué Wilson se puso a usar el guaraní: porque la distintividad es una característica de las lenguas, ¿no? Es decir, el valor viene dado por el carácter distintivo. Hay que hacer algo diferente, distintivo. Por eso tuve un fuerte contacto con Wilson en aquella época.

AG: Este año *Mar Paraguayo* cumple 30 años desde que se publicó por primera vez, ¿qué transmite hoy esta obra? ¿Cómo se desarrolla, cómo reverbera?

JK: Hay muchos clichés y lo que, creo, le sirvió a Wilson para sacar la *paraguayidad* como pretexto del mar, que es siempre lo que nos falta, fue esta distintividad. Es decir, creo que canalizó su hipercreatividad, porque era un tipo muy creativo y tenía mucho bagaje cultural, así que lo canalizó ahí. ¿Y qué valor tiene eso? *Mar Paraguayo* es un icono de la literatura brasileña, la mezcla de lenguas es el futuro.

AG: En mi trabajo pongo "trans" como clave de lectura del texto, ¿qué opina de ello?

JK: El término "trans" se utiliza mucho hoy en día y significa muchas cosas. De hecho, significa transición, pero también significa mezcla, en general, ¿no? Y en la mezcla de lenguas se

mezclan los imaginarios de las distintas lenguas, es decir, no sólo los afectos, sino todo el imaginario. Es como cuando la gente dice "bueno, me siento en guaraní" en Paraguay. Es como tratar de explicar cómo el lenguaje influye en las sensaciones de uno, que creo que es lo que Wilson consigue con *Mar Paraguayo*. Cuando mezclamos los idiomas hacemos que el receptor, el lector, profundice. En otras palabras, creo que la buena literatura sirve para profundizar en el propio imaginario del lector. Y tiene que ser algo que sirva a todo el mundo, que tenga un efecto, algo que toque alguna fibra especial.

AG: Hay algo que quería saber: ayer estuve en la Biblioteca Nacional y justamente estuve buscando mapas, y en esa búsqueda encontré que, como dijiste en algún momento de nuestra conversación, todo lo anterior era Paraguay. Paraguay Grande o Gran Paraguay, y me emocioné porque no sabía que Paraguay había tenido un mar...

JK: Así que, en realidad, no había nada. Hasta la llegada del imperio portugués, los bandeirantes, los mamelucos, es decir, la lucha entre España y Portugal... eso fue una cosa constante durante siglos. Así que, en realidad, no había nada, es decir, nada que fuera o no fuera Brasil o Portugal o Paraguay o España, esa es la aplicación real. La gracia que le hice a Wilson fue: "mire, usted está viviendo aquí en Curitiba y esto era Paraguay", pero no había Curitiba y no había Paraguay por la Corona Española y el Imperio Portugués. Era una broma, por supuesto, nos entendíamos, y eso tiene que ver con el *Mar Paraguayo*.

AG: En cualquier caso, hubo desmembramientos... Inmediatamente lo relacioné con la marafona, ya que, sin nombre, tiene este sustantivo común que en sus acepciones alberga la posibilidad de que sea 'muñeca de trapo'. ¿Qué opina de la relación?

JK: Estamos en la dimensión del mito, el mito no es la historia. Y eso es lo que Wilson entiende al situar al personaje, o a los personajes, en ese entorno que es la actual costa de Guaratuba, que simboliza el sur de Brasil. El sur de Brasil avanzó, avanzó, hubo matanza de indígenas, mamelucos... En otras palabras, las versiones históricas también son inciertas, no muy claras en general. Por eso Wilson hace la contrahistoria, contra la élite brasileña, poniendo a Paraguay en primer lugar, provocando a toda la élite brasileña e igualmente a la argentina, y no sé qué es peor, en realidad. *Mar Paraguayo* entra en la dimensión del mito y ese es el éxito. Por ejemplo, en comparación con Roa Bastos, tuvo tanto éxito porque también mitifica el fenómeno de la resistencia paraguaya, que es un poco lo que también hace Wilson. Me solidarizo con la gente que se resiste y lo que hace [Wilson] es, a propósito, la mezcla de portugués y español... Es decir, para mí ese es el sentido. De hecho, es muy difícil determinar la verdad histórica: si era

Paraguay, si no era Paraguay... Ese era el territorio de nadie. Fue una lucha entre dos imperios que estaban en el lado del Atlántico.

AG: Me gustaría que hablaras un poco sobre la cuestión de la soledad de la marafona, el guaraní, la migración... En esa relación con su probable origen paraguayo.

JK: Cuando nos adentramos en la condición humana, cuando se va más allá de la estilística y del contenido, es decir... ¿cuál es el mecanismo? Digo que la realidad, lo real, es decir, las dificultades del lenguaje, sirven para profundizar en algo que está dentro. Y la literatura asciende a ese nivel cuando asciende al nivel profundo de la realidad, de la condición humana. ¿Y qué es la condición humana? ¿Por qué la lucha del bajo imperio? ¿Por qué era o no era "*mar paraguayo*"? ¿Por qué la marafona o no era una prostituta o una muñeca de trapo o una pobre mujer que piensa en guaraní y se trasladó a la costa? Hay quien dice que lo importante son las respuestas, sí, puede ser, pero yo digo que a veces lo importante son las preguntas. El arte, la expresión más rara y sublime de la especie humana, ¿qué sentido tiene? ¿Cómo se llega o cómo se puede llegar a sentir esa condición humana? Para subir, hay que bajar. Algunos poetas argentinos usan el guaraní como incrustaciones, recuerdo a Marcelo Silva, que decía "incrustaciones en guaraní" porque no entendía el guaraní, y Wilson tampoco entiende mucho el guaraní, pero "incrusta" palabras en guaraní y eso produce un efecto. Incluso el guaraní que utilizo yo es una especie de incrustación, porque aunque entiendo mucho el guaraní no es mi lengua primaria, donde siento que las cosas son más fuertes. Mi opinión sobre Wilson es que, desgraciadamente, como he dicho, era un tipo arriesgado y eso le costó la vida. Lamento mucho la noticia de su muerte.

AG: El título de su texto en Nicolau incluye una palabra que Bueno también utiliza en la "apertura" de *Mar Paraguayo*, en la "noticia", que es la palabra "error". ¿Podría comentar un poco sobre esto?

JK: Sí, creo que ahí podemos hacer una distinción: en español 'error' no es equívoco, 'error' y 'equívoco' no son sinónimos, es casi sinónimo. Por eso puse 'error', más como algo que tiene que ver con el destino -por el contrario, el equívoco es voluntario, por acción, por defecto, el equívoco es algo que se hizo mal-. Así lo entiendo en español, ¿no? Sí, por lo que entiendo que lo que hay allí de "mezclaje" lingüístico hace referencia a ese "error" del que hablo, como Paraguay como "error". Ahí hay una cuestión de traducción y de mezcla de lenguas, la búsqueda de la equivalencia tiene que romper de una lengua a la otra, la cadencia y el sentido, las dos cosas, y tiene que haber la superposición de algo que conjugue las dos cosas de forma equivalente porque la mayoría de la gente traduce rigiéndose por el ritmo o el sentido y entonces

es una especie de verso libre y ya no hay sonoridad, se pierde. Creo que el secreto está en el medio del camino y en quién te guía para recorrer ese camino del medio, que es tortuoso. Quienes lo hacen son algunos grandes escritores, es decir, es como una guía, una intuición profunda.

AG: Ha dicho que *Mar Paraguayo* es un mito, y el hecho de que se haya publicado por primera vez hace treinta años ayuda a entender este mito...

JK: Sí, te decía que me inspira... ¡Y es desconocido! No es que Paraguay haya tenido nunca mar, pero el libro de Wilson Bueno sí. Es desconocida en Paraguay porque toda la literatura brasileña es prácticamente desconocida y el efecto que tendría el *Mar Paraguayo* si fuera conocido en Paraguay, como mito, como recreación de un mito, podría ser incluso políticamente sensible. O, al menos, ideológicamente sensible. Somos un producto de la condición humana, de un efecto regional, de grandes intereses... La cultura paraguaya como respuesta a Brasil o al mundo en un libro de Wilson significa algo más relacionado con el error que con la equivocación. Toda la división territorial fue arbitraria, y la historia no es muy clara, es decir, los territorios nacionales son algo tan arbitrario como un idioma: ¿por qué no hablamos inglés? Las mezclas lingüísticas son las lenguas del futuro. Es decir, como un mito. Como si esto nos hiciera conocer Paraguay, donde no hay más mar que el hecho de que Wilson Bueno escribió ese texto. Soy consciente de que las cosas que escribo no las lee nadie, pero sí tiene algún efecto. Sólo que el efecto es mucho más lento y el ritmo mucho más amplio, por eso Wilson es un tipo que pilla con fuerza en la literatura brasileña actual.

AG: En realidad, si el *Mar Paraguayo* fuera realmente conocido en Brasil, porque creo que es más conocido en el Sur, creo que también estaríamos ganando en el sentido de romper fronteras. Entonces, ¿podríamos leer el *Mar Paraguayo* como un arma de guerra en los tiempos actuales?

JK: Especialmente tú, que eres del Nordeste, te das cuenta de que los países, incluso los países, se desintegran, ¿no? El *Mar Paraguayo*, allí, es un arma cultural porque son las culturas las que hacen las guerras, pero las armas culturales tienen un efecto muy dudoso y en el mundo en que vivimos cada vez se lee menos, ni siquiera los periódicos... Somos una especie desfavorecida... Soy consciente de que sigo vivo gracias a haberme dado cuenta de que lo que hago es dar margaritas a los cerdos, tirarles flores, y luego alguien prueba la margarita y le hace bien. Es decir, si me preguntan si es un arma útil o práctica. No. Ahora, ¿para luchar en el noreste de Brasil? Es útil, porque el Nordeste de Brasil hoy, con tantos mitos raciales, ganaría con lo que escribió Wilson. En la cultura brasileña "esgrimir" es similar a "escribir", lo mismo y lo que

Wilson, Haroldo [de Campos] claramente hizo... Todo empezó a ser diferente, estamos saliendo del clasicismo, estamos teniendo una ruptura ordenada, planificada, sistemática, que es la única manera de hacer algo a pesar de que, ya sabes, no te van a entender. Sabes que te van a tratar mal.

AG: Como el tiempo de las cosas culturales es largo, entonces treinta años no es mucho, ¿no? ¿Pensar en las repercusiones de la obra?

JK: Yo le diría lo siguiente: el tiempo de las obras significativas no cuenta. Es decir, si queremos celebrar, ¡celebramos! El ritual es independiente de esa parte, pero el tiempo no cuenta: el *Mar Paraguayo* es eterno. La cultura es un riesgo que hay que asumir: a veces a favor o en contra. Wilson murió en la cultura y la vivió y eso es lo que reflejará. Y un trabajo como el suyo importa porque hay un desconocimiento, en Paraguay nadie sabe que existe el *Mar Paraguayo* y existe este brasileño contra la cultura oficial... Bueno, podría producir ese efecto y ¡espero que lo produzca!

b) Entrevista 2, com Douglas Diegues, em Campo Grande

Ana Gabriella: Qual o teu primeiro contato com o *Mar Paraguayo*?

Douglas Diegues: Descobri *Mar Paraguayo* nas páginas do Jornal Nicolau. Foi um alumbramento. Depois quando o livro foi publicado, em 1992, a recepção foi muito pobre. Daniel Piza, que era articulista da Folha de São Paulo, não entendeu nada, e fez uma resenha muito chata, que era melhor não ter sido escrita nem publicada. Publicar resenha para detonar um autor e um livro me parece uma perda de tempo e um desperdício de papel e de tinta. Uma resenha deve pelo menos despertar no leitor o desejo de ler o livro resenhado. Agora resenhar um livro para dizer que ele é ruim me parece algo muito bizarro.

AG: Mas tu já estavas articulado com Bueno nessa época? Como foi o primeiro contato que tu tivesse com o *Mar Paraguayo* no sentido de perceber que podia fazer algo nesse sentido também?

DD: Não. Primeiro conheci *Mar Paraguayo*. Somente a partir de 2000 comecei conversar com Wilson Bueno. Nessa época, sugeri a ele que transformasse o conto *Meu Tio Roseno, A Cavallo* numa nouvelle do tamanho de *Mar Paraguayo*. Ele aceitou e depois dedicou a novela *Meu Tio Roseno, A Cavallo* a mim, ao Fábio Campana e a Denise de Camargo. Mas, voltando ao *Mar Paraguayo*, para compensar, aqui em Mato Grosso do Sul, o papiro raro de Wilson Bueno recebeu uma resenha muito positiva escrita pelo poeta e professor da UFSC, Sérgio Medeiros, publicada num jornal aqui na Fundação de Cultura de Campo Grande, o Bernardo, que eu editava junto ao Pedro Spíndola. A resenha do Sérgio Medeiros foi uma celebração desse acontecimento chamado *Mar Paraguayo*. Néstor Perlonguer, poeta argentino, antropólogo, que dava aulas na Unicamp, ficou impactado e encantado com *Mar Paraguayo*, que começava a brotar das páginas do Nicolau. Para mim naquela mesma época foi uma experiência maravilhosa encontrar naqueles fragmentos que apareciam no Nicolau o portunhol com sabor paraguaio da minha infância na fronteira do Brasil com o Paraguai. Néstor Perlonguer escreveu uma carta para o glorioso tablóide *paranaensis* celebrando as primeiras ondas do *Mar Paraguayo*. Néstor Perlonguer, poeta muito lido e cultuado na Argentina, foi o primeiro grande leitor do *Mar Paraguayo*. Ele também contrabandeou fragmentos do *Mar Paraguayo* para a Argentina, que foram publicados na revista *Último Reino*, dirigida pelo poeta Victor Redondo, antes mesmo do livro sair no Brasil. O único editor que teve a coragem de publicar *Mar Paraguayo* foi Samuel León, da Editora Iluminuras. Essas primeiras leituras de Perlongher abriram caminhos para o *Mar Paraguayo* no âmbito hispano-americano, onde começou a

circular em fotocópias, como aquelas publicações russas, faziam cópias clandestinas do *Mar Paraguayo*, que circulavam entre leitores, universitários, poetas, escritores...

AG: Assim como uma coisa nova?

DD: *Mar Paraguayo* foi um acontecimento muito importante para a literatura brasileira e paraguaia ao mesmo tempo, embora muitos, como o Piza, o negassem. A partir de *Mar Paraguayo*, a literatura paraguaia, ou a literatura brasileira, pôde ser escrita em mais de uma língua ao mesmo tempo. Um dia, vindo passar o ano-novo em Ponta Porã, passei por São Paulo, e antes de embarcar no busão da Viação Motta, fui de metrô até o Centro Cultural Vergueiro, onde encontrei por acaso vários *Nicolaus*, e me joguei nuns puffs, e fiquei ali lendo aqueles *Nicolaus*, quando de repente descobro aqueles primeiros fragmentos da work in progress *Mar Paraguayo*. Eram las primeiras olas. Fiquei encantado. Um texto muito divertido escrito nas línguas entre as quais eu cresci, o guarani, o português, o castelhano. Essa foi a minha primeira impressão. Tirei fotocópias daqueles *Nicolaus* onde apareciam os primeiros fragmentos de *Mar Paraguayo*. Naquele final de ano voltei encantado para a fronteira selvagem. Foi como ter descoberto um papiro raro, antigo e contemporâneo ao mesmo tempo. Achei muito interessante aquela ficção escrita nas línguas que ouvia desde que me dera conta de que estava vivo. Eu tinha um amigo que estudava em Curitiba, José Cândia, então pedi a ele que trouxesse *Nicolaus* para mim. Quando José Cândia voltou para a fronteira, ele trouxe um envelope gigante cheio de *Nicolaus*! Fiquei felicíssimo. O Nicolau foi muito importante para a minha formação. Ali podíamos ler os principais nomes da literatura paranaense: Jamil Snege, Fabio Campana, Sérgio Rubens Sossélla, Hélio Puglielli, Leminski, a moçada de Londrina: Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Losnak, Ademir Assunção, Mauricio Arruda Mendonça, Augusto Silva. Mas o que mais me encantava era haver encontrado a possibilidade de fazer literatura com as línguas da região das minhas percepções primeiras. Na fronteira sempre houve preconceito em relação ao Paraguai. A guerra de la Triple Alianza acabou ali, em Cerro Corá. Você passou por ali, a 35km da fronteira de Pedro Juan Caballero com Ponta Porã. Então aqueles fragmentos do *Mar Paraguayo* foram da maior importância para que eu passasse a olhar com olhos novos a fronteira e as línguas da fronteira, o Paraguai e as culturas indígenas originárias que ainda estavam vivas em seus territórios em parte soterrados pelas geografias oficiais do Brasil, do Paraguai e da Argentina.

AG: Sim, e há a questão de ser, aqui [no Mato Grosso do Sul], fronteira seca...

DD: Aqui a linha de fronteira é uma rua: de um lado é Brasil; do outro lado é o Paraguai! Uma rua, uma rua de pasto verde, um rio de terra vermelha, divide e une os dois países. Não há

controle, o trânsito é livre entre os dois países, são duas cidades, uma colada na outra, como se fosse uma só cidade. Então, fiquei encantado com os primeiros fragmentos de *Mar Paraguayo*, que impactou as profundezas do meu ser, porque tinha muito que ver comigo. Passei bons anos pensando em como fazer literatura com aquelas línguas juntas sem imitar *Mar Paraguayo*. Quando fui estudar em Campinas, as aulas de literatura eram bem chatas, então eu matava aulas e ia para a biblioteca pública, ao lado da escola onde estudava, onde descobri *o ABC da literatura*, de Ezra Pound, e uma das origens da poesia moderna ocidental no melhor da poesia francesa: Baudelaire, Laforgue, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine. De tanto ler tudo que achava de Ezra Pound, dos poetas franceses citados, dos poetas concretos, voltei para fronteira contaminado de poesia. Nessa época, minha preocupação era como fazer literatura em portunhol sem imitar Wilson Bueno. Nada vem do nada. Mesmo assim eu não podia fazer uma imitação capenga, simplória, uma prosa em portunhol, com voz de marafona, tiques verbais da marafona, jogos verbais da marafona... Então, dez anos após a publicação de *Mar Paraguayo*, lancei meu primeiro livro de sonetos selvagens *shakespeareanos* experimentais escritos em portunhol que depois de uns anos começo a chamar de portunhol selvagem.

AG: Você falou da marafona, comenta mais sobre essa personagem?

DD: É uma personagem meio mutante, mix de velho e velha, duas pessoas que são uma pessoa, velho e marafona ao mesmo tempo. Uma personagem que se confunde com o narrador da novela. Um velho paraguaio que vai passar férias em Guaratuba e, quando chega lá, mata a sua identidade de velho para nascer de novo metamorfoseado em marafona, uma mutante do século XXI, oscilante como o mar de Guaratuba, que habla uma língua nova, um portunhol adornado de *guaranises* também oscilante entre prosa e poesia, o portunhol *marafônico* criado pelo genial Wilson Bueno.

AG: Eu queria que tu falasse um pouco sobre isso, essa tua leitura da marafona, porque a professora Rita Lenira, da UFRGS, já veio conversar comigo sobre caminhos possíveis e me disse que seria possível ler a marafona como pessoa trans, o velho que é uma paraguaia, o livro com sangue desde o início, de um ex-velho que se amputou...

DD: A marafona mata o velho imaginariamente para que o velho possa renascer ou para que a marafona possa nascer e cantar a sua canción marafa. Seu tempo de vida é o tempo da escritura e da leitura. O jorro verbal encantatório da fala da marafona parece prosa, mas cada palavra em guarani escolhida por Wilson Bueno é um poema antigo em si, numa língua que ninguém sabe de onde vem.

AG: O *Mar Paraguayo* esse ano está fazendo 30 anos, Diegues. 30 anos depois, hoje, nesse

contexto político do Brasil, da América Latina etcétera, como poderíamos ler o *Mar Paraguayo*? Como ele se desdobra? Será que a gente podia pensar ele como uma arma de guerra, por exemplo? No sentido de uma reação para quebrar fronteiras, para abrir fronteiras... Eu trago na minha pesquisa o ‘trans’ como o chão da narrativa, então eu quero realmente perceber e entender o *Mar Paraguayo* a partir desse prefixo que se que se incrusta em tudo o que você puder pensar, como a memória, a língua, a nação, a cultura. Assim, digo “arma de guerra” nesse sentido de desestabilizar, de estar sempre além.

DD: Eu acho que Wilson Bueno era como aquele personagem saxofonista de uma novela de Julio Cortázar, que estava sempre tocando amanhã. Bueno estava sempre escrevendo amanhã. Na última década do século XX ele estava escrevendo a literatura brasileira do século XXI. Na fronteira do México com os Estados Unidos se usa um que mix de inglês com espanhol, o spanglish, mas no spanglish estão ausentes as diversas línguas indígenas daqueles territórios. O *Mar Paraguayo*, ao meu ver renova as possibilidades do fazer literário nas américas, mesmo que sigamos ainda de costas uns para os outros etcétera e tal. Wilson Bueno foi de certo modo contaminado pelo Kanese, que já estava escrevendo num feroz yopará, mix de castellano paraguaio e guarani. Mais do que influenciado, Wilson Bueno foi inspirado por Kanese, assim como fui inspirado por Wilson Bueno a expandir as possibilidades de uma literatura em portunhol de maneira própria, a criar um conceito de portunhol selvagem, a dar minha humilde colaboración para a renovación da poesia brasileira e paraguaia ao mesmo tempo.

AG: Sim! No sentido do portunhol você, recentemente, citou três obras que dialogam com o *Mar Paraguayo* em uma fala recente para o Memorial da América Latina sobre o portunhol, poderias retomar isso?

DD: Caio Fernando Abreu em *A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)*, descobri sozinho isso, misturava, em 77, portunhol e inglês. Nada vem do nada. Caio Fernando Abreu era interlocutor de Wilson Bueno. Caio colaborou no Nicolau antes de falecer. E tem o poeta paraguaio Jorge Kanese, que na época foi uma das fontes paraguaias de Wilson Bueno, que andava muy interessado no Paraguai, e publicava no Nicolau muitas referências à cultura paraguaia, como ensaios sobre *Yo el supremo*, do Roa Bastos, novela em que também pude verificar alguns trechos breves em portunhol, uma das novelas mais famosas da narrativa paraguaia e latino-americana, *Yo el supremo*, romance publicado em 74, onde o personagem de Roa Bastos, el Dr. Francia (supremo ditador do Paraguai que comandou o país entre 1814 e 1840) passa a novela inteira monologando...

AG: Como a marafona?

DD: Como la marafona, o personagem principal de *Yo el supremo* fala o tempo todo, sem parar, mantém diálogos com personagens imaginários, como a marafona que mantém diálogos com Brinks michi, Brinks michimiri, que é o cachorrinho imaginário dela, tão microscópico que nem chega a existir de fato. A marafona parece às vezes uma das personagens mais solitárias da literatura hispano-americana.

AG: De fato, assim que li o *Mar Paraguayo* algo que me pegou muito foi justamente a solidão...

DD: Eu acho que é um pouco a solidão do Wilson Bueno, as madrugadas insones de que ele falava, a pressão da solidão contemporânea, a solidão que, às vezes, se confunde com pânico. A solidão da marafona é bem contemporânea. A gente está sozinho no meio da multidão, as pessoas não têm mais vínculos, não tem mais aquele afeto desinteressado, sei lá.

[...]

AG: [...] tem trechos do *Mar Paraguayo* que ela [a marafona] fala que está sozinha, na solidão, escrevendo. E inclusive ela conversa com os inventados leitores, como se ela estivesse em uma tentativa de registrar essa história, essa narrativa dela...

DD: Penso que é o autor que, por alguns momentos, afivela a máscara da personagem, e para construir os enunciados da personagem, projeta um pouco de sua solidão, porque a solidão do Bueno, como a de todo ser humano, era uma coisa forte. Houve uma época em que ele me disse não gostava mais de viajar sozinho, mas ele veio sozinho uma vez a Campo Grande, fizemos leituras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Depois levei Bueno a Ponta Porã, onde fez uma conferência, numa faculdade de Letras. Antes de voltarmos a Campo Grande, ele comprou uma caderneta paraguaia e durante a viagem de volta anotou palavras e expressões e nomes que lhe interessavam, o Gato de 5 patas... Tudo o que a gente falava, ele queria saber, as palavras em guarani... Voltamos a Campo Grande ouvindo cd's piratas de antigos boleros que eu havia comprado na fronteira. Ele gostava muito de boleros, o primeiro livro dele intitula-se *Bolero's bar*... Os boleros eram fontes de inspiração para Bueno. Um dos relatos que estão em *Novelas Marafas* chama-se *Olor y Espinos*. Esse verso, "Olor y espinos", ele ouviu num dos boleros durante essa viagem e depois usou para intitular esse relato

AG: Sim, mas é porque, como eu te disse: não quero fazer essa distinção da 'realidade' e da 'ficção', e o que tu fala seria fazer essa distinção, dizer que essa solidão é do autor, sim?

DD: Mas também que é do personagem. Uma das técnicas de Wilson Bueno é mostrar velando e velar mostrando. A novela vela, desvela, revela, vela, desvela. É muito recorrente, como se pode notar no título de seu último livro, *Novelas Marafas*, que são 7 novelas, em portunhol

selvagem, publicado postumamente pela Editorial La Flauta Magica, do poeta uruguaio Roberto Echavarren.

AG: Tu enquanto leitor, enquanto escritor, enquanto o amigo pessoal, enquanto autor, editor... Que achas se coloco o ‘trans’ como chão dessa poética?

DD: O prefixo ‘trans’ vem do latim e significa ‘além disso’, ‘para além disso’. Portunhol talvez tenha a ver com ‘trans’ na medida em que transcende o lugar comum da literatura, propondo-se ir além da normalidade literária e da língua oficial. Transcender os limites. Acho que é mais nesse sentido. Não é, digamos, uma forma de se estabelecer uma nova identidade fixa. Porque está mais ligado ao trânsito, ao movimento, ao fluído, a uma ideia de linguagem que transita de um lugar a outro sem passaporte, está sempre indo e vindo. Então acho que está vinculado ao trans apenas nesse sentido, de trânsito, e de Wilson Bueno transcender todas os limites de normalidade... Porque, na verdade, Bueno trabalha com três gramáticas, três línguas, ao mesmo tempo. Ele também deforma alguns vocábulos. No momento é o que consigo pensar e considerar.

AG: Tem o ‘trans’ da memória também, essa memória que é a memória coletiva, que está na obra. Havia uma deslegitimação desse portunhol, desse trabalho, sim? Então há a construção de uma nova memória, que também não é a memória oficial, é uma memória coletiva não-oficial, até mesmo pelo portunhol. E se a gente vai olhar a história da Guerra [da Tríplice Fronteira]... O Paraguai foi todo desmembrado até ser o que é hoje, solitário ali no meio, “ilha rodeada de terra”...

DD: O *Mar Paraguayo*, antes que nada, é uma obra de ficção. Não é um tratado sociológico. Nem um manifesto político. Nem um estudo historiográfico. É uma obra ficcional, que foi escrita com muita alegria. Não reivindica nada. É uma obra literária, experimental, de vanguarda. Essa “ilha rodeada de terra” a que você se refere é uma imagem do escritor Augusto Roa Bastos, que já está defasada... Agora o Paraguai é uma ilha rodeada de soja! Porque a cada dia vendem mais um pedaço do Paraguai. De modo que o país hoje é uma ilha rodeada de soja, de agrotóxicos, de interesses corporativos, de atropelos com balas de borracha contra culturas originárias, tanto que os indígenas, os primeiros habitantes do Paraguai, são hoje os mais estrangeiros dentro de seus próprios territórios.

AG: Será que essa essa marafona como prostituta tem a ver com isso também?

DD: Não sei se ela é prostituta, não há nenhuma cena de prostituição, a palavra ‘prostituta’ não existe em guarani. Dias atrás discutíamos que ‘mbatará’, que vem do guarani paraguaio, é ‘prostituta’. Mas há um outro dicionário antigo, que informa ser ‘mbatará’ um tipo de galinha,

ou galo, que tem uma determinada cor assim ou assada. Então ‘cuñambatará’, sim, seria ‘prostituta’, mas de um ponto de vista derivado da ideologia machista também presente no guarani e no yopará paraguaio. Parece que em algumas regiões do guarani paraguaio ‘prostituta’ é ‘cuñambatará’, ou seja, ‘mulher galinha’. Porque, tanto no Paraguai como no Brasil, mulheres que gostam de sexo são consideradas putas, no âmbito desse pensamento machista. Outra coisa importante é que Wilson Bueno fez uma revisão do *Mar Paraguayo*, que foi publicada no México, pela editora Bonobos, em 2006 ou 2007, e Bueno considerou essa edição com as correções que ele fez como definitiva. Este ano a editora Iluminuras publicará uma bela edição crítica organizada por mim, pelo Adalberto Müller e pelo editor Samuel León levando em conta a revisão feita por Wilson Bueno.

AG: Voltando a um ponto que já falamos: fala um pouco sobre a expressão ‘trans’ da marafona?

DD: A identidade del *Mar Paraguayo* é inestável, fluída, porosa, oscilante, mutante. O velho se transforma em velha. Na novela tudo é velado e desvelado, novelado, desnovelado, a velha agora é o ex-velho, há um conflito de identidades, uma questão interior, a identidade do velho contra a identidade da velha, a morte da identidade do velho, a metamorfose do velho em marafona, que não pode (ou não quer) mais se lembrar quem foi ela que matou el viejo. O velho desaparece, some, morre, e agora quem mora na casa da novela é a solitária e fantasiosa marafona. Posso estar enganado. El viejo pode também estar fazendo essa viagem como quem foge do Paraguai, um país de tradición machista, onde homossexuais eram considerados criminosos pelo Estado, e foram perseguidos, torturados, assassinados, como em Cuba e também na Argentina. Acho que tem um pouco disso tudo, mas, basicamente, umas das várias histórias, veladas, reveladas, embaralhadas, nessa novela, é a história del viejo que vai para o balneário de Guaratuba (a praia dos paraguaios durante verão) onde sofre uma metamorfose e renasce como marafona.

AG: Gosto disso de deslocar a ideia da prostituta e entender que, na verdade, é muito mais um espectro que é do outro, daquele que julga por machismo. Mas pensando ainda a prostituição, temos a imagem do cabaré, desde o início da narrativa, imagem relacionada ao ‘inferno’, já que o cabaré é mencionado assim que ela fala do inferno, “añaretã”...

DD: ‘Retã’ é ‘lugar’, ‘Aña’ é ‘diabo’, então ‘Añaretã’ é ‘lugar do diabo’. O guarani é uma língua muito visual, cinematográfica, polisintética, onomatopáica, uma língua que não perdeu sua função poética primitiva original genial, e por isso ella é tão importante em nossa época – uma época antipoética por excelência. Acho que quando ela fala do cabaré ela pode estar

falando da cidade como cabaré, do país como um cabaré, da fronteira entre as línguas como cabaré, do mundo enquanto cabaré. *Mar Paraguayo* é aberto a todas as interpretações possíveis, é um livro para se ler e reler e transferir e desler e reler de novo. Não se trata de uma novela que utiliza o modelo narrativo balzaquiano... Trata-se de uma novela inesgotável, além de divertida, ousada, renovadora. É uma ficção que não tem nada a ver com retrato naturalista ou representação da realidade.

c) **Entrevista 3, com Jussara Salazar, em Curitiba**

Ana Gabriella: Então, Jussara, a primeira questão é: Qual foi o teu primeiro contato com o *Mar Paraguayo*?

Jussara Salazar: Wilson passou muitas férias pessoais dele em Guaratuba, no Paraná. E eu acredito que o *Mar Paraguayo* se relaciona muito mais com a própria vida do Wilson, com a própria ficção pessoal, com as próprias experiências dele dentro do campo pessoal, que é das escolhas, das experiências que ele tinha... Por exemplo, dentro das saunas, porque ele conhecia esse outro mundo, uma espécie de submundo, era uma fonte esse lugar onde as coisas aconteciam de uma forma muito pessoal, assim, dele.

AG: O cabaré talvez? O cabaré da marafona?

JS: Também, mas estou falando a história, essas experiências, porque ela tem uma coisa muito maldita, não é?

AG: Tem uma solidão muito forte a marafona, será isso o ‘maldito’?

JS: É! Mas é a própria solidão do Wilson, ele, o próprio, eles estavam sempre juntos: a solidão e o Wilson. O tempo inteiro a luta dele era justamente transcender essa solidão, que fazia com que ele telefonasse bastante. Parece que todos os dias, na hora que acordava, ele se desentendia muito - na hora que acordava - ele achava que ele tinha que ir arrumar tudo, algo que parece como se de noite ele desaprendesse para depois reaprender. Eu fiz um seminário sobre o *Mar Paraguayo* em Cuba, Ana, e eu pensava, principalmente, quando me convidaram para o Congresso, no *Mar Paraguayo*, porque era uma coisa muito interessante levar à Cuba esse livro. Exatamente algo que mostrasse a eles que existia, existe, essa proximidade linguística entre os brasileiros e os hispano-hablantes, nessas fronteiras... Já que na América Latina há um único país que fala português! Então eu pensei que o *Mar Paraguayo*, nesse sentido, poderia representar isso. E é incrível porque essa unidade latino-americana existia em muitos outros países, mas até um tempo atrás. Há muito desprezo do brasileiro para com a América Latina, como se nós tivéssemos dado um pulo por cima de tudo para cair nos Estados Unidos. Porque respeitamos muito mais a língua oficial dos Estados Unidos do que a dos que são os nossos *hermanos*. Enquanto isso, Wilson tinha um orgulho da coisa indígena, esse orgulho que ele tinha... Agora, tem a questão, por exemplo, da Guerra do Paraguai. Foi uma primeira guerra e covardia brasileira ali. E eu acho que, em tudo, o *Mar Paraguayo* representa uma espécie de mundo em miniatura daquilo que o Wilson pensava. Todas as representações, o humor trágico, a relação da maratona com o velho... O fato de que ela mata o velho... Eu não sei se ela mata!

Não sei, fica meio turbulento...E tem também a graça do cachorrinho, Brinks. “Brinks” ele tirou do caminhão de valores, do caminhão que carrega dinheiro, é, a empresa. “Brinks”! É engraçado isso da palavra grande na medida em que a coisa fica menor porque você vai acrescentando mais sufixos... Foi a Luli que deu essa dica pra ele. Mas é isso, tem algo de muito lúdico no *Mar Paraguayo*. Tem também a questão de ser um monólogo, uma coisa assim de fôlego só em que você não sabe até onde se fala, é como se você encontrasse com o pensamento dela, a personagem, não sei muito bem como defini-lo, defini-le... Também é uma queixa, não é? Uma queixa de uma solidão, uma maldição... Esse velho maldito mesmo para ela. Mas quem é ela? Eu acho que ele construiu isso a partir das próprias indagações que ele fazia. Esse velho era uma figura imaginária... Assim, às vezes eu penso que esse velho também era ele.

AG: A própria marafona e o velho?

JS: A marafona é um personagem que ele fala e se escuta. Assim que ele age e contra-age, ele reclama de alguém que é ele próprio. Quando então o perturbador é o perturbado, a perturbada é a perturbadora... E o fato de dizer: “um dia eu ainda mato esse velho!”, ao mesmo tempo que é uma frase que ganha uma certa dimensão ao longo da narrativa, é uma frase comum, né? “Eu ainda te mato!”, “eu ainda mato essa desgraça!”. É uma fala vem, é uma fala com brincadeira, mas também tem uma coisa dessa marafona ser um personagem marginal, uma mulher supostamente. Agora, eu não via a marafona com uma mulher, mulher... Eu não vejo, vejo como um espírito feminino! Um pouco tudo. Eu não diria que a marafona é uma mulher, eu acho que a marafona é um espírito.

AG: Uma coisa que tem muito a ver com o que você está falando, que é pensando a atualidade do *Mar Paraguayo*, esse *Mar Paraguayo* trinta anos depois, é justamente a questão do ‘trans’! Então é como se ele antecipasse...

JS: Isso! Nesse sentido que eu estou querendo te dizer, Wilson era um cara que estava na vanguarda! Porque hoje você pode ler o *Mar Paraguayo* e achar trivial, achar que é um assunto corriqueiro. Mas na época que foi escrito não era não. Você faz fazer um personagem que transita entre os gêneros? É algo muito perturbador, muito inquietante! Se entender de um ponto de vista cultural, estético... É rico que, hoje, uma menina pode se vestir como um menino, um menino pode se vestir como menina, sem que necessariamente seja assumir nenhuma das posturas! Ela [a marafona] está muito mais solta, ela não está dentro... Eu acho que essa inquietação também fazia a marafona sofrer. Porque ela dá a impressão de que ela sofria um assédio da parte do velho, ele maltratava ela, dá a impressão que é uma relação abusiva que ela denuncia aqui, não é? Necessariamente é a marafona o velho, mas é uma

relação abusiva. É essa situação de abuso e ao mesmo tempo de xingar, não é? De xingar, como se você fizesse: “você desce voz agora, agora é a minha vez de xingar!”. Eu penso ‘velho’, é a figura ‘velho’, né? Velho, velho que não é necessariamente um homem velho, mas é o que já era, que já passou! Aquilo que não avança para o contemporâneo, aquele que não se abre ao novo. Pense na questão dos valores que Wilson estava colocando e que na época do *Mar Paraguayo* era difícil, porque as coisas estavam muito cheias... Agora a gente consegue ver isso como levantar uma bandeira. Uma discussão sobre abuso, sobre assédio, sobre invasão, sobre censura, sobre policiamento...

AG: Eu faço uma leitura, junto a um teórico, Paul Preciado, que discute sexualidade, dissidência. Preciado fala de multidões *kuir*, e há ali sobre a não segmentação mais dos dissidentes. Então, ao invés disso, a insurgência da multidão *kuir*!

JS: Eu gostei, interessante. Eu sou filha de um afro-indígena, meu pai era negro, é a fala de uma pessoa que é híbrida... Nesse sentido, eu acho que o *Mar Paraguayo* é precursor de um discurso que joga tudo isso na mesa! Escracha, porque tem graça. Engraçado, muito gracioso, mas por trás disso tem uma queixa, tem uma dor grande.

AG: Essa dor, será que a gente podia pensar que é uma dor latino-americana?

JS: Eu acho que é uma dor muito mais ampla ainda que o latino-americano...

AG: Da existência?

JS: É, uma dor da existência. É uma dor do não-lugar no mundo, do não conseguir se achar mundo que é o mundo do velho. Então “eu ainda mato esse que velho!” quer dizer “ainda trago algo novo”. Se você pensar... O velho não tem voz, só se sabe do velho pela voz dela [da marafona].

AG: Então pensando o *Mar Paraguayo* hoje, trinta anos depois, ele continua sendo novo? Continua levantando essa discussão?

JS: Eu acho que o velho ainda tá vivo, tem que matar esse velho todo dia! Todo dia tem um velho rabugento, um velho escroto, que você tem que matar mesmo, todo dia! Por isso que no final fica essa coisa: Ela matou o velho? Ou ela quer matar? Não fica bem claro, para mim, porque talvez não tenha ficado bem claro para ele [Wilson Bueno], não é? Se esse velho morresse ela se libertava!

AG: Mas ela é presa ao velho também, não é? A própria vida dela é como se dependesse dessa vida do velho, não é?

JS: Eu acho que mesmo que ele não tivesse consciência de toda essa discussão, também tem coisas que você faz lá, na medida que o tempo avança... Certos signos, eles só se se revelam

no momento em que eles são reavivados! É como você está falando hoje: será que o *Mar Paraguayo* trinta anos depois, ele está atual? Mais do que nunca! Acho que não adianta... É um enfrentamento com a dor, enfrentamento com a sua própria condição.

Entrevista 4, com Ricardo Corona, em Piraquara

[...]

AG: [...] Eu queria pensar junto contigo o seguinte: esse livro [*Mar Paraguayo*] que está fazendo 30 anos neste ano, 2022, qual a repercussão? Também o teu primeiro contato com o *Mar Paraguayo*, como foi? Qual a primeira impressão? Considerando também esse território que é transfronteiriço... Como é que foi? Como é que é?

RC: Quando eu li *Mar Paraguayo*, logo depois que ele foi publicado, né, eu já estava mais próximo do Wilson... Eu pensava assim: como pode o Wilson ter escrito um livro em que, ao mesmo tempo, ele trazia todo o processo de vanguarda? Tem a presença marcante da prosa do Guimarães Rosa, que leva para um sertão, leva para uma narrativa criativa, vai para uma oralidade que é do cabloco do sertão, aquelas ‘invencionices’ que eles tratam naturalmente com a língua...Eu já tinha essa leitura, mas o Wilson não é paraguaio, ele traz isso, ele mantém a herança mais vanguardista, vamos dizer assim, mas traz toda a criação linguística, as falas indígenas, que são orais, que são corporais, né! E traz essa presença. Então isso muito me marcou, porque ele apresenta uma brasilidade, uma originalidade dos povos originários – esse pleonasma é de propósito –, assim, sabe? E isso é maravilhoso! Além da experiência na própria língua, nessa possibilidade da reinvenção da palavra! Quem lê Wilson, principalmente o *Mar Paraguayo*, não pode se comportar como um leitor comum, não é? É um livro extremamente generoso e extremamente exigente, porque ele diz assim: Ó, leitor! Você é uma figura criativa! Você pode pensar! Pense! Participe! Não é? Essa palavra! Participe dessa narrativa! Estou te propondo esse desafio! Não é uma coisa dada... Além do mais é toda a discussão que hoje é bastante atual, do rompimento, da ruptura, em relação a uma ideia de gênero, que são heranças – se você pensar somente na literatura – são heranças gregas, né? Todos esses gêneros e conceituações que a gente carrega ao longo do tempo, sem menosprezo, mas elas não podem ser tratadas como definitivas. Sempre deve estar presente a ideia da literatura que vai também para o corpo, porque aí começa a surgir o corpo na fronteira... Fronteira física mesmo, e aí a gente começa a pensar em cidades, no Paraná, onde você cruza uma rua e você já está numa outra nação, num outro país... Não é? E isso tudo é uma linha imaginária que repercute na ideia de gênero e essa ideia de gênero pode facilmente ser deslocada e discutida dentro da sexualidade

também, dentro dos assuntos, dos temas que trazem uma ideia de diversidade. *Mar Paraguayo* provoca uma discussão disseminadora.

AG: Essa tua resposta já responde até outras, porque, e justamente a próxima, tem a ver com essa coisa do ‘trans’ como chão da poética do *Mar Paraguayo*: Esse ‘trans’, esse ‘para além de’, que não é só da língua, que tá no corpo, que tá no território, que tá na cultura... E me chama atenção que tu fala dos indígenas, dos originários: isso tudo é um grande rompimento de fronteiras, de maneira ampla. Era pra gente pensar sobre isso, então acho que já ficou respondido, não sei. Tu quer comentar mais algo sobre?

RC: Rupturas necessárias, porque elas têm a ver com sublimações e tem a ver com identidade. É onde o poder se estabelece, do homem branco, rico, né? Uma ideia de direito de identidade clássica é uma ideia que não serve mais.

AG: Há, aliás, na minha leitura da obra, a fundação de uma comunidade aberta, dissidente, no *Mar Paraguayo*, como já falamos também. Então, nesse sentido, pensando-o como obra fundadora, o que, queres falar mais do que, pra tu, o *Mar Paraguayo* funda?

RC: Funda uma comunidade, como nós estamos conversando até aqui, e que você traz como bastante propriedade no que se refere ao termo trans. Sim, é um termo, ‘trans’, é um termo bastante feliz, porque ele expressa, em diferentes gêneros, né, uma possibilidade de ir além do que está estabelecido. Então isso, ao mesmo tempo, forma e funda uma comunidade porque se há a presença da ruptura, a presença do esclarecimento, de novas ideias, é preciso a comunidade. E a comunidade afetiva, a gente organizados, pensando coisas transversais, diferentes mas juntos, heterogêneos. Faz com que essas ideias se fortaleçam, é nesse sentido. Eu penso comunidade aqui voltada para uma ideia ficcional e realista ao mesmo tempo. E Wilson Bueno, escritor gay, escritor com essa sensibilidade junto, né? Isso é muito importante também, esse sentir faz com que ele tivesse mais sensibilidade e também propriedade sensitiva com o feminino... A obra do Wilson é atravessada por essa energia e potência do feminino. Se colocarmos propositalmente e antagonicamente, apenas para pensarmos agora, se você traz um autor como o Jorge Amado, que é um prosador igual ao Wilson, o feminino que ele traz é outro feminino, entende? Outros femininos. Ao mesmo tempo que eu pensei em Jorge Amado, atrás desse pensamento, já veio o Guimarães Rosa de novo. Tem o feminino em Guimarães Rosa, diadorim... Ele traz o ‘trans’ que você está falando, percebe?

[...]

AG: E a última pergunta, acho também que já tem a ver com tudo o que a gente já falou aqui, das repercussões dessa obra, trinta anos depois: Por que e como, em que sentido,

o *Mar Paraguayo* continua atual? Consideremos também a América Latina, o Brasil, único país da América Latina que fala português, e o português na América Latina, para sermos mais ousados... Pensando essas ideias, em termos políticos, geográficos, qual é a reverberação desse *Mar Paraguayo* 30 anos depois? Enfim: por que o *Mar Paraguayo* continua atual e qual é o seu impacto pensando América Latina?

RC: Pode parecer distante, mas eu acho que não, eu acho que o *Mar Paraguayo*, obra fundante, toca nisso: A gente, hoje, talvez, pensando as urgências mais prementes, pode que seja uma ideia de eco, né? Ecoliteratura, ecopoesia... E aí pensando os povos originários, pensando toda essa devastação planetária, avanço da extrema direita no mundo e seus projetos de destruição, o *Mar Paraguayo* toca na língua, toca na língua falante desses povos, então, isso é, talvez seja, a principal urgência nossa atual: é um encontro com nossos modos de vida, o encontro com nossas maneiras de desenvolver pandemias. Tipo assim: o que que é isso? Como que está acontecendo? Será que nós não temos que nos voltar e pensar com muito mais cuidado? E aprender com todos esses povos? Com todas essas culturas, com todas essas línguas? Eu tô falando medicinal, cultural, politicamente! E esse politicamente é amplo, né, pense na ideia de um corpo, pense na ideia de pintura de um corpo, desde o corpo, penso na ideia de equilíbrio, de harmonia... E esse corpo é nessa floresta. *Mar Paraguayo*, ao tocar nessas línguas, ou trazer essas línguas, o que nos é mais caro pois eu acho que um povo se expressa verdadeiramente pela literatura... É criador de ficções, né! Veja a atualidade desse livro, de onde ele toca... É que acho que é uma rede que ele funda voltara pra uma ideia de harmonia, de amor, entende, Ana? Eu quase não falei de literatura, não é? Mas eu estou tentando esticar o laço desse livro... Todo mundo já falou tudo, então tô tentando ver alguma coisa bastante nova.

AG: Uma pergunta que não está aqui no roteiro: tu falou de amor e lembrei de um sentimento que me tocou muito ao ler o *Mar Paraguayo*: a coisa da solidão... Não sei se é uma tradição, essa associação da solidão com a América Latina, à solidão da América Latina, ou a solidão da gente latino-americano, ou a solidão do ser humano na contemporaneidade, não sei que solidão é essa... Pensando agora essa marafona, que é uma solitária, que vive só, que tem um cachorrinho lá que nem existe e que é o único lugar de afeto, né, que é o Brinks...

RC: Mas ela é extremamente falante ao mesmo tempo! Ela reverbera também, não é? É uma solidão, mas é uma solidão inquieta essa solidão que você fala da América Latina, se se refere a língua portuguesa. A gente tem uma proximidade territorial, pertence à América Latina, a gente tem uma proximidade territorial e somos hermanos, irmãos, mas de costas, né? Eu vejo

essa solidão também assim, que eu não sei que maldita herança é essa, não é? Eu, dialogando com Giuseppe Ungareti, um autor italiano, crítico, poeta sensacional que considerava as línguas neolatinas as últimas flores do lácio... Voce já deve ter ouvido falar disso, não é? É um grande intelectual, Ungareti, mais ou menos preso por aquelas línguas... É que é o português, né? Como sendo as últimas flores. E o Caetano, eu gosto de uma música, língua: “A língua é minha pátria E eu não tenho pátria, tenho mátria” e tal... Lembrando essa ideia da última flor do lácio! E no meu poema eu construí toda uma ideia utilizando alguns trechos do ensaio desse Ungareti, onde ele fala que prefere poste elétrico a uma lanterna, entre a civilização, e no final eu me coloco no problema: eu sou um traficante de fronteiras usando essa língua aqui, última flor do lácio! Usando ela tô inventando, criando novas possibilidades dessa língua, última flor do lácio, a língua portuguesa. São várias pessoas trabalhando com línguas que são indígenas, línguas que vêm do espanhol. Dessa brincadeira, assim, o poema. Essa questão, América Latina, é grande. Ela é grande demais, ela é grande demais porque ela repercute em todas as áreas, né? Na literatura, na política, é meio incompreensível de tão óbvio e chocante que é essa presença sem irmandade, essa solidão. Não sei como ela não incomoda mais tanta gente porque economicamente falando a ideia de circuito e muamba, sabe? De trocas e commodities, se usamos um termo tão da economia, nós teríamos uma população enorme consumidora, produtora, não é? Culturalmente falando então, que é onde a gente faz as revoluções... Olha que maravilha tudo isso! E no entanto a gente tá, por algum interesse, separado, não é? Imagine tudo isso realmente integrado!

AG: E aí o *Mar Paraguayo* chega e une e mistura tudo, né?!

RC: E provoca tudo isso, o *Mar Paraguayo*. É central em tudo isso. E não vou dizer que Wilson pensava em tudo isso. mas as obras, elas têm sua potência própria, não é? Põe no mundo e elas também abrem suas frestas, não é? Acontecem.

Fantasia Eletivas – álbum, móbile, bestiário

Fantasia Eletivas – álbum, móbile, bestiário

João Nilson pereira de Alencar (UFSC)*

Resumo

A literatura brasileira contemporânea e seus desafios. Acreditar no modelo tradicional dos elementos da narrativa é subtrair do texto a sua força. O livro **Fantasia Eletivas** opera uma ruptura considerável, levando-se em conta os elementos narrativos, como de gênero, lançando o leitor a transitar entre esferas em que a noção de limite é borrada a toda instante.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; fronteira; gênero, desejo.

Resumen

Literatura brasileña contemporánea y sus desafíos. Creer en el modelo tradicional de los elementos de la narrativa es restar del texto su fuerza. El libro **Fantasia Eletivas** opera una ruptura considerable, teniendo en cuenta los elementos narrativos y de género, lanzando al lector a moverse entre esferas en las que la noción de límite se ve borrosa en todo momento.

Palabras-clave: Literatura brasileña contemporánea; frontera; género; deseo.

Compreendo meu corpo agora como diário perfeito da minha vida, escrito pelo tempo interno dos meus órgãos e pela ação, intencional ou não, catastrófica ou paulatina, dos corpos externos que me atingiram, como uma lua bombardeada por meteoritos – um diário escrito pelo indefinido acordar-dormir, amar-morrer, parar-prosseguir que vai me empurrando como um vento de popa desde que nasci.

Ó. Nuno Ramos.

* Professor efetivo da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alencarjn@hotmail.com.

O trajeto deste livro de Carlos Henrique Schroeder é, mesmo, surpreendente. Lançado como romance em 2014 pela Editora Record, o que revela, para um escritor catarinense, um salto interessante em publicações nacionais, o livro entra, pouco tempo depois, na lista de obras indicadas ao Vestibular/UFSC, um feito para escritores nacionais considerados contemporâneos. Sua visibilidade torna-se mais forte, sendo roteirizado para o cinema em seguida, tendo como protagonista o multi-artista contemporâneo Demétrio Panarotto (projeto em andamento). Afinal, o que temos/vemos neste livro de cem páginas?

Semelhante a “O livro dos seres imaginários” de Jorge Luis Borges, ali onde vão desfilando uma série de figuras lendárias, míticas, “imaginárias”, regidos pelo princípio da roleta russa (ou metralhadora surrealista), em que a ordem de busca das palavras não é a prioridade, o romance de Schroeder se lança como outro dicionário borgeano... Não seria de se estranhar que, ao lado de harpias, elefantes videntes, animais esféricos e dragões, um significante parece querer emergir já na indicação dos capítulos: talvez obra do acaso (outro elemento significativo para as vanguardas do início do século XX), surge, como que sem querer, uma palavra: “**S** de sangue / **A** solidão das coisas / **P**oesia completa de Copi / **A**s fantasias eletivas”. Formado o anagrama, “S de sangue” funciona como o dicionário vanguardista, emblema do procedimento de restituição do valor “original” das palavras : a mensagem nunca é completa, por um lado; por outro, ela se dá no manuseio, muitas vezes aleatório, como em um dicionário: de A a S, a letra final, a letra de sangue. Neste procedimento, o livro contempla o jogo metalinguístico de engendrar outros projetos de livros. Não nos esqueçamos de que o procedimento enciclopédico (o dicionário como dispositivo moderno), não é novidade. Vários escritores o utilizaram, cada um a seu modo e a seu tempo: - Gustave Flaubert e seu **Dicionário das ideias feitas**; - André Breton apresenta seu **Dicionário do Surrealismo** (1938); - Jorge Luis Borges traz **O livro dos seres imaginários**; - Adolfo Bioy Casares surge com **Diccionario del argentino exquisito**; - Mário de Andrade projeta sua **Enciclopédia Brasileira**; E, mais recentemente, vamos encontrar obras que vão de Silviano Santiago (supervisão) : **Glossário de Derrida** a Javier Naranjo : **Casa das estrelas**; ou , ainda, o livro experimental de Flávia Pontes e Pablo Paniagua **DICIONÁRIO vitae**.

Cada livro destes daria uma longa história, o que fugiria ao propósito mais específico deste texto. No entanto, a virada moderna é, também, uma mirada com e a partir da palavra : o dicionário em estado bruto – retomar , redizer, zombar, deslocar, recompor... recontar. **Fantasias** encontra vasta literatura ao redor, somando-se a uma lista interessante de livros que propõem reorganizar o olhar moderno a respeito do mundo. Desta forma, o tema do espelho e, portanto, do duplo, retorna em **Fantasias**. As primeiras linhas já nos advertem a esse respeito:

A. / Chegou rubro ao banheiro, lavou o rosto, olhou-se no espelho. Precisava se controlar, não podia colocar tudo a perder de novo, ela não merecia. Mas era como uma chave de fenda, que ia fundo, dilacerando o peito. E chorou mais uma vez, por ser fraco, por não controlar esse monstro, por não estar curado.¹

Intercalando as narrativas, o livro joga com os espelhos: um homem heteronormativo/um homem gay. Renê/Copi. Os dois provarão um pouco “que a vida era uma coleção de derrotas e vitórias emocionais que se empilham atrás do ego” (p.14). A força desta narrativa encontra nesta figura, o “monstro”, um de seus pilares. Isto porque trata-se de um texto que propõe o estranhamento como princípio de seu deslindar. A relação entre um funcionário de hotel e um travesti. O que une os dois? Por querer focar o trânsito do desejo, a narrativa paga com a escritura. É nela que assistimos ao que chamei de “várias origens”. Vejamos um pouco mais.

A estrutura de **Fantasias** constitui-se como um “mise-en-abyme”, o que leva o leitor a transitar entre as palavras/textos como um passante (de hotel, de rua...). A chave que liga toda a parte, a saber, a gravidade da mistura destas artes e vidas: um argentino e um brasileiro; um escritor que escreve.. e pinta; um balconista que não escreve e, ao final, interessa-se por livros e arrisca seus versos; um romance meio dicionário, meio álbum; um livro-roteiro; um livro-pintura.... Tudo isso pode ser ligado pela fantasia “eletiva”; seria o mundo das lembranças, portanto da memória, que possibilitaria a continuidade de alguma existência, literária ou não:

Q

¹ SCHOROEDER, Carlos Henrique. **As fantasias eletivas**. São Paulo : Record, 2014, p.13.

Enquanto Copi, sofregamente, segurava o pincel, dois raciocínios a assustavam: o primeiro era de que havia muita palavra no mundo, muito mais do que gente. E o segundo de que o que nos liga ao passado, a memória (que rege essas inúmeras fantasias eletivas que chamamos de lembranças) empalidece ao sinal do primeiro desejo.²

Vinculados pela atitude sempre exasperada, dessa memória fugidia e intensa, de personagens em (des)construção, a narrativa é também movida pelo que poderia definir como “desvio”. Se a normatividade de Renan aparenta ser um ponto de apoio a sua rotina, sua pedra fundamental (o que também o leva a ser mais um trabalhador comum na cidade que promete realizações de muitas fantasias – representando, por exemplo, no famoso “book” de meninas que atuam como prostitutas de elite em hotéis), Copi representa seu contraponto: a via de mão dupla, o gênero misterioso e, a princípio, repugnante ao olhos de Renan – o que culminará na escrita fragmentária e plural.

O ponto de apoio para os dois personagens passa a ser o elemento desestabilizador do “hotel”, misto de espaço de ninguém e de todos, ao mesmo tempo. A tradição reserva um lugar especial a ele. Trata-se de um significante poderoso, deslizante, desterritorializado – ali onde o pouso é sempre intermitente, ambíguo e efêmero. Todo o imaginário do século XIX e ainda da metade do XX mantém relação com a figura da “passagem”, desse olhar que se detém às vezes, mas que não se deixa capturar totalmente. Nesse sentido, o navio, o trem e, na sequência, o automóvel são elementos presentes na figura do “viajante” (este, sim, com muito mais anterioridade). Logo, a presença do Hotel é fundamental³.

Outra referência, agora em campo da literatura nacional, é o livro de João Gilberto Noll, **Hotel Atlântico**, exemplo de deriva, narrativa e física, que encontra re(s)(ex)istência precisamente em pontos de parada, casas, pousada, hotéis:

Quando acordei de manhã eu continuava ali, com os joelhos no chão – os braços, o peito, a cabeça sobre a cama.

Mais uma vez não consegui reconhecer de imediato o lugar onde eu acordava.(...) Levantei a cabeça, o peito, e alisei o lençol.

² Id. ibid., p. 49.

³ Vale lembrar o trabalho de Valery Larbaud e seu alter ego Barnabooth, viajante que percorre vários países da Europa e Ásia, desacelerando o ritmo, com impressões sempre marcantes nestes “portos de passagem”. Para uma leitura a respeito, consultar LARBAUD, Valery. **Les poésies de A. O. Barnabooth**. 20ª ed. Paris: Nouvelle Revue Française, 1930. # 23ª ed. Paris: Nouvelle Revue Française, 1932.

Esse gesto de alisar o lençol me transmitiu a sensação de um repouso por enquanto inacessível.⁴

Portanto, poderíamos pensar que o espaço desses romances são tratados como “móviles”, o princípio benjaminiano da relação entre imobilidade e espaço; mobilidade e imagem. Inicialmente é Frederic Jameson quem aponta que

Uma tal narrativa só pode ser definitivamente caracterizada como modernidade se a própria invenção for fetichizada e se alguma situação mais antiga for, de algum modo, “revolucionada” pela própria presença do novo existente. (...) O que é decisivo é antes a interiorização da narrativa, que agora não apenas dirige-se para o interior da obra de arte, como se transforma na estrutura fundamental desta última. O que era diacrônico agora se tornou sincrônico, e a sucessão de eventos no tempo se transformou inesperadamente na coexistência de vários elementos, cujo ato de reestruturação é apanhado e preso, como nalguma “seqüência congelada” (para não mencionar a “dialética da imobilidade” de Benjamin)⁵.

A inserção de uma linguagem outra no livro, a saber, a fotografia, representa este poder da imagem dialética: a detenção do instante em uma paisagem, ao mesmo tempo em que

⁴ NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 53. Aqui valeria a pena insistir neste inconsciente telúrico – o escritor (em conferência na Barca dos Livros em abril de 2007) não se dá conta de que a cor branca atravessa todo o livro, como que constituindo-se em uma “extensão” desse lençol branco de um lugar sempre desconhecido... A surpresa de Noll, ao ser perguntado de o porquê tanto branco no romance, revelou que ele não tinha se dado conta desse fato. Nessa linha de trânsitos e fronteiras, o significante “atlântico” ressurge na Revista Luso-Brasileira de mesmo nome, representando um exercício de quebra de fronteiras... O número 2, por exemplo, publicado em 1946, traz na sua abertura a máscara mortuária de Mário de Andrade, que abre a sessão “Cartas de Mário de Andrade” a Osório de Oliveira (pp.1 a 7). Edição do S.N.I. e D. N.I. – Lisboa-Rio de Janeiro. Dirigem a revista Antônio Ferro e Oscar Fontanelle. Publicam também neste número Henriqueta Lisboa, Raul Bopp, Carlos Queiroz, Abgar Renault, Lúcio Cardoso, entre outros. Nomes como os de Tristão de Athayde, Afrânio Peixoto, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade figuram no primeiro número do periódico. A edição é de 1942, Lisboa.

⁵ JAMESON, Fredric. **Modernidade singular – Ensaio sobre a ontologia do presente**. Trad. de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp.147-148. Para acompanhar o conceito de Benjamin, temos: “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: **a imagem é a dialética na imobilidade**. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” In BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp.504 e 505, grifo meu.

a paisagem revela-se motora de uma outra leitura: a ampliação do horizonte do leitor, ou seja, o alargamento da própria escritura. Localizada à página 54, no meio do “livro” “S de Sangue”, temos uma única fotografia: a da menina agachada em uma linha de trem... A fotografia está em preto e branco e revela uma luminosidade matinal ... (verspertina?), em que alguns feixes de luz cortam e centralizam uma árvore e a pequena. Esta foto funciona como um dispositivo moderno, ao mesmo tempo em que abre a sessão seguinte, exatamente a do álbum de fotos, onde cada uma funciona como um verbete imagético - “A solidão das coisas”. O móbil em **As fantasias** opera como o mecanismo da modernidade: arqueologiza o futuro ao mesmo tempo em que anacroniza o passado. Cada parte do livro, ao fragmentar-se, lança novas luzes sobre o processo, especialmente da constituição de personagens-escritores. O leitor, partícipe de tudo, monta as peças do jogo. E joga ora descobrindo ora revelando (e até escondendo)... Em algumas situações, aposta (e “Quanto ao futuro?”⁶), para ver-se na cena da narrativa (obviamente aqui, para além do processo imaginativo de colocar-se na pele dos personagens, penso no processo-conceito barthesiano da supremacia do texto sobre a obra, em que o leitor funciona como um co-escritor).

Outra imagem potente do livro, relacionada a esta dialética benjaminiana, encontra-se na relação cheio e vazio; presente e ausente, com que a ideia da vida e morte fazem sua brincadeira na gangorra: a questão da ausência mantém relação com a noção de morte, presentificada como fantasma (Copi reitera as memórias permanentemente, refletindo sua relação com a mãe). Em Valter Hugo Mãe temos este jogo, magnificamente representado na relação de dois vizinhos, relação esta que é entrecortada pela presença feminina. No caso, este fantasma está representado no resto, no miúdo, no farrapo do que foi um vestido da esposa de Itaro:

Itaro andou para o campo, irregular, indo e parecendo voltar a cada passo. Indo e indo, chegando ao fosso por onde fluía a água e onde se deteve. O quimono da senhora Fuyu estava furado mais de vinte vezes. Passava-lhe os dedos nas aberturas a imaginar o lado de dentro das feridas. Eram feridas secas, sem mais sangue. No magro corpo de tecido os dedos tornavam-se gigantes, potentes, vasculhando a ausência.⁷

⁶ Referência ao curta-metragem de Christian Abes, com roteiro de André Zacchi e atuação de Milena Moraes. A produção é livremente inspirada na obra de Clarice Lispector e foi exibida no FAM de 2008 e projetada/debatida no Colégio de Aplicação d UFSC no Encontro de Literatura e Cultura Contemporânea. Como sabemos, a solidão é uma constante nos textos de Clarice.

⁷ MÃE, Walter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 105.

Não há como deixar de lado o fato de que, também no livro do escritor português, a morte sonda todo o percurso narrativo, em um jogo de espelhos que faz tanto do vizinho (este outro próximo) quanto do debate masculino & feminino os campos em que as figuras, de alguma forma, se borram. Precisamente a quebra dos limites (em um país como o Japão, por exemplo) ganha força narrativa surpreendente. Em **Fantasia**s, igualmente estes limites são problematizados todo o tempo, o que coloca, por si só, a obra como uma narrativa provocativa. Outro ponto de contato destes dois romances será o tema do suicídio (a morte superlativa), tratada na obra portuguesa como um espaço também de honra (vide o Vale dos suicidas), não sem questionar a natureza da “prosa”, provocação presente já no título, com o adjetivo “poéticos” para um “gênero” tão duro, “homens”, intermediados por não menos significativo e deslizante advérbio “imprudentemente”. Os fantasmas de **As fantasia**s chegam de maneira silenciosa...

Seguindo este rastro, encontramos um romance em que o jogo de borrar os limites, associado à sua congênere perda da memória, melhor, a ruína dessa memória, se faz como um jogo de amarelinha. A linha do trem, em que figura a personagem tão “enfant”, parece um caminho... No entanto, trata-se de um caminho sem início (definido) e com fim intermitente - poderíamos pensar em vários fins... Este procedimento do escritor poderia ser comparado ao que, para alguns críticos da literatura contemporânea, denomina-se “Construção-destruição, ordem-desordem, escritura-leitura”:

O gesto de colocar o foco nas impossibilidades da lembrança total, voluntária e controlada, central para a psicanálise, contribuiu para rasurar e reformular a ideia estatal de memória cumulativa e capitalista. Para poder lembrar, se tornou incontornável assumir a tarefa de lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida porém almejada, como a construção de um novo elenco do que deve ser lembrado coletivamente. Mais espectros e menos monumentos parecem ser o resultado dos trabalhos com arquivos na contemporaneidade.⁸

A indefinição das figuras neste novo arquivo, a saber, o da memória, funciona com a

⁸ “Arquivo” in PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (orgs.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2018, pp.34-35. Além do provocativo prefixo do título, este livro também questiona a ideia de autoria, apresentando os escritores no geral, mas apagando as pistas de quem escreveu cada ensaio, com exceção da “Apresentação” e do “Posfácio”.

noção mesma de “dispositivo” apresentada por Giorgio Agamben. Teríamos, como afirmam os apresentadores do livro no Brasil⁹, Susana Scramin e Vinícius Honesko, “Como máquina que no contato com os viventes produz sujeitos, o dispositivo é também uma máquina de governo (os sujeitos, *livres*, são sempre *sujeitados* a um poder). No entanto, (...) nos dispositivos hodiernos (...) não é mais possível constatar a produção de um sujeito real, mas uma recíproca indiferenciação entre subjetivação e dessubjetivação, da qual não surge senão um sujeito espectral.” (AGAMBEN, 2014, p. 13). De certa forma, é precisamente este processo que ocorre em **Fantasias**. A vida ordinária de René e Copi só ganha sentido à medida em que a tensão entre estar sujeito a algo e a dessubjetivação acontecem.

O escritor opta, neste livro, por personagens em crise, a qual marca a modernidade do século XX, por assim dizer:

Ora, o mundo contemporâneo não só nasce com o indivíduo em crise, como sujeito cognitivo, também em crise. Foucault, sobretudo, trabalhou criticamente a idéia de sujeito, tal como foi definida plenamente há 200 anos. O campo de Foucault é um campo híbrido, uma colagem. Sem a unidade de campo de um filósofo tradicional.¹⁰

Portanto, esses personagens em crise pertencem a esse campo híbrido, contaminado(nte), ocupando um “entrelugar”, tanto dos elementos que compõem a narrativa (e a lírica) quanto da constituição de uma relação – este outro “estranho” que, no final, me é caro, portanto, que significa, deixa rastros, e que marca a existência, produzindo uma linha de sentido fragmentária, híbrida e inquietante: álbum, móbile, bestiário. Modos e tempos de ler a literatura contemporânea.

Para tratar um tanto mais a respeito do que chamei de “o jogo de borrar os limites”, parece-me fundamental igualmente tratar um pouco mais dessa noção de “jogo” e sua relação com conceitos sobre a linguagem. Vejamos:

Uma das constatações revela que o “o homem é linguagem”, “Tudo é palavra” (p.221). Não estranharia que tal concepção também encontrasse em Bakhtin e no círculo de Praga respaldo para tal concepção. Para o crítico russo, “A expressão comporta,

⁹ AGAMBEN, Giorgio. **O amigo & O que é um dispositivo?** Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

¹⁰ COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife : Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006, p.28.

portanto, duas facetas: o *conteúdo* (interior) e sua *objetivação exterior* para outrem (ou também para si mesmo). (...) Consequentemente, a teoria da expressão deve admitir que o conteúdo a exprimir pode constituir-se fora da expressão, que ele começa a existir sob uma certa forma, para passar em seguida a outra forma.”¹¹ A conceitualização bakhtiniana concebe que a palavra é uma espécie de “ponte” entre esses dois campos, a de quem escreve e para quem se escreve. Talvez aqui resida uma questão que Sartre retoma de Ponge : este estaria contestando o jogo da palavras soltas do Surrealismo. No caso, não queria mais “destruir palavras pelas palavras”(p.224), mas compreendendo que “um verdadeiro revolucionário devia ser construtor” (p.226). Nesse sentido, para essa revolução da linguagem acontecer, haveria que “designar”, “nomear outras coisas”, saindo do banal. Por outro lado, estaria buscando, a todo tempo, criar deslocamentos, descontinuidades (p.245), esses, sim, decisivos para todo o século XX e, ainda, para o iniciado XXI. A análise de Sartre aponta para uma relação de “palavra-coisa”, o que, em poucas palavras, indicaria o caráter lúdico dessa atividade, ou seja, a noção de “jogo” como um elemento a ser considerado. Ainda, estaria buscando os efeitos dessas mesmas descontinuidades.

Em uma importante publicação da Revista **Travessia**, surgem textos refletindo exatamente sobre esse tema. Intitulada “Arte dos jogos/jogos da arte”¹², muitos colaboradores enviaram seus textos, como se um exercício de reflexão e prática em torno do conceito arte-jogo-arte.

Valeria destacar, a propósito das nomeações, a primeira seção da revista, que abre com um apanhado muito interessante, à la uma enciclopédia, de passagens a respeito desse tema. Intitulada “Ludografias” (pp.7-16), ela nos apresenta um percurso (salteado cronologicamente) de pensadores, escritores, críticos a respeito do “jogo”. O time é significativo : de Johan Huizinga, passando por Georges Bataille, Giorgio Agamben,

¹¹ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). “A interação verbal” in **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo : Hucitec, 1988, p.111. Vale lembrar que a concepção de que “...não existe atividade mental sem expressão semiótica” constitui um eixo fundamental para o campo da linguagem e sua “representação”.

¹² **Outra travessia**. “arte dos jogos/jogos da arte”. Revista de Literatura, n.13, Florianópolis : programa de Pós-Graduação em Literatura-UFSC, 1º semestre de 2012.

Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Roger Caillois, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy.

Fiquemos com o primeiro escritor:

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio de duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia.¹³

De alguma forma, a ideia de que o jogo “cria ordem e é ordem” sugere o estabelecimento de uma relação, ora por regras postas (é ordem), ora por um trabalho de inventividade (cria ordem) que põe em xeque outros padrões estabelecidos (pensemos nos exercícios prontos, propostos por livros, à maneira de “manuais”). Outro caráter importante a ser destacado é o “domínio de estética”. Com o que, o jogo na literatura, ou a literatura como jogo, nos indica a presença e o estabelecimento de uma ordenação, de uma beleza, que se instaura com a noção mesma da aula como acontecimento. Concepção que será reforçada por muitos estudiosos da área das Ciências Humanas. Citando Gomes Batista, dentro da discussão do livro **O texto na sala de aula**, de João Wanderley Geraldi, Fabiana Giovani e Nathan Bastos de Souza¹⁴ comentam e discutem a frase-conceito: “O discurso é acontecimento” (p.2). Também Alain Badiou reforçará essa concepção – de um fazer que importa, na conjunção dos elementos presentes em sala de aula, deixando para trás a noção de uma mera práxis laudatória, um cumprimento de ementa. Ao contrário, todos os

¹³ HUIZINGA, Joham. *Homo ludens*, Trad. João Paulo Monteiro. In **Outra travessia**, Op. Cit. p. 7.

¹⁴ GIOVANI, Fabiana; SOUZA, Nathan. In **Letra Magna**. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura Ano 16 - n.25 – 1º semestre– 2020 – ISSN 1807-5193, p.2.

elementos estão intrinsicamente envolvidos. Para Badiou, temos o “pós-acontecimento”, em que a noção de “configuração”/“acontecimento” estão mais suscetíveis a uma ideia fantasmática :

As obras compõem uma verdade na dimensão pós-acontecimento, que institui a *imposição de uma configuração artística*. Uma verdade é, finalmente, uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (um acontecimento é em geral um grupo de obras, um múltiplo singular de obras), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos. / A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (...). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e todos sabem que não existe verdade da verdade.(...)¹⁵

Ainda nessa linha, acrescentemos outro pensador: Roland Barthes. Há um verdadeiro emaranhado de postulações. Vejamos algumas delas, através desse excerto de uma escrita realizada em outro momento:

Poderíamos dizer que Barthes “*obsessiona*”, ao mesmo tempo, várias coisas. Uma delas, contrária à linha reta, o Barroco, o arabesco, a “liberdade de traçar”. Uma outra, a de que o erro, visto como ato impuro, seja encarado como um direito, não impuro em seu sentido negativo, mas impuro enquanto constituição do próprio ato da escrita. A leitura que o crítico faz deste ato “impuro” desliza para outro campo, o da significância. Ou seja, o erro visto como procedimento, como o próprio ato. No final das contas, Barthes reivindica a escrita enquanto ética, postulando uma escrita embriagada, de “júbilo barroco que explode através das “aberrações” ortográficas dos antigos manuscritos, dos textos infantis, das cartas de estrangeiros...” (p.61). Desta forma, teríamos a equivalência de manuscritos - texto infantil - carta de estrangeiros, com o que o crítico propõe a derrubada da lei em

¹⁵ BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo : Estação Liberdade, 2002, pp. 24 e 25. Em outro livro, defenderá, discorrendo sobre as vanguardas, tema não menos importante para esta pesquisa, que “Produzir uma intensidade desconhecida, contra um fundo de dor, mediante intersecção sempre improvável de uma fórmula e um instante: tal é o desejo do século.” In **El siglo**. Buenos Aires : Manantial, 2005, p.185. (tradução minha).

nome do prazer da escrita, tornando parceiros o traçado e o desejo. O que se pede aqui é uma escrita da “**travessura**”.

A perspectiva adotada pelo escritor de **O prazer do texto** solicita, então, uma teoria da transgressão como princípio fundamental de todo ato de escrita. Teríamos uma operação que conjuga o prazer enquanto ato e o traçado enquanto lei. Por onde, a literatura barthesiana está mais para uma escrita desejante, uma escrita que ainda não se formou, cuja força se encontra em seu procedimento mesmo, e daí a sua intensidade, seu prazer, em detrimento de uma literatura da norma. O que Barthes percebe é que se a segunda condiciona a primeira, não há como escapar de uma história da escrita “culpável” e, portanto, de uma história da literatura culpada. Há um duplo efeito que oblitera o prazer : discriminação e dano psicológico. Certamente, ao tentar mudar o peso da balança, o crítico nos diz que o que aí está é fruto de um procedimento já instalado na percepção da sociedade. A “saída” encontra-se na escrita enquanto *gesto*, para além da comunicação¹⁶. Uma literatura que oferece *um pouco mais*, esse *plus* que faz da via crucis da escrita um prazer (...).

Os movimentos dessa escrita encontram, desta forma, em diversos cruzamentos a sua força. Um deles é o da escrita enquanto dobra. Uma modernidade que se define pelas múltiplas possibilidades de encontros e desencontros. Não há desenho completo, por isso, uma leitura que dê conta das propostas anteriores pode ser **a da literatura como jogo, de cartas, um permanente jogo de equivocidades**. Ou seja, o objeto se produz enquanto devir, enquanto imagem e não apenas como discurso, ou ainda, do discurso enquanto produção de imagens¹⁷.

¹⁶ A este respeito, Jacques Derrida afirma: “Ora, a palavra *comunicação*, que nada nos autoriza a negligenciar inicialmente como palavra e a empobrecer como palavra polissêmica, abre um campo semântico que, precisamente, não se limita à semântica, à semiótica e menos ainda à lingüística. Pertence ao campo semântico da palavra *comunicação*, que designa também movimentos não-semânticos. Aqui, um recurso pelo menos provisório à linguagem ordinária e aos equívocos da língua natural ensina que se pode, por exemplo, *comunicar um movimento* ou que um abalo, um choque, um deslocamento de *força* pode ser comunicado – entendemos: propagado, transmitido.” E mais adiante: “Comunicar, no caso do performativo, se alguma coisa assim existe com todo o rigor e com toda a pureza (aceito por hora essa hipótese e essa etapa de análise), seria comunicar uma força pelo impulso de uma marca.”. In DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. Constança Marcondes César. Campinas : Papyrus, 1991, pp.11-12 e 26, respectivamente.

¹⁷ ALENCAR, João Nilson P. de. **POLÍTICAS CULTURAIS: ANTOLOGIAS - A constituição de cânones literários no modernismo tardio**. Florianópolis : março de 2007 (defesa). Programa de Pós-Graduação em Literatura-UFSC (Tese), pp.24-26. Grifos meus.

Para retomar e frisar alguns pontos no percurso barthesiano, anteriormente mencionado, teríamos nessa ideia de acontecimento uma noção de **contemporâneo** como **liberdade de traçar, uma escritura/literatura do prazer** (e aqui teremos que lidar com o impasse da lei institucionalizada e o desejo de avançar, quebrar regras, libertar-se), ou aquilo que Barthes chamou de “escrita embriagada”, proporcionando a fluidez de um texto infantil, vinculada à noção de “travessura”. A saída para o escritor de **O rumor da língua** é encarar a escrita enquanto gesto. Ou seja, com Guatarri e Deleuze, o gesto (e tudo o que o mesmo implica) seria uma linha de fuga. Com o que, a **literatura contemporânea** em sala de aula “**exige**”, no melhor sentido da palavra, **uma atitude, um gesto**¹⁸, que buscasse criar esse espaço entre alunos-professores-texto : um para além do texto, recriado, remodelado no gesto, sempre juvenil, onde leríamos o gesto do contemporâneo também sob o **signo do “desafio”**, elemento que abarcaria a noção de jogo, de lúdico, igualmente.

Todo este trânsito pode ser igualmente percebido em diversos espaços de debate, incluindo aqui o acadêmico. Para finalizar, poderia-se incluir uma antologia que acaba de ser lançada. Nela, para explicitar a reunião de textos sob a égide do “contemporâneo”, os autores explicam alguns princípios básicos que norteiam a reunião de textos:

Ora, ao problematizar o estatuto do contemporâneo, Giorgio Agamben (2009) lança uma questão provocadora, enquadrando-o como um qualificativo móvel no espaço-tempo e de natureza intempestiva. Complementarmente, apoiando-se em uma leitura de Nietzsche via Roland Barthes, pondera que a contemporaneidade deveria ser percebida, em relação ao presente, por meio de um duplo movimento, o de desconexão e o de dissociação. Desse modo, estaria, no cerne da noção de contemporâneo, uma paradoxal condição de não coincidência com o próprio tempo social, bem como certo traço anacrônico/discrônico.¹⁹

Este duplo movimento, o de “desconexão e o de dissociação”, podem ser lidos como os motores da leitura moderna. Poderia estender a relação de sentido não mais somente na

¹⁸ Mais uma vez, valeria reforçar essa ideia na leitura aguda e provocativa que fizeram Gonzalo Aguilar e Mario Cámara em **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rio de Janeiro : Rocco, 2017.

¹⁹ LOURENÇO, Camila Morgana; MARKENDORF, Marcio (org). A contemporânea literatura brasileira [recurso eletrônico]: poéticas do século XXI em debate. E-book. Florianópolis : Literatual/UFSC, 2020, p.4.

composição do texto, mas, decisivamente, em ‘como se lê’, onde a noção de ‘jogo’ torna o texto ainda mais potente. Assim, a engrenagem da narrativa imbrica-se no modo de ler, autonomizando o leitor e constituindo-se a própria alegoria da literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

ABES, Christian; ZACCHI, André. **Quanto ao futuro?** (curta-metragem). Florianópolis : UFSC, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo & O que é um dispositivo?** Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó : Argos, 2014.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental.** Rio de Janeiro : Rocco, 2017.

ALENCAR, João Nilson P. de. **POLÍTICAS CULTURAIS: ANTOLOGIAS - A constituição de cânones literários no modernismo tardio.** Florianópolis : março de 2007 (defesa). Programa de Pós-Graduação em Literatura-UFSC (Tese).

BADIOU, Alain. **El siglo.** Buenos Aires : Manantial, 2005.

_____. **Pequeno manual de inestética.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo : Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Trad. Irene Aron et alii. Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife : Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc.** Trad. Constança Marcondes César. Campinas : Papyrus, 1991.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular – Ensaio sobre a ontologia do presente.** Trad. de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

LARBAUD, Valery. **Les poésies de A. O. Barnabooth.** 20ª ed. Paris : Nouvelle Revue Française, 1930. # 23ª ed. Paris : Nouvelle Revue Française, 1932.

LOURENÇO, Camila Morgana; MARKENDORF, Marcio (org). **A contemporânea literatura brasileira [recurso eletrônico]: poéticas do século XXI em debate.** E-book. Florianópolis : Literatual/UFSC, 2020.

MÃE, Walter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo : Biblioteca Azul, 2016.

NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro : Rocco, 1989.

OUTRA TRAVESSIA. “arte dos jogos/jogos da arte”. Revista de Literatura, n.13, Florianópolis : programa de Pós-Graduação me Literatura-UFSC, 1º semestre de 2012

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2018.

Ramos, Nuno. **Ó**. São Paulo : Iluminuras, 2008.

REVISTA ATLÂNTICA. n.2, Edição do S.N.I. e D. N.I. – Lisboa-Rio de Janeiro, 1942.

SCHOROEDER, Carlos Henrique. **As fantasias eletivas**. São Paulo : Record, 2014.