

NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO

**ENTRE GÊNEROS E FRONTEIRAS:
uma leitura de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno**

ASSIS

2016

NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO

**ENTRE GÊNEROS E FRONTEIRAS:
uma leitura de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista
para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área
de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

**ASSIS
2016**


NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO

ENTRE GÊNEROS E FRONTEIRAS: uma leitura de "Mar paraguayo", de
Wilson Bueno

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis
para obtenção do título de Doutora em
Letras. (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 07/07/2016

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROF. DR. ANTONIO ROBERTO ESTEVES - UNESP/Assis

MEMBROS: PROF. DR. ANTONIO RODRIGUES BELON - UFMS/Três Lagoas


PROF. DR. GILMEI FRANCISCO FLECK - UNIOESTE/Cascavel


PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA - UNESP/Assis


PROFA. DRA. ESTER MYRIAM ROJAS OSORIO - UNESP/Assis

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

F633e Florentino, Nádia Nelziza Lovera de
Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de *Mar paraguayo*,
de Wilson Bueno / Nádia Nelziza Lovera de Florentino.
Assis, 2016.
198 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr Antonio Roberto Esteves

1. Diálogos. 2. Intertextualidade. 3. Fronteiras na literatura.
4. Bueno, Wilson, 1949-2010. I. Título.

CDD 801.953

Àquele que é digno de toda honra, glória e louvor.

A Hermínia Vian, minha raiz *paraguaya*, e a Wilson Bueno. Ambos deixaram este mundo no mesmo ano, uma em abril, o outro em maio de 2010, mas continuam presentes nas lembranças e no coração. O escritor, nos mais variados livros que compõem o seu legado e a *abuela* nos ensinamentos guaranis que marcaram gerações, muitos dos quais foram utilizados neste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A caminhada acadêmica, com a dureza dos estudos, os sacrifícios e as abnegações, pode pressupor a solidão. No entanto, o momento da defesa de uma tese, embora possa parecer uma conquista individual, é fruto do apoio de inúmeras pessoas que acompanharam a execução do trabalho em suas mais variadas etapas. Na impossibilidade de elencar cada uma das contribuições, esboço meus sinceros agradecimentos àqueles que julgo serem os mais significativos neste momento.

Em primeiro lugar, quero agradecer àquele que me orientou em questões que ultrapassaram as fronteiras do trabalho: o Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves. Sua dedicação, confiança e profissionalismo me inspiram a seguir seus passos em minha carreira como professora. Sem sua preciosa e paciente colaboração, este trabalho não teria sido desenvolvido.

Aproveito esta parte especial dos agradecimentos para recordar também a importância de um outro Antonio, presença fundamental em minha trajetória, o Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, que me orientou durante o mestrado. Nunca esquecerei como acreditou em mim e em meu potencial mesmo diante da minha inexperiência e ingenuidade. Também foi ele quem me apresentou *Mar paraguay*, abrindo um verdadeiro leque para minha vida acadêmica.

Quero agradecer ainda:

Ao meu pai, José Florentino, por me contagiar com seus sonhos e por me ajudar a concretizá-los ainda que parecesse impossível. Seu exemplo sempre tem guiado meus passos e me inspira a ser cristã, seguindo a honestidade, a justiça e a integridade.

À minha mãe, Carmen Lovera, por ter me carregado em seu ventre e em seu coração. Mesmo com as preocupações e as noites mal dormidas, sempre sonhou os meus sonhos e acompanhou todas as etapas da realização de cada um deles.

A Valdeir Miatello, meu companheiro, amigo de todas as horas, pelo amor que sempre me acompanhou, sacrificando-se comigo. Seu amor e carinho me motivaram nos momentos difíceis e me deram forças para continuar. Este trabalho também é seu.

Ao meu pequeno Abner Daniel, menino paciente e abençoado, que mesmo sem compreender as loucuras de sua mãe, tem me acompanhado em todas elas. Um dia, ao ler esta página, espero que compreenda o quanto o seu amor e carinho foram fundamentais para que eu nunca desistisse, apesar da dificuldade que é ser uma mãe pesquisadora.

Aos meus irmãos de sangue, Eros, Disthefan, Tomás e Hidalgo, que sempre estiveram ao meu lado, revezando-se nas viagens e cuidando do Abner. Aos meus irmãos de fé Flaviane,

Hudson, Edite, Paulo, Daiçon e Ivonete, pelas orações e pela força. Agradeço em especial a Dilma e Maria Miatello, por tantos apoios nos momentos de dificuldade.

Aos colegas de caminhada, em especial Angela, Rebeca e Elisa e à Gracielle Marques que compartilhou as angústias, as alegrias e as conquistas.

Ao Prof. Dr. Anselmo Peres Alós e à Profa. Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari, pelas contribuições no Exame Geral de Qualificação que definiram os rumos deste trabalho.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento de parte da pesquisa e ao Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal de Rondônia, pela recepção e pelo apoio na fase final da elaboração deste trabalho.

FLORENTINO, Nádía Nelziza Lovera de. **Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar paraguay, de Wilson Bueno**. 2016. 198 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016

RESUMO

O escritor Wilson Bueno (1949 – 2010) pode ser considerado uma referência na produção literária brasileira das últimas três décadas. Todo o seu legado literário pode ser caracterizado como uma travessia nas fronteiras dos gêneros e do experimentalismo linguístico, e tem em *Mar paraguay* (1992) um dos principais representantes desse trânsito entre as fronteiras. Nesse sentido, a partir dos pressupostos teóricos e críticos de autores como Gerard Genette (2006;2009), María Rosa Lojo (2011), Anselmo Peres Alós (2011; 2012), Néstor Perlonguer (1991;1992), Néstor García Canclini (2015), Irlemar Chiampi (1996), a abordagem será feita através da estruturação de três particularidades observadas no romance: a questão do gênero como *gender*, nas fronteiras entre o masculino e o feminino, na definição do (trans)gênero e da (trans)língua na invenção de uma linguagem, herdeira de *Macunaíma*, do *Manifesto Antropófago* e de Guimarães Rosa; a relação híbrida entre a poesia, a prosa, a fusão de culturas, ressaltando as fortes influências do neobarroco e do concretismo; e as conexões intertextuais, no reconhecimento dos diálogos com a tradição literária e com a cultura popular. Por fim, a hipótese é que tanto o discurso da protagonista quanto toda a estruturação do romance apontam para um hibridismo de gêneros e para a fronteira, entendida como um ponto para o qual os limites convergem e confundem-se. Tal hipótese se confirma e reflete um processo de criação artística que, por sua vez, não é inédito no sentido dos caminhos que foram escolhidos para a construção desse romance, mas reflete de certo modo uma tendência e estabelece, portanto, diálogos significativos com outras obras, em uma constante ruptura e re-leitura da tradição literária e cultural.

Palavras-chave: Diálogos intertextuais; Gênero e Fronteira; *Mar paraguay*; (Trans) gênero; (Trans) língua; Wilson Bueno

FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. **Entre géneros y fronteras: una lectura de Mar paraguay, de Wilson Bueno**. 2016. 198 h. Tesis (Doctorado en Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016

RESUMEN

El escritor Wilson Bueno (1949 – 2010) puede ser considerado una referencia en la producción literaria brasileña de los últimos tres siglos. Su legado literario puede ser caracterizado como una travesía en las fronteras de los géneros y del experimentalismo lingüístico, y tiene en *Mar paraguay* (1992) uno de los principales representantes de ese tránsito en las fronteras. En ese sentido, según los presupuestos teóricos y críticos de autores como Gerard Genette (2006;2009), María Rosa Lojo (2011), Anselmo Peres Alós (2011; 2012), Néstor Perlonguer (1991;1992), Néstor García Canclini (2015), Irleamar Chiampi (1996), el abordaje se dará a través de la estructuración de três particularidades observadas en la novela: la cuestión del género como *gender*, en las fronteras entre el masculino y el femenino, en la definición del (trans) género y de la (trans) lengua en la invención de un lenguaje heredero de *Macunaíma*, do *Manifesto Antropófago* y de Guimarães Rosa; la relación híbrida entre la poesía, la prosa, la fusión de culturas, resaltando las fuertes influencias del neobarroco y del concretismo; y las conexiones intertextuales, en el reconocimiento de los diálogos con la tradición literaria y con la cultura popular. Por fin, la hipótesis es que tanto el discurso de la protagonista cuanto toda la estructuración de la novela apuntan para un hibridismo de géneros y para la frontera, entendida como un punto para el cual los límites convergen y se confunden. Tal hipótesis se confirma y refleja un proceso de creación artística que, a su vez, no es inédito en el sentido de los caminos elegidos para la construcción de esa novela, pero reflejan de cierto modo una tendencia y establece, por lo tanto, diálogos significativos con otras obras, en una constante ruptura y relectura de la tradición literaria y cultural.

Palabras clave: Diálogos intertextuales; Género y Fronteira; *Mar paraguay*; (Trans) género; (Trans) lengua; Wilson Bueno

FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. **Gender and borders: reading *Mar paraguayo*, Wilson Bueno**. 2016. 199 f. Thesis (Doctorate in Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016

ABSTRACT

The writer Wilson Bueno (1949 - 2010) can be considered a reference in Brazilian literary production of the last three decades. All of his literary legacy can be characterized as a crossing on the borders of genres and experimental language, and has in his *Mar paraguayo* (1992) one of the main representatives of this traffic across borders. In this sense, departing from the theoretical assumptions and critics by such authors as Gerard Genette (2006, 2009), María Rosa Lojo (2011), Anselmo Peres Alós (2011; 2012), Néstor Perlonguer (1991; 1992), Néstor García Canclini (2015), Irlemar Chiampi (1996), the approach will be made by structuring three particularities observed in the novel: the question of gender as a genre, the borders between male and female, in the definition of (trans) gender and (trans)language in the invention of a language, heir to Macunaíma, the anthropophagic Manifesto and Guimarães Rosa; the hybrid relationship between poetry, prose, fusion of cultures, highlighting the strong influences of Neo-Baroque and Concretism; and intertextual connections in the recognition of dialogues with literary tradition and popular culture. Thus, the hypothesis is that both the speech of the protagonist and the whole structure of the novel point to a hybridism of genres and towards the border, understood as a point to which the limits converge and get confused. This hypothesis is confirmed and reflects the process of artistic creation which, in turn, is not unheard of in terms of the paths that have been chosen for the construction of this novel, but it reflects something of a trend and thus establishes meaningful dialogues with other works in a constant disruption and re-reading of literary and cultural tradition.

Keywords: intertextual dialogues; Gender and Border; Paraguayan Sea; (Trans)genre; (Trans)language; Wilson Bueno

LISTA DE FIGURAS E DE DIAGRAMAS

Figura 1. <i>Mar paraguayo</i> no <i>Nicolau</i>	20
Diagrama 1. Vizualização de “Ñe’ẽ”.....	28
Diagrama 2. Visualização dos hiatos.....	29

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. MAR PARAGUAYO: (TRANS) GÊNERO E (TRANS) LÍNGUA	40
1.1. Gênero e Fronteira	41
1.2 (Trans) gênero.....	50
1.3. (Trans) língua.....	72
2. GÊNEROS TEXTUAIS EM MAR PARAGUAYO	90
2.1. Poesia e prosa.....	91
2.2. Oralidade e Escrita.....	108
2.3. Concretismo ou neobarroco?	116
3. TECER, DESTECER E RE-TECER A TRADIÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL	132
3.1 A natureza da intertextualidade em <i>Mar paraguay</i>	133
3.2 Re-leitura da tradição: o <i>ñanduti</i>	141
3.3 Re-leitura da tradição: múltiplos diálogos	148
PALAVRAS FINAIS	185
REFERÊNCIAS.....	189

Examino a lombada dos livros eternos, gravadas a ouro e cristal; você cochicha na sala a canção que um dia foi minha. És assim, a reescrever o duas vezes lido porque escrito; o reescrito porque ainda outra vez lido.

E é de amor, sim, de indecifrável amor, o nosso enlace.

Wilson Bueno (1991)

INTRODUÇÃO

Para um trabalho acadêmico de qualquer natureza, os estudos literários oferecem um leque imenso de objetos de estudos e de abordagens teórico-críticas. Dentre essa diversidade de possibilidades, um livro em particular tem atraído nossa atenção e despertado o nosso interesse de estudo desde a dissertação de Mestrado¹. Trata-se de *Mar paraguay*, publicado em 1992 pelo escritor paranaense Wilson Bueno (1949-2010). Muitos são os aspectos responsáveis por despertar a curiosidade por essa obra, tais como a caracterização de uma protagonista enigmática e por isso mesmo sedutora; o suspense gerado em torno da morte/assassinato do *viejo*; a interposição dos gêneros sexuais, textuais e literários. O relato inteiro pode ser comparado à Medusa e o olhar que petrifica ou à Esfinge e o eterno decifrar ou ser devorado.

O enigma, no caso desse livro em particular, torna-se ainda mais desafiador graças à invenção de uma linguagem, que se encontra nos limites da oralidade e da escrita, da poesia e da prosa. Essa língua única, híbrida de espanhol, português e guarani, e que recebe algumas contribuições de outros idiomas, como o italiano, o francês, o inglês, nos leva à necessidade da constante elaboração e reelaboração de alguns questionamentos fundamentais: qual é a origem dessa língua? Por que ela é capaz de gerar uma forte identificação com o sujeito que vive na fronteira? Quais são os limites entre os gêneros nesse romance? E, por fim, como a fronteira, em suas múltiplas definições pode apresentar-se como um aspecto relevante na compreensão do relato da “marafona del balneário”?

A tentativa de responder a esses e outros questionamentos é a pedra de toque para a escrita desta tese. A hipótese de trabalho é que a estrutura do romance, bem como o discurso da protagonista narradora se constituem em uma significativa mescla de gêneros, nas diversas acepções do termo, e na fronteira, entendida não como algo estanque com a função simplesmente de separar, e sim em seu sentido de contiguidade, como uma região para onde os limites convergem, mesclando-se e confundindo-se.

Sendo assim, o objetivo principal é evidenciar o hibridismo presente na obra e que se estabelece em uma constante ruptura e releitura da tradição artística, literária e cultural. A abordagem consiste, assim, na estruturação de, pelo menos, três particularidades observadas em *Mar paraguay*: a questão do gênero, nas fronteiras entre o masculino e o feminino e na invenção de uma linguagem, herdeira de *Macunaíma*, do *Manifesto Antropófago* e de

¹ *A vertigem da linguagem em Mar paraguay, de Wilson Bueno*, defendida no ano de 2011 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

Guimarães Rosa; a relação híbrida entre a poesia e a prosa e a fusão de culturas; as conexões intertextuais, no reconhecimento dos diálogos com a tradição literária e com a cultura popular.

O hibridismo e o trânsito podem ser considerados, então, como as grandes marcas de *Mar paraguayo*, mas que não são exclusividades desse romance, pois permeiam todo o conjunto literário de Wilson Bueno. Nas páginas seguintes, nos ocuparemos da tarefa de traçar um breve panorama desse conjunto literário a partir do ponto de vista da fronteira. Antes, porém, torna-se necessário nos determos em um ponto que se tornou uma marca triste e penosa na trajetória do escritor. Trata-se do episódio de sua morte, caso polêmico, ainda não resolvido pela justiça e que foi responsável por uma visão de certa forma negativa da vida de Wilson Bueno. Nos mecanismos de buscas na internet, por exemplo, proliferam as páginas policiais, algumas de cunho sensacionalista que insistem em ressaltar o envolvimento com o garoto de programa e o cheque sem fundos.

Marcelo Mirisola (2010), um dos muitos artistas e intelectuais a se manifestarem a respeito da morte do escritor paranaense, em sua coluna no *site* UOL, considera a repercussão do caso como uma “segunda morte” de Wilson Bueno e aproveita para tecer críticas sobre a desvalorização social e econômica da profissão do escritor no Brasil. Nas palavras de Marcelo Mirisola,

Pra que sauna, garoto de programa, rodoviária e cheque sem fundo de 130 reais? Um escritor e ensaísta como ele, que colaborava pro *Estadão*, merecia, eu acho, mais respeito e, sobretudo, uma remuneração decente. Pois foi um cheque sem fundos que o matou. Segundo a cobertura sórdida dos jornais, o michê foi descontar o cheque pessoalmente, entraram em luta corporal e Bueno levou a pior: virou notícia. (MIRISOLA, 2010).

A cobertura jornalística acabou por deixar de lado a sua contribuição artística e literária do escritor, em serviço ao preconceito ainda nutrido pela sociedade em relação às questões referentes ao gênero e à orientação sexual. Por isso, torna-se necessário que a riqueza do legado de Wilson Bueno suplante quaisquer preconceitos e o tratamento dado ao episódio de seu assassinato, perpetuando a imagem de quem dedicou a vida à escrita, a fim de repensar a vida cotidiana através das crônicas e reinventar o Brasil e a América do Sul com seus inúmeros contos e romances, como veremos a seguir.

O escritor é herdeiro da tradição cultural que teve sua origem na década de 1920 com as vanguardas literárias, e imprimiu seu legado artístico um modo peculiar de conceber a linguagem. Sem a intenção de reduzir ou simplificar as obras do autor, podemos considerar que elas transitam, essencialmente, em vias que se cruzam e convergem entre si: os bestiários, a

mescla de línguas, as crônicas, os *tankas*, o trabalho significativo com a linguagem, que foge às regras e às convenções gramaticais.

Importante destacar, igualmente, na escrita de Wilson Bueno a utilização do elemento indígena, seja na origem étnicas de algumas de suas personagens, seja na presença da língua guarani em algumas de suas obras. O indígena aparece na vida e na obra do escritor, coincidentemente, ou não, desde o nome da cidade em que nasceu no ano de 1949: Jaguapitã, situada no norte do Estado do Paraná. O nome guarani dessa cidade pode ser traduzido como “cachorro vermelho”, de *jaguá*, cachorro, e *pytã*, vermelho. Além da cidade natal, a própria ascendência do escritor também revela seu apego à cultura guarani. Ao ser questionado sobre a presença da língua e do imaginário guarani em várias de suas obras, Wilson Bueno revela o efeito em sua obra ficcional do fato de ter nascido no sertão, das histórias de sua mãe e de ter uma bisavó índia:

Nasci no sertão, aquele tempo, — e nem faz tanto tempo assim —, que o Paraná tinha sertão — a floresta virgem, a fauna nativa quase intocada. Sou bisneto de índia guarani com alemão. Imagina a mistura... Minha bisavó, (mãe de minha avó materna, esta uma bugra de olhos azuis e que comia com as mãos), foi caçada a laço no interior paulista por um germano de fuzilantes olhos azuis. Faço uma pequena homenagem a este meu bisavô em *Tio Roseno* e claro, bem mais evidente, à minha bisavó índia. A coisa índia está em mim quase como uma segunda pele, sou um bugre angustiado, perplexo olhando as árvores da rua, os automóveis, o trânsito vertiginoso. (BUENO, 2000b).

Os episódios recorrentes da índia “caçada a laço”, da fusão de raças e culturas – o índio e o europeu – fazem parte do processo de formação física e cultural de Wilson Bueno enquanto sujeito híbrido, mestiço. Sua visão de “bugre angustiado” levou-o à constituição de inúmeras personagens distintas, mas que têm em comum entre si a árdua missão de resgatar o indígena e colocá-lo em um patamar elevado em relação ao estado atual de degradação das culturas ameríndias. Assim, a “marafona del balneário”, o tio Roseno, a Yará, entre outras, rodeados pelos mitos e lendas guaranis, precisam lidar com o mundo e com suas próprias dualidades e conflitos, e resistem apesar de tudo, assim como o elemento indígena em nossa sociedade.

É a experimentação da fronteira, geográfica, linguística, cultural e social, no hibridismo de gêneros, que Wilson Bueno imprime o seu legado imortalizado em seus livros, nos textos de jornais, nos inúmeros blogs e nas infindáveis referências na internet. O escritor iniciou sua carreira como jornalista aos 16 anos. Viveu até os sete anos em sua cidade natal e depois em Curitiba. Na juventude, morou no Rio de Janeiro, onde manteve contato com diversas personalidades do meio artístico e literário da época. Como cronista, colaborou com a *Revista*

Ideias, com o caderno cultural do jornal *O Estado de São Paulo*, com o jornal *O Estado do Paraná*, entre outros. Publicou mensalmente, por mais de cinco anos, na revista *Trópicos*, do site UOL. Dentre suas muitas amizades e afinidades literárias, encontravam-se personalidades como Hilda Hilst, Carlinhos de Oliveira e Nelson Cavaquinho, para citar apenas alguns, homenageados em suas crônicas por ocasião de seus respectivos falecimentos.

Seu nome e suas obras atravessaram os limites brasileiros, tendo sido traduzido para o espanhol, inglês, francês e editado na Argentina, no Chile, no México, nos Estados Unidos e no Canadá. Representou o Brasil ao lado de Haroldo de Campos e Paulo Leminski no seletor *Medusario* – muestra de poesia latino-americana (Fondo de Cultura, México, 1996), organizado por José Kozer, Roberto Echavarren e Jacobo Sefaní. Em ordem cronológica, suas obras são as seguintes: *Bolero's Bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Ojos de água* (1992), *Mar paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno Tratado de Brinquedos* (1996), *Jardim Zoológico* (1999), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), *Once poetas brasileños* (2004), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *Cachorros do Céu* (2005), *Diário Vagau* (2007), *Pincel de Kioto* (2007), *Canoa Canoa* (2007), *A copista de Kafka* (2007), *O gato peludo e o rato de sobretudo* (2009). Wilson Bueno faleceu na cidade de Curitiba em maio de 2010, deixando no prelo o livro *Mano, a noite está velha*, publicação em 2012. Em diversas entrevistas² concedidas pelo escritor, há a revelação da existência da coletânea *Novêlas Marafas*, constituída de quatro novelas longas e três poemas-em-prosa, escritos todos em portunhol selvagem. Nos arquivos da editora Planeta para serem publicados em tempo oportuno, essas novelas seriam consideradas sua “*Sagarana portunhólica*”. Até o momento, no entanto, ainda não obtivemos notícias a respeito dessa obra, a não ser as já citadas entrevistas.

Como podemos observar na cronologia de suas obras, Wilson Bueno iniciou sua carreira literária, tardiamente como costumava dizer, em 1986 com a publicação de *Bolero's Bar* (Criar Edições, 1986). Nesse livro, aparece uma das primeiras rupturas de fronteiras na obra do escritor paranaense, aquela que se constitui entre o real e o imaginário e entre o corriqueiro reflexivo e o literário, aspectos centrais de suas crônicas, que, nesse livro, revelam os caminhos e os descaminhos de um vagau, palavra estilizada por Wilson e que alguns autores insistem em grafar “com um triste e fino e melancólico I no final – que os faz mais magros e menos vagabundos” (BUENO, 2007b, p. 12) e suas divagações filosóficas, artísticas, culturais e

² Essas indicações encontram-se, por exemplo, nas entrevistas “O inventa-línguas Wilson Bueno”, concedida ao Blog do Caderno G, e em “Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta”, concedida ao Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

existenciais. No ano 2007 o livro ganha uma nova edição pela editora Travessa dos Editores. Como esclarece na “Nota de Advertência”, Wilson Bueno acrescentou à publicação de 2007 alguns textos inéditos e dividiu as crônicas em dois volumes, acomodados em uma caixa decorativa: no volume denominado *Bolero's Bar* encontram-se os textos de cunho predominantemente ficcional, enquanto em *Diário Vagau*, os textos, ainda que mantenham o caráter inventivo, possuem uma relação maior com a realidade (BUENO, 2007a, p. 9).

Segue-se à nota de advertência, o prefácio de Paulo Leminski à primeira edição do livro. O texto de Leminski intitulado “Bueno's Blue & seus boleros ambíguos” se caracteriza como uma espécie de testemunho do percurso e do estilo literário de Wilson Bueno, como uma forma, talvez, de utilizar seu nome e seu prestígio literário para apresentar seu amigo, que embora já fosse um cronista consagrado nos jornais, estreava na publicação de livros. Paulo Leminski cumpre o papel de avaliar ou afiançar o talento literário do então iniciante na publicação de livros.

Já nas primeiras linhas, o poeta concretista destaca o “[...] estranho e belo híbrido prosa-poesia que, hoje, é sua marca registrada, sua prosófia” (LEMINSKI, 2007a, p. 10). Esse “belo híbrido entre a poesia e a prosa”, que já se apresentava nas crônicas, perpassará todas as obras produzidas posteriormente por Wilson Bueno, em um processo constante de aprimoramento e distorção, uma vez que suas obras são inclassificáveis no que se refere ao gênero e à linguagem. Por fim, Paulo Leminski classifica o livro *Bolero's Bar* como “[...] esse boteco sórdido e esplêndido, que abre quando pode e fecha quando não é mais possível” (LEMINSKI, 2007, p. 13). Além das fronteiras entre a poesia e a prosa, entre o real e o imaginário, entre a realidade e a ficção, esse primeiro livro de Wilson Bueno, que já anuncia o estilo de suas obras em devenir, também se caracteriza nas fronteiras entre o possível e o impossível, marca de sua escrita como um todo.

Um ano após a publicação de *Bolero's Bar*, o escritor paranaense envereda por um caminho que lhe renderá prêmios e reconhecimentos: torna-se redator do suplemento cultural *Nicolau*, referência literária nos anos 1980 e 1990. Mantido ao longo de dez anos – de 1987 a 1996 – pela Secretaria de Cultura do Paraná, *Nicolau* situava-se fora do eixo Rio-São Paulo e alcançou notoriedade nacional e internacional. As invariáveis vinte e oito páginas do jornal das edições comandadas por Wilson Bueno mesclavam reportagens, contos, poemas, entrevistas, charges, etc. produzidos com a colaboração de diversos poetas, escritores e personalidades do mundo cultural, como Paulo Leminski, Milton Hautoum, Dalton Trevisan, Luiz Antonio Guinski, Arnaldo Antunes, dentre outros. Wilson Bueno esteve no comando editorial até a 55ª edição, no ano de 1996, quando deixou a direção do jornal por questões políticas. O jornal, que

prevaleceu durante uma década inteira sobrevivendo com o investimento público, rompeu todas as fronteiras geográficas, culturais, políticas e artísticas, caracterizando-se não somente como uma voz da intelectualidade paranaense, mas também como uma voz divergente da arte brasileira. Recentemente, após permanecer vinte anos restrito a algumas bibliotecas e acervos de colecionadores, o *Nicolau* ganhou uma edição fac-similar, com dois mil exemplares e também versões digitais disponíveis para *download* gratuito na internet.

O *Nicolau* é, por toda a sua riqueza cultural e sua importância no cenário literário brasileiro, uma parte importante do percurso biográfico de Wilson Bueno; selecionar os textos, preparar as edições, comandar o editorial rendeu ao escritor uma grande experiência criativa. Não por coincidência, o editorial da primeira edição do jornal – que apresenta a proposta dessa empreitada, bem como alguns esclarecimentos sobre suas particularidades – tem o significativo título de “Tempo de Criar”. A seguir, na íntegra, o editorial escrito por 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).

Nessas primeiras palavras, Wilson Bueno esclarece a homenagem aos imigrantes, presente já no título do jornal, e também a proposta estética e literária do *Nicolau*: consolidar um ambiente artístico que não estivesse restrito ao espaço paranaense, mas que refletisse o “processo criativo” brasileiro, fazendo arte independente das bandeiras políticas e partidárias sempre a serviço da democracia. Essa tarefa demandou, certamente, um grande esforço, primeiramente por ser o *Nicolau* uma iniciativa pública, sujeita, portanto, a desmandes políticos e também pela fase de abertura política que o Brasil começava a experimentar após o longo período da ditadura militar, cujos ecos ainda rondavam os colaboradores do jornal que se

empenhavam, sobretudo, na “construção da democracia brasileira”. Sendo assim, a condução do jornal representou para o escritor, de certa forma, estar à frente de uma parcela da expressão artística brasileira, missão cumprida satisfatoriamente nos quase dez anos que o jornal esteve sob sua direção, haja vista os inúmeros prêmios, o prestígio e os rumos proporcionados pelo *Nicolau* em sua carreira literária.

Tal é a importância desse suplemento-jornal literário-cultural no conjunto da vida e da obra de Wilson Bueno que se torna praticamente impossível analisar ainda que superficialmente as obras do autor e não mencionar seu papel na condução do periódico. Isso porque além do esforço artístico decorrente da missão de comandar uma empreitada como essa, o jornal também proporcionou a Wilson Bueno um espaço para veicular seus textos. João Batista Santana (2014) no *Especial Nicolau – Wilson Bueno*, aponta que o escritor utilizou espaço no Nicolau para publicar diversos textos, dentre eles, algumas crônicas, trechos de *Manual de Zoofilia* e, na sexta edição, em dezembro de 1987, uma página inteira com partes de *Mar paraguay*, que seria publicado em livro cinco anos mais tarde. O jornal representa, então, mais uma fronteira na obra do escritor paranaense, na medida em que se configura como uma espécie de nascedouro de seus livros, uma década de pequenas amostras de seu potencial artístico e de seu trânsito entre os mais variados gêneros, rompendo com todas as fronteiras.

A aparição de um excerto de *Mar paraguay* no *Nicolau*, é muito significativa, pois pode dar uma pequena dimensão do ritmo de produção dessa obra em particular. Algumas páginas antes, mais especificamente na página 17 da edição de dezembro de 1987, há o texto do poeta paraguaio Jorge Canese intitulado “Paraguay: um erro geográfico”. O poeta aborda nesse texto a característica mediterrânea do Paraguai, que não possui saída para o mar, discutindo a posição e a representatividade desse país na América Latina. Ao iniciar seu texto, o poeta esclarece sobre sua participação no *Nicolau*:

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).

A visita e a conversa com o poeta paraguaio motivaram Wilson Bueno a convidá-lo para escrever um texto, com o significativo tema mediterraneidade, dando-lhe a liberdade de

escrever sobre um mar que, geograficamente, o Paraguai não possui e que foi motivo de muitas guerras, disputas e confinamento do país ao longo de sua existência. O poeta cumpre seu dever e escreve suas 60 linhas sobre a ausência do mar no seu país de nascimento. O tema pode ter rondado os pensamentos do editor Wilson Bueno e na edição seguinte do jornal, coloca o texto de Jorge Canese e, algumas páginas depois, apresenta um mar *paraguayo*, que rompe todas as fronteiras geográficas e culturais, projeto em que talvez, há tempos, estivesse trabalhando e viu nessa ocasião a oportunidade de divulgar, brincando com o texto do poeta paraguaio.

A seguir, a página digitalizada do *Nicolau* em que aparece o excerto de *Mar paraguayo*:

MAR PARAGUAYO

Wilson Bueno

A partir da língua falada neste Brasil de longas línguas praieiras e do castelhano — no caso específico o espanhol com sotaque paraguaio — surge uma terceira 'língua', situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a língua dura e cedem à voragem-erótica do duplo: *Mar paraguayo* é um fragmento — primeira pedra — de uma 'novela em progresso', já com mais de 100 páginas. Ao mar.

Yo soy la marafona del balneario. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal no sol, adivinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se vá a explotar en los uránios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las osas como una senhora digna perto de ser executada en la guillotina. O, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que hacer?

Hoy me vejo adelante de su oltar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace soñar, que me hace, que me há construído de dolor e sangre, la sangre que le vertió mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de un punhal en la clave derecha del corazón.

Ahora, en neste momento, yo no sé que hablar con su cara dura, rojos los oltos soterrados, estos que eran mis ojos.

No, no lo maté porque sua vida se entranhava en la mía. No, fue la suerte, já lo disse. Mi suerte de adivinadora de la esfera, bñilde e cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nací al fondo del fondo del fondo de mi país — esta hacienda guarani, guaraní y soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia eran solo el mirar en el ver — cargado de olas e seules. Además, traía dentro em mim toda una outra canción — trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos, y la agrura.

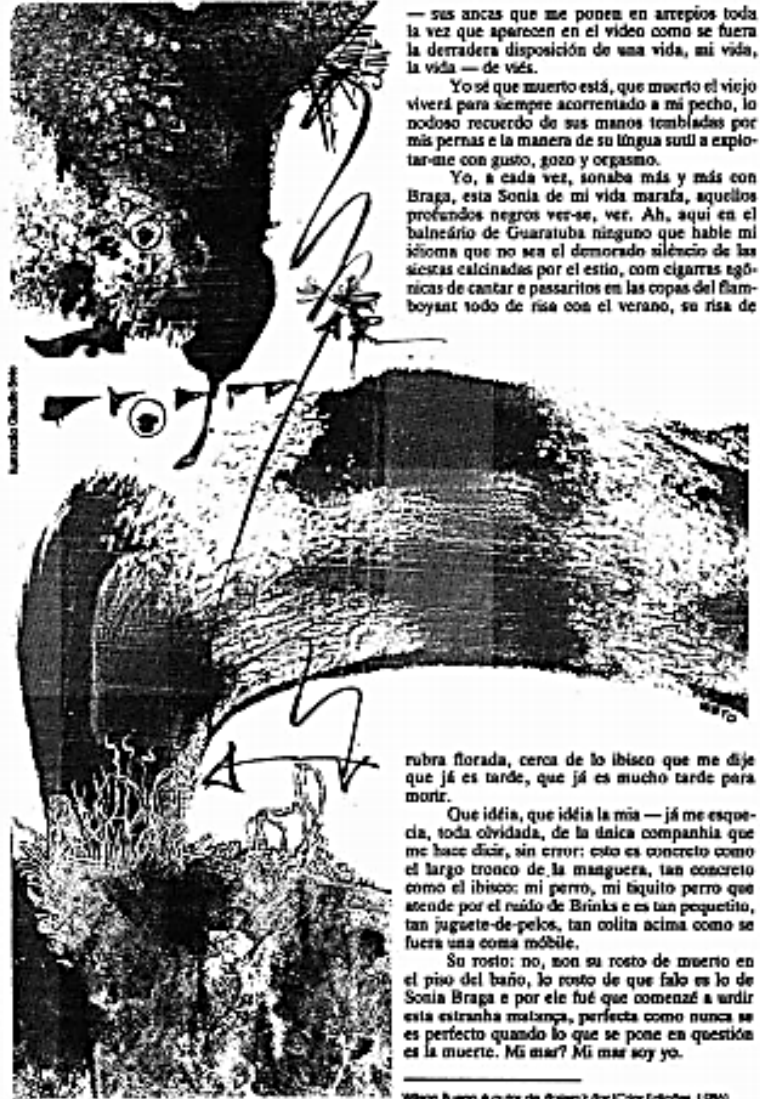
No tuve medo del gran abismo de água e espuma. Lo miré duramente aunque todo en mi era apenas una alegría de niña al sol, yo que a este tiempo já volvía, con terror e manchas blancas por los pelos, já volvía el Cabo de la Buena Esperanza.

Mi cuerpo que engordó por non salir de esta sala obscura onde traço el destino, melhor el dele, o deste hombre que mis manos seahazan de assassinar suavemente — con una disposición de cine e sabre.

Fue simples: solamente lo tomé desprevenido e con una, una sola bordada brasileña en la naca lo jugué al piso del baño — estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna.

Prossigo la arte de la sortista, casa térrica com mangueras en el jardín e sombreros por los quintales, sin hablar del sol, del rude sol manhadas, tardes e noches — el espantoso verano de Guaratuba quando se é noviembre e el mundo se pone de barracas e chicos por las playas coloridas pela tarde — esta pequena grande artista de las tintas del cielo.

A la noche tengo mi trabajo: no que me enamore, no, non es esto, lo que digo es todo un labirinto de arañas que van teciendo en las quimas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sonia Braga



— sus ancas que me ponen en arrepíos toda la vez que aparecen en el video como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida — de vida.

Yo sé que muerto está, que muerto el viejo vivirá para siempre acorrentado a mi pecho, lo nodoso recuerdo de sus manos tembladas por mis pernas e la manera de su língua sutil a explotar-me con gusto, gozo y orgasmo.

Yo, a cada vez, sonaba más y más con Braga, esta Sonia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. Ah, aquí en el balneario de Guaratuba ninguno que hable mi idioma que non sea el demorado silencio de las sietas calcinadas por el estío, com cigarras egípticas de cantar e passaritos en las copas del flamboyant todo de risa con el verano, su risa de

rubra florada, cerca de lo ibisco que me dije que já es tarde, que já es mucho tarde para morir.

Que idéia, que idéia la mía — já me esquecia, toda olvidada, de la única companhia que me hace dize, sin error: esto es concreto como el largo tronco de la manguera, tan concreto como el ibisco: mi perro, mi biquito perro que atende por el ruido de Brinks e es tan pequetito, tan juguete-de-pelos, tan colita acima como se fuera una coma móbile.

Su rostro: no, non su rostro de muerto en el piso del baño, lo rostro de que fallo es lo de Sonia Braga e por ele fué que comencé 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.

Wilson Bueno é autor de *Além? dar* (Círculo Editorial, 1986)

Figura 1. *Mar paraguayo* no Nicolau (BUENO, 1987, p. 25)

Como podemos observar, as palavras da marafona ocupam quase a totalidade da folha do jornal, dividindo o espaço com o projeto gráfico de Luiz Antonio Guinsky e Rita de Cássia Solieri Brandt: um fundo do mar reinventado, com corais, algas e ondas em uma perspectiva cubista, que se encarrega de ilustrar esse mar paraguaio em que se apresenta a narradora. Antes do trecho propriamente dito, uma espécie de esclarecimento sobre o conteúdo dessa página, escrito possivelmente pelo próprio 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 a linha dura e cedem à voragem – vértice duplo: *Mar paraguay* é um fragmento – primeira pedra – de uma ‘novela em progresso’, já com mais de 100 páginas. Ao mar. (BUENO, 1987, p. 25).

O autor chama *Mar paraguay* de uma “novela em progresso”, com mais de 100 páginas, um prospecto da obra posteriormente publicada, que contém 78 páginas incluindo o elucidário, o que indica que o esboço foi reduzido, revisado, refinado. Na comparação entre esse trecho e a versão final, podemos observar algumas pequenas modificações. A primeira delas é que o título dessa parte no livro não aparece nessa publicação de Nicolau porque talvez ainda não existisse: “Ñe’ẽ”, que significa palavra, conversa em guarani, aliás, no esclarecimento inicial o autor aponta para uma “terceira língua”, resultante da mescla entre o português e o castelhano paraguaio, sem mencionar o guarani, que não aparece em nenhuma parte desse trecho do *Nicolau*. O guarani poderia já estar no projeto, como algo latente, mas talvez somente com o amadurecimento da ideia ele tenha se destacado ao ponto de colocá-lo como elemento essencial na compreensão do relato.

Existem outras – pequenas – modificações que podem ser localizadas na comparação com a versão final. Há o acréscimo “Ô era el que acabava de morir?” (BUENO, 1992, p.16) no sétimo parágrafo e “bifurcada” (BUENO, 1992, p. 18) ao parágrafo que trata do cachorrinho *Brinks*. Além disso, o trecho “[...] una sola bordoada 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 juguê al sofá con terror y susto” (BUENO, 1992, p. 16). O adjetivo *brasileña* que de certa forma contradiz a origem e a naturalidade da narradora é retirado e no lugar de bordoada temos uma distração. Com esses ajustes, a narradora se exime de qualquer culpa pelo assassinato, um dos motivos para a enunciação/escrita do livro, já que a bordoada revela uma intenção que a distração se encarrega de negar; ao trecho ainda é acrescentada a condição de escrava, que pode eximir ainda mais a culpa, uma vez que ela teria todos os motivos para mata-lo. Por sua vez, o verbo jogar também é significativo nas alterações

do trecho: na transcrição do jornal, temos “joguê”, que é substituído por “joguê” na versão final, com o acento circunflexo que se tornará uma das marcas da utilização do portunhol selvagem no livro, uma vez que a maior parte das palavras com acento tônico nas vogais [e] e [o], são grafadas com /^/ para marcar a pronúncia castelhana da narradora.

Outro aspecto interessante é a ausência do “ÿyá” no último parágrafo do trecho de *Mar paraguay* publicado no *Nicolau*, pois é com a sentença “Mi mar? Mi mar soy yo” (BUENO, 1987, p. 25), que se encerra o romance na versão final do livro. É possível notar que Wilson Bueno escolheu um trecho significativo – a apresentação da marafona ao leitor/ouvinte – para publicar no jornal e arremata o que seria a última parte, em que ela revela as particularidades do mar *paraguay*, que está associado ao ser e suas vicissitudes. Sendo assim, o mar é ela mesma, seus dramas e seus conflitos, assim como o oceano que nunca se enche, quanto mais se busca, mais se tem a buscar e, na revisão final, aparece a figura mitológica guarani, daquele que protege as águas e que ao mesmo tempo é parte dessas águas, o *ÿyá*.

Essa possibilidade de comparar duas versões de *Mar paraguay* e analisar, ainda que brevemente, como as alterações, as retiradas e os acréscimos podem ser significativos na compreensão de uma obra se concretiza graças ao *Nicolau*, que funciona como um marco no conjunto da obra de Wilson Bueno, concretizando a fronteira e o hibridismo característicos na escrita de praticamente todos os livros. Além disso, como já vimos, durante cinco anos o escritor paranaense utiliza o *Nicolau* para divulgar alguns de seus textos e amadurecer sua experiência como editor até que no ano de 1991 ele publica *Manual de Zoofilia*, livro que inaugura mais uma modalidade marcante de suas obras: os bestiários, nas fronteiras entre o humano e o animal e entre o tradicional e o moderno.

Os animais representam, então, o trânsito, entre a realidade e a ficção e entre a fábula, o conto, a poesia nas mais diferentes obras de Wilson Bueno. Isso porque não raro, o escritor utiliza a figura de animais, seja nos bestiários propriamente ditos – *Manual de Zoofilia*, *Jardim Zoológico*, *Cachorros do Céu* e *Os chuvosos* – seja nas obras que possuem temática diversa, a fim de explicitar essa confluência de gêneros, como no caso de *Mar paraguay*, em que animais como escorpião, serpente e aranha são peças-chave na compreensão do romance, conforme detalharemos mais adiante neste trabalho.

O trânsito se constitui desde a definição tradicional de bestiário, que, de acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, remonta à Idade Média, com os escritos dos monges católicos cujo objetivo era constituir espécies de catálogos, reunindo informações sobre animais reais e fantásticos. A interpretação era simbólica e alegórica e a intenção era, sobretudo, moralizadora. Já no século XX, em uma retomada dos bestiários, aparecem obras como o

Bestiário (1951), de Júlio Cortázar ou o *Livro dos seres imaginários* (1989), de Jorge Luís Borges. Ambos se encarregam de mesclar e confundir os gêneros fábula e bestiário, descrevendo animais reais e imaginários.

O que Wilson Bueno faz é totalmente o oposto dos bestiários tradicionais e uma reinvenção dos bestiários de Cortázar e Borges. Seus bestiários se constituem na fronteira entre as fábulas e os bestiários modernos e possuem basicamente a mesma estrutura: tratam-se de conjuntos de pequenos contos em que os protagonistas são animais reais, irreais ou que transitam entre a realidade e a fantasia. O primeiro deles é o *Manual de Zoofilia*, que apresenta uma série de pequenos contos nos quais o amor e o erotismo são metaforizados em escorpiões, pardais, tigres, pelicanos, dentre outros. Em *Jardim Zoológico*, seu segundo bestiário, em uma descrição quase biológica, são apresentados trinta e quatro seres, que circulam entre o real e o inventivo, como os *ivitus*, os *guapés* e os *giromas*. Dentre esses, uma personagem nos chama a atenção no que se refere à utilização da serpente como metáfora na obra de Wilson Bueno: a *Yarará*, palavra tupi-guarani para designar uma espécie de cobra, que difere das demais por ser venenosa, como veremos adiante. A *Yarará* também aparece em uma única menção nas últimas páginas de *Meu tio Roseno, a cavalo*:

[...] Trota e trota o Zaino, nosso caváio, cavayú yaracuaá, cavalinho bom desde o Araré, brioso caballo, cavayú kire'y, nosso caváio. Para que o chubaréu das balas, metralhas, obus? Cavayú kire'y, nosso caváio, cavayú, cavayú, mesmo caváio, é dele a marcha deste entrecéu, que gesta nas dobras, trotado como trotam ao vento igualmente as intrigas, ao lombo desse caváio, cavayú, caváio, o agraz das lendas, nossa viagem. Caváio, meu bem, caváio, foi de noite ou foi de dia, ara há piharé, o casamento de Andreu com a cobra Yarára – ele cavaleiro; ela cobra criada? Que mal-pergunte, nosso caváio, Brioso, cavayú meu – dá de alegrar o cansaço, tristezas que o mundo tem? (BUENO, 2000, p. 77).

A serpente pode ser vista, então, como um elemento intertextual capaz de conectar livros como *Jardim Zoológico*, em que aparece como protagonista, *Meu tio Roseno, a cavalo*, no qual é mencionada como uma personagem e *Mar paraguayo*, visto que a serpente aparece diversas vezes no romance com as variações “mboi”, “víbora” ou “serpiente” e pode ser analisada como uma metáfora para as definições de transgênero e translíngua na constituição da protagonista narradora, tal como a *Yarará*, conforme veremos detalhadamente mais adiante no trabalho.

Além de protagonista do conto de *Jardim Zoológico*, a *Yarará* encontra-se unida em laços matrimoniais que exemplificam os cruzamentos entre português, espanhol e guarani nas páginas finais de *Meu tio Roseno, a cavalo*, e também pode ser considerada como uma espécie

de espelho da marafona, narradora de *Mar paraguayo*. Isso nos mostra uma das possíveis conexões intertextuais na obra de Wilson Bueno, entre seus contos, bestiários e romances.

Entre as fronteiras na obra de Wilson Bueno estão também os seus tankas, reunidos nos livros *Pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2007). Como homenagem à comunidade nipo-brasileira, esses tankas se constituem em um híbrido de tradição milenar e modernidade, nas fronteiras entre o oriental e o ocidental. Isso porque, ao utilizar a estrutura poética do tanka – 31 sílabas distribuídas em cinco versos com 5-7-5-7-7 sílabas, o poeta remonta à tradição milenar que expressava as lendas e histórias do povo japonês, mas de certa forma reinventa essa tradição incorporando o conceito de epifania proposto por James Joyce no século XX (YAMAMOTO, 2012), como podemos observar no tanka “migrantes”, um dos 58 poemas de *Pequeno tratado de brinquedos*:

migrantes

em cinquenta e cinco
chegamos à ferroviária
as malas e os filhos

ante o súbito pinheiro
primeiro pasmo do exílio
(BUENO, 1996, p. 22)

O título e os dois primeiros versos do poema de antemão confirmam a homenagem à comunidade nipo-brasileira, já evidenciada pela escolha do tanka, a primeira forma de poesia breve do Japão (RUIZ, 1996), como forma fixa para todos os poemas do livro. Porém, diferentemente do tanka original, em que o enunciador tende a ser eclipsado (YAMAMOTO, 2012), nesse tanka de Wilson Bueno o eu-lírico se inclui entre os migrantes, o que difere também no conceito de epifania, cuja complexidade será aqui resumida como um instante de revelação, que nos tankas do escritor paranaense se caracterizam não nos diálogos, como em James Joyce, mas na subjetividade do eu-lírico. O momento epifânico nesse poema pode ser constatado no “pasma do exílio”, na consciência dos migrantes, nos quais se inclui o eu-lírico, de que estão em um novo mundo, distantes de sua terra, com “as malas e os filhos” frente a novas oportunidades, mas também grandes desafios, como o de agora serem estrangeiros em terra estranha. Dessa forma, em seus tankas Wilson Bueno se encarrega de traduzir os clássicos e a tradição para a linguagem contemporânea, conforme sintetiza a poeta Alice Ruiz na orelha do livro *Pequeno tratado de brinquedos*.

Essa releitura – ou tradução – da tradição é outra das grandes fronteiras rompidas nas obras de Wilson Bueno. Como exemplos dessa releitura, temos os livros *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) e *A copista de Kafka* (2007). No primeiro, cujo título se caracteriza como um decassílabo, o escritor elabora uma releitura da linguagem oitocentista, estabelecendo conexões intertextuais com inúmeras obras do século XIX, como, por exemplo, de Machado de Assis, nas aproximações, dentre outras coisas, entre o tom de confiança de Bentinho e o de Leocádio, o narrador protagonista do romance de Wilson Bueno. Já em *A copista de Kafka*, como o próprio título já sugere, se estabelece uma releitura de Franz Kafka, nas fronteiras entre o real e o imaginário, entre o gênero epistolar, o romance e o conto, pois se trata de um livro híbrido em que há cartas, fragmentos de diários, contos, etc, que fazem sentido somente se vistos em sua totalidade.

Mar paraguayo é um romance que pode muito bem representar a fronteira e o hibridismo de gêneros característicos de todo o legado literário de Wilson Bueno. Foi, sem dúvida, o seu livro de maior sucesso, aquele que lhe proporcionou reconhecimento nacional e internacional e o consagrou como escritor. O livro foi publicado em 1992 pela Editora Iluminuras em parceria com a Secretaria do Estado de Cultura do Paraná, como parte da coleção “Américas”. Sobre os detalhes técnicos e o projeto gráfico da primeira edição, Antonio Rodrigues Belon informa:

Después de la tapa predominantemente roja, en la hoja de rostro, el nombre del autor, el título, centralizado y en tamaño más grande, la indicación de las dos instituciones de la sociedad editorial, una pública y la otra privada, constituyen el conjunto de las informaciones esenciales de la edición. En la página siguiente, las informaciones permiten una identificación completa del libro: copyright, nombre del responsable por el proyecto gráfico de la colección y de la tapa, nombre de la responsable por la revisión, composición, el ISBN, la Secretaria de Estado coresponsable en la publicación y nombre y dirección completos de la empresa comercial de publicación, además del año de la edición (BELON, 2006).³

Trata-se, portanto, de uma edição simples, sem grandes detalhes gráficos, quase como uma edição de bolso. Os elementos paratextuais (GENETTE, 2009) indicam uma preocupação maior em impressionar pelo conteúdo do que propriamente com recursos visuais. Além disso,

³ Depois da capa predominantemente vermelha, na folha de rosto, o nome do autor, o título, centralizado e em tamanho maior, a indicação das duas instituições da sociedade editorial, uma pública e a outra particular, contituem o conjunto das informações essenciais da edição. Na página seguinte, as informações permitem uma identificação completa do livro: copyright, nome do responsável pelo projeto gráfico da coleção e da capa, nome da responsável pela revisão, composição, o ISBN, a Secretaria de Estado co-responsável na publicação e nome e endereços completos da empresa comercial de publicação, além do ano da edição. (tradução nossa)

vale ressaltar que talvez devido a uma reduzida tiragem de exemplares, o livro tornou-se cada vez mais raro tanto nas livrarias físicas quanto nos espaços de venda virtual: *Mar paraguay* é, hoje, um livro esgotado.

A primeira fronteira que se rompe no romance é o jogo com a linguagem e que se reflete na organização das partes do romance. A narradora se autodefine como a “marafona sin nexo del balneario” (BUENO, 1992, p. 32), certamente porque seu relato confunde lembranças, desejos e reflexões e são expressos na ordem caótica de seu pensamento, ordem essa que rompe com as barreiras entre as línguas. Tal expressão é transposta para a formação estrutural do romance, que ultrapassa a convencionalidade. Primeiramente, temos o primeiro elo crítico entre o romance e seus leitores: um texto de Heloísa Buarque de Hollanda que não possui título e que se encontra na aba esquerda do livro. Esse texto apresenta *Mar paraguay* a partir de sua essência, seu aspecto mais marcante, que é o de discutir os limites e as geografias reais e imaginárias, em um mix linguístico que conduz a uma “[...] falência de fronteiras [...] na interseção das identidades nacionais, linguísticas, culturais e sexuais” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1991).

Essa falência das fronteiras pode ser observada não apenas no relato em si, mas no próprio título do romance, constituído da palavra mar, que pode ser lida tanto no português quanto no espanhol e *paraguay*, termo em espanhol, oriundo do guarani. Além disso, há o elucidário, com a tradução dos termos em guarani, as abas escritas em português com textos críticos e biográficos. Após os dados catalográficos e o sumário, temos o prefácio, que pode metaforizar o encontro de culturas, uma vez que o seu autor, Néstor Perlongher, é argentino, o texto é escrito em português e o título, “Sopa paraguaia” se refere a um prato híbrido típico do Paraguai, cujo nome dá a entender um caldo, mas que possui uma constituição sólida, semelhante a uma torta. Segundo Antonio Rodrigues Belon:

O prefácio é *argentino*, do ponto de vista da autoria, *paraguaio*, na perspectiva de seu objeto, *brasileiro*, no local de sua escritura e na origem do texto ficcional em questão. Para aumentar a estranheza da combinação, ou para reduzi-la, no insólito da metáfora do título, “Sopa Paraguaia”, tenta dar conta da tarefa de uma primeira abordagem, criticamente consistente, do desafio trazido no tríplice encontro entre o português, o espanhol e o guarani, no âmbito de uma narrativa inteira e unitária, na sua triplicidade. (BELON, 2010, p. 4990).

No prefácio, Néstor Perlongher caracteriza a publicação de *Mar paraguay* como um acontecimento, no caso, a “invenção de uma língua”, um anúncio do que seria o portunhol selvagem, termo cunhado mais tarde pelo poeta Douglas Diegues em 2008 com a publicação da *Karta-manifesto-del-amor-amor-em-portunhol-selvagem* e aponta para a utilização da

língua guarani como recurso poético. O prefácio, além de apresentar o romance e suas especificidades, insere Wilson Bueno em uma corrente artística, aproximando-o de importantes escritores da literatura latino-americana, como Francisco Madariaga, Julián Rios, Paulo Leminski, Manuel Puig, dentre outros

Temos, então, na constituição estrutural do romance, como paratextos (GENETTE, 2009) um prefácio, escrito por Néstor Perlongher, um texto escrito por Heloísa Buarque de Hollanda nas abas, um elucidário, com a tradução dos termos em guarani três partes do relato propriamente dito, que poderíamos considerar como capítulos: “notícia”, das páginas 13 a 14; “Ñe’ẽ”, entre as páginas 15 e 71; e “Añaretã”, nas páginas 72 e 73. O fato de existirem apenas três partes com título pode ser visto além de uma particularidade estética, podendo ser explorado como efeito de sentido. A primeira delas, “notícia” funciona como uma espécie de prólogo, em que a narradora se encarrega de avisar o leitor sobre os principais elementos de seu relato. Em “Ñe’ẽ” inicia-se o relato propriamente dito, uma espécie de desenvolvimento, que ocupa a maior parte do livro. Por sua vez, “Añaretã”, a última delas, se constitui como uma espécie de epílogo, uma sinopse do tema.

Nesse sentido, o relato se inicia com “Ñe’ẽ”, palavra, e termina em “Añaretã”, inferno. Temos, então, um jogo de significados que conduz a uma visão metalinguística da escrita que possui seu berço na palavra e que encontra como destino, fatalmente, o inferno, estabelecendo uma referência à sofrida e árdua tarefa da escrita anunciada por inúmeros escritores. A escrita, apesar de trazer consigo o sofrimento, se constitui como uma válvula de escape, um meio de desafogar suas mágoas, seus anseios, seus medos: “Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia triste de los inviernos de ahora [...]” (BUENO, 1992, p. 32).

Constatamos que a parte “Ñe’ẽ” possui uma particularidade em relação às demais, pois se subdivide em outras unidades menores, que apresentam alterações frequentes de assuntos, mas cuja estrutura não pode, necessariamente, ser classificada como capítulos. Dentre as subdivisões, denominamos fragmento independente às que demonstram certa autonomia na disposição gráfica; e hiatos, na acepção de “lacuna” ou “interrupção da continuidade” (HOUAISS, 2001) àquelas cujas cesuras se manifestam com um espaço em branco menor. Tendo em vista essa caracterização, podemos visualizar a seguir a representação gráfica da parte “Ñe’ẽ”, os hiatos e as partes independentes numerados de acordo com a ordem de aparição no romance:

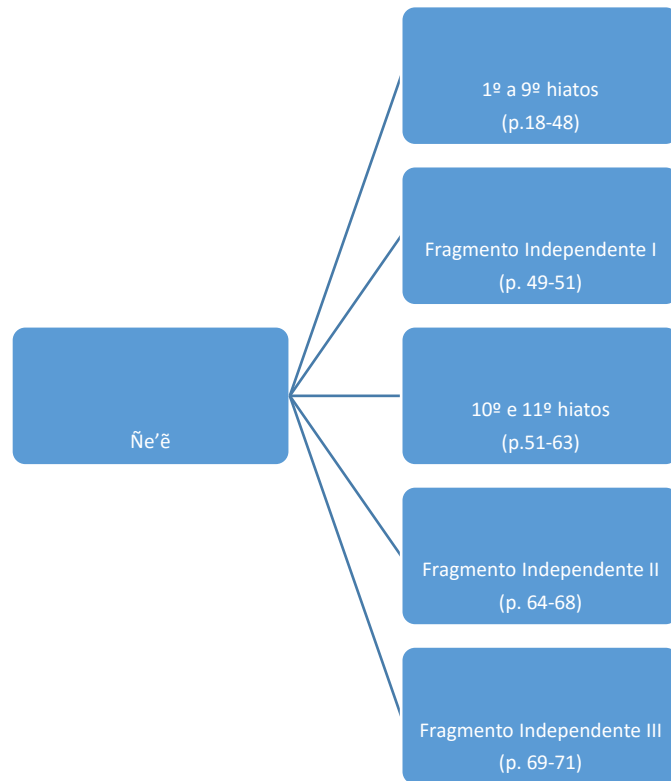


Diagrama 2. Visualização de “Ñe’ẽ.”(FLORENTINO, 2011, p. 32).

Diante dessas subdivisões, cabe ressaltar que no primeiro hiato aparece um tipo de cesura menor em relação aos demais. Então, denominamos essa parte como hiato menor, uma vez que ele depende gráfica e semanticamente do hiato anterior. Sendo assim, no diagrama seguinte podemos visualizar os hiatos e a subdivisão que acabamos de tratar:

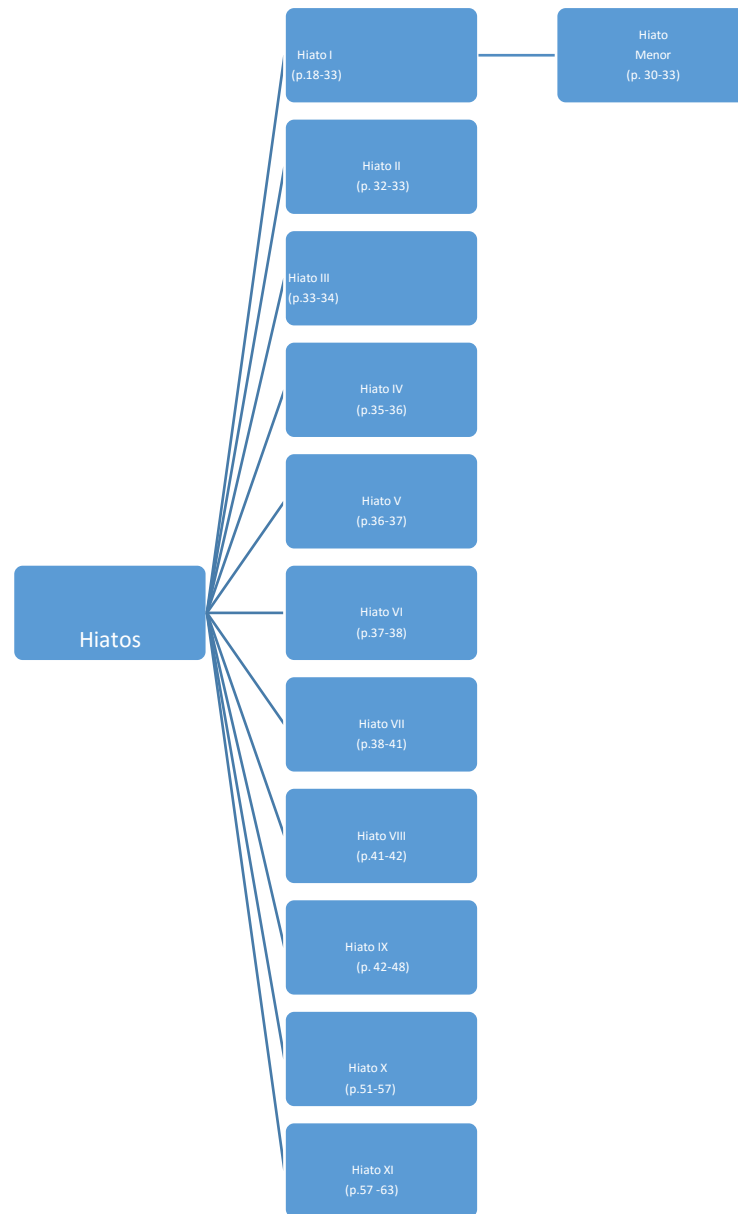


Diagrama 2. Visualização dos hiatos (FLORENTINO, 2011, p. 33).

Por fim, as possíveis divisões em *Mar paraguayo*, apesar de apontarem para uma independência entre cada uma delas que se refere à ordem e à estruturação, exercem influência sobre umas sobre as outras. Na totalidade do romance, as partes e os fragmentos independentes e os hiatos somente podem ser compreendidos se os considerarmos em seu caráter de simultaneidade. Sendo assim, o discurso da marafona constitui-se como um verdadeiro jogo de linguagem, em que a memória expressiva da narradora brinca com os assuntos, proporcionando vida própria a cada parte de seu relato, porém, fazendo com que eles sejam compreendidos somente se vistos em sua totalidade.

Além da publicação brasileira de 1991, o romance foi editado no Chile, em 2001 pela Editora Intemperie; em 2005 pela TSE TSE na Argentina; e em 2006 pela Bonobos no México. Na edição argentina, a única delas à qual tivemos acesso, o prefácio de Néstor Perlongher e o elucidário aparecem traduzidos para o espanhol e, encontram-se como adendos textos críticos de Reynaldo Jimenez (2005), Andrés Ajens (2005) e Adrián Cangi (2005), que tratam de diferentes aspectos da escrita de *Mar paraguay*. O passeio do livro pela América Latina, através dessas edições, demonstra mais uma vez o trânsito pelas fronteiras, característico da obra. Além disso, colabora para a afirmação do reconhecimento internacional de Wilson Bueno.

A publicação tanto de *Mar paraguay* quanto de outros romances do escritor paranaense rendeu, além da consolidação de um público leitor das mais diferentes idades e níveis de instrução, conforme atesta o próprio autor em diversas entrevistas, uma infinidade de textos críticos como artigos publicados em blogs e revistas dentro e fora do Brasil e trabalhos acadêmicos produzidos em diferentes universidades. Na impossibilidade de detalhar toda a recepção crítica de Wilson Bueno, nos ocuparemos em apontar algumas contribuições a respeito de *Mar paraguay*.

Dentre essas contribuições, uma das mais significativas, talvez, seja a tradução desse romance, em muitos aspectos, intraduzível. Em *El riesgo está escrito en la estructura: traducir a Wilson Bueno del Sur al Norte*, a poeta canadense Erin Moure se encarrega de demonstrar em poucas páginas não somente algumas particularidades de sua leitura de *Mar paraguay*, especialmente no que se refere às tensões das línguas, mas, sobretudo, da dificuldade da tarefa de traduzir esse romance – ela o faz utilizando as três línguas mais comuns na cidade de Montreal, em uma mistura entre inglês e francês, o “franglawk” e o “Kanien’kehá’ka”, o moicano. A tradução, por si só renderia uma tese, pois segundo a autora, “[...] Curiosamente, a mi parecer, la traducción o texto nuevo va a ser un “éxito” incluso si no lo lee nadie. Porque va a existir en la estructura del inglés, como riesgo”⁴ (MOURE, 2014, p. 22).

No tocante a textos acadêmicos, temos os textos do pesquisador Antônio Rodrigues Belon, responsável pela entrevista “Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta” (2008), na qual o escritor comenta o ritmo de produção de suas obras, a questão das línguas que são marcantes nelas, tais como o espanhol, o guarani, o japonês e o alemão, além de considerações sobre seus livros e seu público leitor. A respeito de *Mar paraguay*, além de orientar dissertações de mestrado

⁴ Curiosamente, a meu ver, a tradução, o novo texto vai ser um “sucesso” inclusive se ninguém chegar a lê-lo. Porque vai existir na estrutura do inglês, como risco (tradução nossa).

sobre o romance, Antonio Rodrigues Belon também escreveu “Navegar por mares paraguayos” (2006), escrito em espanhol e publicado na Colômbia em que analisa questões centrais para o entendimento do romance. Publicou, também, “As águas do Mar paraguay, de Wilson Bueno” no ano de 2010. Muitas de suas reflexões são utilizadas no decorrer deste trabalho.

Rosana Cristina Zanellato Santos também faz parte do grupo de pesquisadores que se dedicaram à obra de Wilson Bueno. No texto “Las (des) aventuras de la heroína de Guaratuba em Mar paraguay, de Wilson Bueno”, por exemplo, Zanellato (2014) se propõe a caracterizar a protagonista narradora de *Mar paraguay* como a “[...] heroína trágica de sua própria epopeia” (SANTOS, 2014, p. 63). Para tanto, ela divide suas considerações em dois grandes temas que aparecem no romance: o espaço, na perspectiva do mar como espaço lírico; e o corpo, da própria marafona, do *niño* e do *viejo*, remetendo sempre ao mito do “Mar dos Xaraes”.

Com relação aos trabalhos de pós-graduação cujos objetos de pesquisa tenham sido essa obra de Wilson Bueno, vale a pena citar algumas dissertações de Mestrado defendidas em diferentes universidades; não encontramos, porém, nenhuma tese de Doutorado. A primeira dissertação de Mestrado de que tivemos notícia foi escrita por Celso Herandes Favaro, em 2006 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. O trabalho tem como título *Vozes, labirintos, alegorias: Mar paraguay, de Wilson Bueno*; o objetivo é analisar a obra através de pressupostos teóricos como o de Mikhail Bakhtin a fim de “[...] mostrar como *Mar paraguay* demonstra a relação entre as línguas; a polifonia linguística e cultural emergindo em todas as páginas” (FAVARO, 2006, p. 17).

Já em 2007, na mesma universidade, Bernarda Acosta Diegues defendeu a dissertação intitulada *Escritura e oralidade em Mar paraguay, de Wilson Bueno*, em que trabalha a tensão existente entre a oralidade e a escrita e a mescla de línguas. Ainda em 2007, Leo Chahad André defendeu seu trabalho de conclusão de curso de graduação na Universidade de São Paulo, cujo título é *Relações discursivas no entre-línguas: efeitos de poesia no entremeio espanhol-português, escandido de guarani – Um olhar sobre Mar paraguay, de Wilson Bueno*. Nesse trabalho, o portunhol é caracterizado como um entremeio das línguas portuguesa e espanhola, sendo que o objetivo principal é descrever como se organiza “[...] o estatuto plurilíngue da obra, bem como a constante tensão entre falar/cantar/desabafar que inscreve essa textualidade numa distinta zona de testemunho, marcado pelo desabafo [...]” (ANDRE, 2007, p. 3).

Em nossas pesquisas encontramos também a dissertação de Mestrado de Sabryna Lana de Souza, defendida no ano de 2015 na Universidade Federal de Juiz de Fora. A dissertação tem como título *Wilson Bueno e a poética do portunhol em Mar paraguay: añaretã, añaretãmeguá* e trata da questão do portunhol nesse romance de Wilson Bueno. Segundo a

autora, o objetivo é a “[...] busca por reflexões que permeiam a tentativa de uma caracterização do mecanismo de funcionamento do portunhol em *Mar paraguayo* [...] como uma metaforização do que Steiner chama de extraterritorialidade linguística, ou então, fator extraterritorial” (SOUZA, 2015, p. 12).

Também no ano de 2015, Antônio Roberto Esteves publicou na Argentina o texto “Tradición y ruptura: palimpsestos (Una lectura de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno)”. Trata-se de uma importante leitura a respeito do romance, cuja preocupação é analisar elementos chave para sua compreensão, tais como: o entrelugar genérico, a mescla de línguas, a utilização do guarani, as metáforas do escorpião e do ñanduti, as conexões intertextuais, dentre outros. Muitas das reflexões constantes nesse texto são utilizadas como referência teórica no decorrer deste trabalho.

Após esse breve panorama da recepção crítica, podemos passar para as questões concernentes à estruturação deste trabalho, bem como do esboço dos referenciais teóricos que se encarregarão de amparar nossas análises. Como já vimos, a principal hipótese deste trabalho é a existência de um hibridismo de gêneros no discurso da protagonista, entendendo que existe em *Mar paraguayo* uma ausência de fronteiras geográficas, sociais, literárias e culturais que reflete a estruturação de todo o romance. Neste ponto, torna-se necessário tecer alguns esclarecimentos sobre o termo hibridismo, pois se trata de um conceito que perpassa praticamente todas as nossas considerações a respeito dessa obra de Wilson Bueno.

O hibridismo se constitui essencial e suscintamente como uma fusão de elementos distintos. Tal significação pode ser utilizada em questões tanto linguísticas, nas gramáticas, por exemplo, quanto no campo da biologia. Entretanto, aplicar esse conceito ao relato da marafona implica um aprofundamento e, para tanto, utilizamos primeiramente o texto de Stelamaris Coser constante no livro *Conceitos de literatura e cultura*, que define o termo a partir de uma corrente teórica que tem como uma de suas bases a multiplicidade de vozes, a polifonia proposta por Mikhail Bakhtin, ressaltando que todas as culturas são por si híbridas, sendo que o hibridismo não pode ser condicionado apenas à periferia ou às margens da sociedade, como comumente tem sido relacionado. Outra reflexão importante a respeito do termo encontramos no livro *Culturas híbridas*, escrito por Nestor García Canclini (2015), que caracteriza o híbrido como processos em que estruturas ou práticas que existiam de forma separada se combinam social e culturalmente para gerar novas estruturas. É exatamente isso o que ocorre em *Mar paraguayo*: há uma fusão de gêneros de categorias culturais, sexuais e linguísticas que evidenciam o hibridismo no romance.

Dessa forma, todo o trabalho reflete esse hibridismo e, para caracterizá-lo da maneira mais coerente e organizada possível, dividimos nossas considerações em três partes principais. Na primeira delas, intitulada “*Mar paraguay*o: (trans) gênero e (trans) língua” tratamos das vozes híbridas que se interpõem no discurso da protagonista e que possibilitam a categorização do (trans) gênero e da (trans) língua. Antes de entrar nessas considerações, no item “Gênero e fronteira”, nos voltamos à discussão de alguns pressupostos teóricos capazes de nortear a compreensão dessas duas categorizações. Primeiramente, nos ocupamos da definição de fronteira, apoiando-nos no texto “Fronteiras, finesterras e corredores. Do clichê ideológico à polissemia semântica”, de Maria Rosa Lojo (2010), que define a fronteira em três vertentes: como um conceito físico territorial a partir de uma criação histórica marcada por guerras e conflitos; como uma zona de influências, de intercâmbios, e como a margem que questiona a lógica binária. Utilizamos, também, as reflexões de Milagros Ezquerro (2013) presentes no texto “La escritura fronteriza de Augusto Roa Bastos”, a fim de caracterizar a fronteira como um termo movediço, híbrido em si mesmo, capaz de proporcionar a fusão de culturas, a migração, as mestiçagens, como ocorre na invenção da linguagem em *Mar paraguay*o.

Ainda no item “Gênero e fronteira”, nos preocupamos com a conceituação do termo gênero, como *gender*, tendo como base as definições de Rogério Puga constantes no *E-dicionário de termos literários*; em linhas gerais, o autor aponta para a distinção entre sexo, como questão biológica, e gênero, como construção social. A questão do gênero como construção social é compartilhada e ampliada por Anselmo Peres Alós (2011), que defende a desvinculação do gênero da visão binária, restrita ao masculino e ao feminino, na qual ele está inserido. Além disso, utilizamos as conceituações de Heloísa Buarque de Hollanda (1994), no sentido de ver o gênero como uma representação, mas não desvinculado da sexualidade, que para Judith Butler (2006) se constitui como uma “disposição” em relação ao outro. Todos esses pressupostos teóricos nos auxiliam a compreender o gênero como um entrelugar, que se constitui na ausência de fronteiras entre o masculino e o feminino.

Nos dois itens seguintes, “(Trans) gênero” e (Trans) língua, respectivamente, relacionamos tais categorizações ao discurso da protagonista de *Mar paraguay*o. Na definição do (trans) gênero, utilizamos as conceituações de Michel Foucault (2001), na reflexão sobre as oscilações do gênero que conduzem à concepção do monstro que não se enquadra nos padrões sociais, cuja consequência é a não aceitação, a solidão, a melancolia, que marca o discurso da marafona. Utilizamos, ainda, as considerações de Roberto Echavarren (1998; 2007), que considera o transgênero como um enigma que ultrapassa as concepções de masculino e feminino,

constituindo um terceiro gênero. Por sua vez, o andrógino é caracterizado como uma espécie de mutante, que vai além das designações de homem e mulher.

Nessa perspectiva, consideramos o (trans) gênero como um trânsito entre os gêneros e as categorizações sexuais, um hibridismo que se concretiza no discurso da protagonista. Já na definição de (trans) língua, utilizamos as considerações de Anselmo Peres Alós (2012), que caracteriza o portunhol selvagem como uma poética de fronteira, preocupamo-nos, então, com a questão da linguagem característica de *Mar paraguay* a fim de analisar como ocorre o processo de (re) criação artística que se estabelece na fusão dos idiomas permeados pela presença marcante da língua e dos mitos guaranis.

No prosseguimento do trabalho, temos a segunda parte, que tem como título “Gêneros textuais em *Mar paraguay*”. O primeiro item dessa parte é “Poesia e prosa”, em que tratamos da fusão de gêneros textuais e literários no romance, partindo dos pressupostos teóricos de Ángeles Mateo del Pino (2013) no texto *Ángeles Maraqueros*, na caracterização de seres híbridos como sereia, esfinge, aranha, metáforas que apontam para a natureza híbrida do relato da marafona. Antes de partir para a análise propriamente dita, buscamos as definições de Haroldo de Campos (1977) presentes no livro *Ruptura de gêneros na literatura latino-americana* a fim de compreender como e porque ocorre a ruptura de gêneros textuais no romance de Wilson Bueno. Na reflexão sobre essa ruptura, recorreremos ainda a algumas conceituações de Mikhail Bakhtin (1997), retomando também os conceitos clássicos de Platão (1965) e Aristóteles (1979) não no sentido de aproximar os pensamentos desses teóricos, haja vista o abismo temporal e conceitual que os separam, e sim para traçar um breve panorama dos estudos a respeito dos gêneros textuais e literários, a partir de seus principais representantes teóricos.

Já no item “Oralidade e escrita”, exploramos a ausência dos limites entre a oralidade e a escrita em *Mar paraguay*, uma vez que o livro se constitui como um relato transmitido oralmente, mas que pressupõe, obviamente uma configuração escrita, em mecanismo análogo ao que ocorre, por exemplo, em *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Essa tensão conduz a um processo de hibridização cultural, que resulta na fusão, no romance, da dita alta cultura e da cultura popular. Para analisar esse aspecto, amparamo-nos principalmente nas reflexões de Irleamar Chiampi (1996), que considera que a apropriação de gêneros massivos fundidos às questões que envolvem a dita alta cultura como uma característica marcante do romance latino-americano escrito no período do pós-boom. Consideramos, então, que *Mar paraguay* pode fazer parte dessa tendência, na medida em que elementos como, por exemplo, o uso do *stream of consciousness* e alusões a Homero se confundem com o bolero, com

associações ao brega, a aspectos relativos à periferia, à margem da sociedade. Seguimos, também, as conceituações de Néstor García Canclini, para quem o processo de hibridação cultural possui três problemas fundamentais: “[...] a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 284).

Por sua vez, no terceiro item, “ Concretismo ou neobarroco?”, consideramos que o hibridismo de gêneros em *Mar paraguay* pode conduzir a duas correntes literárias específicas: o concretismo e o neobarroco. No que se refere à associação ao concretismo, partimos das conceituações de Augusto de Campos (2006) e Haroldo de Campos (1977), que caracterizam o movimento a partir de um significativo experimentalismo linguístico. Na associação ao neobarroco, utilizamos o conceito de desterritorialização proposto por Néstor Perlongher e as considerações críticas de Severo Sarduy (1987), que caracteriza o movimento mediante três mecanismos de artificialização, a saber: a substituição, a proliferação e a condensação, os quais podem ser claramente encontrados no relato da marafona. Outro ponto importante destacado por Sarduy a respeito do barroco e, conseqüentemente do neobarroco, é a polifonia, os diálogos intertextuais, que são abundantes no romance de Wilson Bueno.

A última parte deste trabalho é denominada “Tecer, destecer e re-tecer a tradição literária e cultural”. Nela abordamos, especificamente as fronteiras e o hibridismo que se estabelecem nos diálogos intertextuais presentes em *Mar paraguay*, como reflexos das possíveis leituras diretas ou indiretas realizadas por Wilson Bueno e que servem como inspiração para a escrita de sua obra. A fim de organizarmos nossas considerações, dividimos esta parte em três itens. No primeiro deles, intitulado “Natureza da intertextualidade”, nos preocupamos em caracterizar a intertextualidade através das explicitações teóricas de Tiphaine Samoyault (2008), que considera que a escrita literária possui uma relação dupla consigo mesma e com o mundo, uma vez que existem marcas de leitura e inspirações que levaram à escrita de qualquer obra literária. Utilizamos também as considerações críticas de Julia Kristeva (2005), que define o “espaço intertextual” como uma espécie de mosaico em que uma peça sempre se relaciona com outra. Por fim, apontamos para a “leitura palimpsestosa”, proposta por Gerard Genette (2006), que consiste na derivação de uma obra em outra, sendo que uma leitura deixa entrever as outras.

No item “Re-leitura da tradição: o *ñanduti*”, utilizamos como ponto central dos diálogos intertextuais o *ñanduti*, um tipo de bordado popular no Paraguai e que a narradora borda enquanto comunica o seu relato. Essa metáfora conduz à associação da escrita ao ofício de tecer, conforme as definições de Walter Benjamin (1975) e estabelece diálogos, dentre outros, com a

Penélope, de Homero, Sherazade e com a tradição cultural paraguaia. Por sua vez, no terceiro e último item, “Re-leitura da tradição: múltiplos diálogos”, nos dedicamos à reflexão sobre as conexões existentes entre *Mar paraguay*, *Lucíola*, *Iracema*, *Macunaíma*, *Grande sertão: Veredas*, além de poemas, textos e letras de música. Cabe ressaltar que a abordagem consiste na busca por inspirações e não comparações entre essas obras e o relato da marafona. Trata-se, portanto, de tentar entender como há, no romance, uma leitura e re-leitura da tradição, esta última entendida como um estímulo à capacidade criativa que se constitui no constante jogo entre a retomada e a ruptura.

Portanto, esse diálogo com a tradição, na imbricação de gêneros sexuais, textuais e literários, bem como o hibridismo da linguagem e de culturas se constituem como algumas das muitas possibilidades de leitura de *Mar paraguay*, que mesmo após vinte e quatro anos de sua primeira publicação, ainda pode ser considerado, conforme anunciado pelo prefácio de Néstor Perlongher, como um “acontecimento”, daqueles que “[...] costumam chegar em silêncio, quase imperceptíveis, somente os mais avisados os detectam” (PERLONGHER, 1991, p.7). Esse acontecimento mantém viva a memória de Wilson Bueno e nos instiga a, cada vez mais, mergulharmos nas águas profundas e revoltas desse mar.

1. MAR PARAGUAYO: (TRANS) GÊNERO E (TRANS) LÍNGUA

1.1. Gênero e Fronteira

Como já pudemos constatar em nossa introdução, *Mar paraguayo* é um romance escrito entre gêneros e fronteiras, em todas as significações possíveis dos dois termos. Há no relato da protagonista narradora um trânsito entre as geografias reais e imaginárias, entre as culturas, entre as línguas e entre as sexualidades, em uma verdadeira ruptura com as convencionalidades e com as normalidades; conforme já anunciado no Prefácio de Néstor Perlongher: “[...] *Mar paraguayo* não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992, p. 11). Isso porque, graças ao elemento poético que o permeia, o relato se torna plurissignificativo e são muitas as vozes presentes no discurso, vozes híbridas que podem desdobrar-se, pelo menos, em duas categorizações que, apesar de distintas tanto no foco quanto na significação, são capazes de complementar-se entre si: a (trans) língua, nos desdobramentos do hibridismo linguístico; e o (trans) gênero, no hibridismo de gêneros sexuais no romance. Ambas as categorizações possuem em comum o prefixo de origem latina *trans-*, que designa tanto a noção de algo que vai além quanto a própria negação do termo subsequente (HOUAISS, 2009). Sendo assim, trata-se de termos que denotam o quanto o romance se estabelece em uma travessia de gêneros e fronteiras.

No caso específico do termo fronteira, temos como origem etimológica, no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, a palavra francesa *frontier*, que quer dizer “limítrofe” (HOUAISS, 2009). Já segundo o *Diccionario da Real Academia Española*, o termo “frontera” possui como radical a palavra “frente” e por isso pode ser entendido como “puesto y colocado enfrente”⁵ e também como limite. Trata-se, portanto, de um termo de significação complexa. Em todo caso, fronteira é comumente associada a uma espécie de linha imaginária, cuja função principal seria a de demarcar um território específico, dividindo-o e separando-o dos demais. Essa definição de fronteira se propagada desde as demarcações nos mapas até a concretização dos marcos de divisão de países, por exemplo, Brasil e Paraguai, no interior dos estados de Mato Grosso do Sul ou Paraná, onde a fronteira representa a “terra de ninguém”, muitas vezes uma estreita faixa de terra que divide, normalmente, duas estradas, uma do lado brasileiro, asfaltada, e a outra do lado paraguaio, na maioria das vezes não pavimentada.

A fronteira existe, então, para separar dois povos, duas culturas, duas – ou três – línguas, o que raramente consegue, já que as fronteiras geográficas são movediças e se movimentam em

⁵ Posto e colocado em frente (Tradução nossa)

função de acordos, guerras, etc. Maria Rosa Lojo (2011), em “Fronteiras, finisterras e corredores. Do clichê ideológico à polissemia simbólica”, inicia suas considerações a respeito do termo fronteira apontando para a sua polissemia e definindo-o como algo capaz de delinear, de demarcar um determinado âmbito, ou estamos dentro ou fora da fronteira. Ao se referir especificamente sobre o sentido territorial, geográfico da fronteira, a escritora esclarece:

A fronteira é basicamente, ou literalmente, um conceito físico territorial de criação histórica que admite múltiplas leituras e ricas aplicações metafóricas. No âmbito territorial, para o imaginário das sociedades hispano-americanas em geral, e para a Argentina em particular, a “fronteira” tem sido de preferência o limite que separa a “civilização” da “barbárie”, o “humano” do “quase desumano” ou simplesmente “desumano”, o “profundo” e “significativo” do “vazio” e “sem sentido”, a “ordem” do “caos”. Durante muito tempo, falar de “fronteira” no país dos pampas do século XIX pressupunha uma leitura geopolítica inequívoca e imediata; apelava-se à brecha ou à fenda que dividia dois mundos aparentemente irreconciliáveis: o dos “brancos” e o dos “indígenas” do centro e do sul argentinos, enfrentados em uma guerra perpétua com a sociedade “civilizada”. (LOJO, 2011, p. 288)

Sendo assim, na perspectiva de Maria Rosa Lojo, especialmente no que se refere ao caso argentino, mas que pode valer também para quase todo o contexto sul-americano, a fronteira se constitui como uma criação histórica, marcada por guerras e por lutas cujo objetivo era a divisão de dois mundos completamente diferentes: o dos brancos, representando a civilização, a ordem; e o dos índios, vistos através do estigma da miséria, da desumanidade, do caos. No entanto, a história acabou por mostrar a fronteira entendida não apenas como um lugar da separação e da divisão, mas, também e principalmente, o lugar das interrelações políticas, sociais e culturais, ou, nas palavras da escritora argentina, “[...] não mais a espada que divide; o tabu que proíbe e que discrimina, mas sim a faixa que une os extremos de dois mundos; o fio que sutura o tecido de um mapa diferente” (LOJO, 2011, p. 289).

Ao tratar da escrita fronteiriça de Augusto Roa Bastos, Milagros Ezquerro (2013) caracteriza a fronteira como uma linha imaginária, virtual e arbitrária, resultado de uma longa e violenta história. Sendo assim, uma fronteira ideal seria sempre aquela que permanecesse o mais hermética possível, uma vez que, segundo o autora, a fronteira também era a responsável por dividir dois lados, separando dois mundos distintos: o lado interno, sempre como uma conotação positiva e sagrada e que deve ser sempre preservada; e o lado externo, sempre negativo e perigoso e que deve ser combatido (EZQUERRO, 2013, p. 25). Ainda segundo Ezquerro:

Efectivamente, la frontera es, a la vez, y antagónicamente, un lugar de paso, de intercambios, de comercio, de contrabando, más o menos activos según las relaciones vigentes entre los dos países vecinos. Una comparación que me parece sugestiva y modélica es la de la membrana amniótica que separa el feto de su medio ambiente, protección que también permite intensos intercambios entre el feto y su biotopo [...]. (EZQUERRO, 2013, p. 26)⁶.

Da mesma forma que a membrana amniótica citada pela autora, ainda que possua a função de proteção, a fronteira acaba por constituir-se como o lugar do trânsito, a travessia, o corredor, uma vez que é exatamente na fronteira que nos deparamos com o outro e nos tornamos vulneráveis à mescla, ao hibridismo, não apenas em relação ao aspecto cultural, mas também comercial, político, linguístico. Torna-se necessário, então, estabelecer uma definição de fronteira, que norteará todo este trabalho, não a partir de uma visão binária preocupada sempre em limitar e separar, mas a de uma fronteira movediça, híbrida por si mesma, capaz de representar as migrações, a mestiçagem e a fusão de culturas que se mesclam e se interpõem no entrelugar latino-americano.

O portunhol, como língua de contato, nasce nesse entrelugar, nessa fronteira e tem nela sua razão de ser. O trânsito na fronteira, especialmente aquele proporcionado pelo comércio e pelo turismo, fez com que surgisse a necessidade de se estabelecer uma terceira língua que proporcionasse a possibilidade de comunicação indo além do português e do espanhol e se constituindo como uma mistura dessas duas línguas. Na América do Sul, o ponto central do portunhol, aquela em que essa língua talvez tenha o seu ponto alto, é a região da Tríplice Fronteira, em que Brasil, Paraguai e Argentina se cruzam e se dividem a partir das margens do Rio Paraná. De um lado, temos a cidade de Foz do Iguaçu em território brasileiro; do outro lado das Cataratas do Iguaçu temos a cidade de *Puerto Iguazu*, em terras argentinas; e, atravessando o rio, *Ciudad del Este*, em território paraguaio. Além dos entraves entre português e espanhol, há também a forte presença do guarani e também do árabe, do chinês, do coreano, do inglês, por ser uma região de significativas relações comerciais. Essa verdadeira torre de Babel, que também se constitui em outras regiões de fronteira é o nascedouro do “portunhol selvagem”, “portuñol salvaje” ou “transportuñol borracho”, língua literária que tem em *Mar paraguay* um de seus pontos de partida.

⁶ Efectivamente, a fronteira é, por sua vez e antagonicamente, um lugar de passagem, de intercâmbios, de comércio, de contrabando, mais ou menos ativos de acordo com as relações vigentes entre os dois países vizinhos. Uma comparação que me parece sugestiva e capaz de servir como modelo é a da membrana amniótica que separa o feto do seu meio ambiente, proteção que também permite intensos intercâmbios entre o feto e o seu biótopo (Tradução nossa).

O relato da marafona, protagonista desse romance de Wilson Bueno se localiza também em uma tríplice fronteira, que não coincide geograficamente com essa região específica, mas que possui em comum muitos de seus traços, especialmente o trânsito entre as diferentes línguas. A narradora nos revela suas origens no interior do Paraguai, onde o guarani é a língua natural das conversas e das expressões de sentimentos, sendo considerada a primeira língua, a língua materna. Sua infância é marcada pelos conselhos e reprovações em “rude castellano” (BUENO, 1992, p. 21) de sua avó argentina. O castelhano é rude, áspero, insensível e se contrapõe à naturalidade do guarani: “[...] En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidade. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá” (BUENO, 1992, p. 18).

A escritora Josefina Plá, no texto “Español y guarani en la intimidad de la cultura paraguaya”, analisa a questão da dualidade linguística existente no Paraguai desde a colonização e afirma que existe uma verdadeira luta linguística entre espanhol e guarani: “[...] la lucha de los factores hispánicos e indígenas prosigue en el fondo del espíritu mestizo”⁷ (PLÁ, 1970, p. 19). Ainda segundo a escritora, essa dualidade linguística, denominada por ela de bilinguismo, se reflete em todas as esferas culturais e religiosas do país, apesar dos esforços em apagar o guarani da cultura paraguaia, como o decreto, em 1842, de Don Carlos Antonio López que obrigou a tradução dos sobrenomes indígenas ao espanhol. O guarani permaneceu ainda assim, sempre associado ao domínio rural, à inferioridade:

Por la vía general del bilinguismo seguirá sin embargo transitando aún por mucho tiempo la dualidad cultural y espiritual del pueblo paraguayo. El guaraní comparado en la mayoría conservadora, apoyado en la lenta transformación de los estratos culturales inferiores y el predominio de la vida rural; el español, cimentado en una misma transformación y en la medida en que es vehículo de una cultura universal en inevitable penetración crecente [...] (PLÁ, 1970, p. 21)⁸.

Sendo assim, sua realidade linguística na infância é marcada pela dualidade uma vez que convivem, ao mesmo tempo, a espontaneidade de sua língua materna, o guarani, e a rudeza do espanhol, que persistiu como única língua oficial no Paraguai até o ano de 1992, quando uma reforma na Constituição desse país eleva o guarani a língua oficial, ao lado do espanhol. *Mar paraguayo* foi publicado um ano antes dessa oficialização, época em que o guarani era a língua tida como selvagem, relegada, mas que persistia na fala, sobretudo, de pessoas de origem

⁷ [...] A luta dos fatores hispânicos e indígenas prossegue no interior do espírito mestiço (Tradução nossa).

⁸ A través da via geral do bilinguismo a dualidade cultural e religiosa do povo paraguaio continuará, no entanto, transitando ainda por muito tempo. O guarani amparado na maioria conservadora, apoiado na lenta transformação dos estratos culturais inferiores e o predomínio da vida rural; o espanhol, cimentado nessa mesma transformação e na medida em que é veículo de uma cultura universal em uma inevitável e crescente penetração (Tradução nossa).

simples, por isso, talvez, no fim das considerações sobre seu idioma nativo a narradora sentencie “Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá”, humilhar-se e humilhação, respectivamente, pois essa era a situação do idioma indígena na época.

Em sua juventude, ou já na idade adulta, não há como precisar, a narradora muda-se para Assunção, a capital do Paraguai, onde conhece e começa a se relacionar com o *viejo*, seu amante e aquele que lhe iniciará nos caminhos da prostituição. O *viejo* é quem a levará para a fronteira entre Brasil e Paraguai, no Mato Grosso do Sul, mais especificamente as cidades de Dourados e Aquidauana até fixar residência em Guaratuba, no litoral do estado do Paraná. No Brasil, sua realidade linguística incorpora o português e em todos os seus caminhos, depara-se com o italiano, o francês, o inglês, línguas que também aparecem no relato. Esse trânsito nos limites geográficos e linguísticos dos países da tríplice fronteira – a Argentina representada pela sua ascendência – caracteriza não apenas a linguagem utilizada pela marafona para compor seu relato, mas, sobretudo, sua própria constituição ontológica, como sujeito híbrido, fronteiriço. É desse trânsito pelas geografias e pelas culturas, através da realidade linguística desse sujeito fronteiriço e híbrido, nas fronteiras entre a transmissão oral e o mundo da escrita, que se configura a (trans) língua, de que trataremos adiante.

Outra fronteira significativa em *Mar paraguayoy* é aquela que se estabelece em relação ao gênero, termo que assim como a fronteira é complexo em sua significação. A origem etimológica da palavra gênero na língua portuguesa é a palavra latina *gènus*, que significa descendência ou origem e sua principal acepção no dicionário é “conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades” (HOUAISS, 2009). Sendo assim, gênero é, essencialmente, um termo classificatório, utilizado para agrupar seres ou objetos a partir de um paradigma de semelhança. No português, essa palavra é utilizada de forma abrangente e pode designar tanto os estilos e técnicas de escrita – gêneros textuais –, quanto as divisões das obras literárias por categoria – gêneros literários – e até mesmo as especialidades comestíveis – gêneros alimentícios. Além disso, existe a conotação biológica, do gênero com uma disposição binária que se desdobra em masculino e feminino. Na língua inglesa, há uma clara distinção entre as designações do gênero, pois existem duas palavras distintas: *gender*, para as fronteiras entre o masculino e o feminino; e *genre*, para os gêneros literários.

Diante da complexidade da significação termo gênero, nesta parte do trabalho, para a categorização do (trans) gênero, nos preocuparemos com os desdobramentos do gênero no que se refere à sexualidade. De acordo com Rogério Puga em artigo sobre gênero no *E-dicionário de termos literários*, existe uma distinção universal entre homem e mulher a partir de

características biológicas e atribuições de cunho simbólico e cultural. Essa distinção, no entanto, é questionável:

Se é verdade que a distinção entre as categorias (biológicas) Homem e Mulher é universal, [...] também é verdade que as formas como estes seres humanos interagem simbolicamente, entre si, bem como a forma como os seus corpos são distinguidos e o papel que cada um tem na reprodução da espécie e os seus atributos culturais, variam, inclusive de comunidade para comunidade, podendo ser, no caso da civilização ocidental, materializados nas cores azul e cor-de-rosa. Assim sendo, a construção social quer da masculinidade quer da feminilidade, tal como do sexo, varia de acordo com os mais variados factores, sendo a compreensão do conceito “gênero” influenciado cultural e até emotivamente, no que diz respeito à interacção e reprodução social. Se o termo “sexo” remete, sobretudo, para as características anatómicas, biológicas e físicas do ser humano, o termo “gênero” remete para a articulação e elaboração simbólicas e culturalmente específicas destas mesmas diferenças e categorias, nomeadamente no âmbito da sexualidade ou práticas sexuais, que acarretam consigo expectativas sociais (PUGA, s.d.).

Sendo assim, torna-se necessário distinguir sexo, que corresponde aos atributos biológicos e gênero, que se constitui em uma espécie de plano simbólico, que se configura a partir de questões sociais e culturais. Anselmo Peres Alós, realiza essa distinção entre sexo e gênero da seguinte forma: “[...] sexo (a diferença biológica entre macho e fêmea de uma determinada espécie) e gênero (conjunto dos significados sociais, das identidades e dos valores que são atribuídos à masculinidade e à feminilidade, a ser homem e ser mulher em uma dada sociedade)” (ALÓS, 2011, p. 423). Diante dessa definição não restam dúvidas a respeito do papel do gênero como construção social, uma vez que a diferença anatômica entre os sexos é vista por muitos como uma justificativa para as diferenças de gênero, este último entendido sempre em função de uma dualidade, como uma constituição binária.

Para Heloísa Buarque de Hollanda (1994), o gênero é, essencialmente, uma representação. Porém, “[...] isso não significa que não tenha implicações concretas, ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário. (HOLLANDA, 1994, p. 209). Dessa forma, o gênero, entendido como um conceito abstrato, muitas vezes vago ou impreciso, necessita ser encarado a partir das ligações com os fatos concretos, com a realidade. É exatamente neste ponto que se torna necessário discutir também o conceito de sexualidade, que não deve ser encarado como um simples atributo, predeterminado seja biológica ou socialmente, e sim como uma “disposição” em relação ao outro, o que acarreta uma profunda ligação com a fantasia (BUTLER, 2006). Isso quer dizer que a própria questão da sexualidade não é, como se poderia supor, algo íntimo, restrito ao universo particular de cada indivíduo, mas que se estabelece a partir de determinados objetivos

políticos (FOUCAULT, 1988), ou seja, a sexualidade também possui um cunho social, político e cultural.

A visão binária do gênero, na caracterização que se concretiza em função das diferenças anatômicas: homem e mulher, o masculino que não pode ser feminino e vice-versa, tem servido durante séculos para legitimar uma visão patriarcalista da sociedade, baseada em uma concepção heteronormativa em que existe um sexo forte e um sexo frágil, o dominador e o dominado. Adrienne Rich (2010) aponta para a heterossexualidade compulsória, uma das grandes questões da década de 1980, que se desdobra nessa visão binária do gênero em que as mulheres são socialmente controladas tanto econômica como social e emocionalmente. Esse controle, por sua vez, é legitimado pela concepção binária dos gêneros. Em outras palavras, existe um descompasso crucial entre os corpos sexuados e os gêneros socialmente construídos e Judith Butler considera que não há motivos para se pensar que os gêneros continuarão sendo apenas dois levando-se em consideração apenas que a morfologia do corpo humano aponte apenas para uma dualidade (BUTLER, 2007).

Para Anselmo Peres Alós (2011), a compreensão do gênero, fundada em um binarismo, faz com que não possa ser vista outra espécie de gênero fora do masculino e do feminino, “[...] “algo” que não é masculino nem feminino não poderia ser reconhecido como humano” (ALÓS, 2011, p. 424). Sendo assim, o andrógino, o transgênero, cisgênero, ou qualquer outra categoria que se insira no entrelugar dos gêneros, exatamente por fugirem aos padrões pré-estabelecidos, não podem ser considerados humanos ou normais e por isso podem ser considerados passíveis de violência física ou simbólica. O problema no caso é a apropriação do “poder simbólico”

[...] Enquanto homens transexuais (que se declinam no feminino) são acusados de tentar usurpar a feminilidade, as mulheres transexuais (que se declinam no masculino) são acusadas de se apropriarem de um poder simbólico que, nas sociedades masculinistas, é prerrogativa dos homens. (ALÓS, 2011, p. 424)

É exatamente nessa apropriação do poder simbólico, no “declínio” do masculino para o feminino e vice-versa que se estabelece a performance, termo de significação complexa, mas que resumiremos aqui segundo Butler (2006), que, dentre outras caracterizações, apresenta a performance como um efeito de discurso, precedido e possibilitado pela existência de um “eu”. Para Berenice Bento (2006), o fato de se enunciar a transexualidade, o que por si só já se constitui como um ato performativo, não se trata de uma descrição e sim de um efeito de sentido dos “[...] conflitos do sujeito que não encontra no mundo nenhuma categoria classificatória e, a partir daí, buscará ‘comportar-se como transexual’” (BENTO, 2006, p. 47).

Essa inadequação do transexual em relação às categorias classificatórias dos gêneros, especialmente aquelas que se concretizam nas oposições binárias, pode ser posta como ponto de partida para a constituição do (trans) gênero em *Mar paraguay*. Sendo o gênero uma construção social que não deve confundir-se com o sexo, o (trans) gênero se caracteriza como uma travessia entre os gêneros socialmente construídos, pondo à parte os aspectos biológicos e dando ênfase aos aspectos simbólicos e culturais. Tais categorizações de gênero são resultado de investigações recentes, sendo um campo de estudo relativamente novo. Até a década de 1950 não havia distinções entre transexuais, travestis e homossexuais (BENTO, 2006). As publicações e os estudos relativos à sexualidade têm avançado desde então no sentido de desmistificar a questão da identidade de gênero, deixando de encarar as opções que não se enquadrassem na tese da heterossexualidade natural como patologias ou transtorno. Em suma, temos como principais categorizações em relação à identidade de gênero os termos hermafrodita, homossexual, gay, lésbica, intersexual, andrógino, travesti e transexual. Este último se define como uma contradição entre o corpo e a subjetividade.

O (trans) gênero pode ser considerado, então, uma categoria híbrida, que abarca e confunde as designações homossexual, transexual, travesti e andrógino, uma vez que se estabelece nas fronteiras entre os gêneros. Assim como o discurso da protagonista de *Mar paraguay* oscila entre a oralidade e a escrita, nas fronteiras entre os idiomas e as geografias espaciais e imaginadas, o hibridismo de gêneros também são significativos nesse relato. O (trans) gênero se constitui como uma incógnita, anunciada desde o texto de Heloísa Buarque de Hollanda, localizado na aba da primeira edição do livro: “[...] mix feminino (?) borrado de rouge e batom [...] experimentando a vida no *bordeline* da história e da linguagem, na interseção das identidades nacionais, linguísticas, culturais e sexuais [...]” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1992, aba). Dessa “interseção” das identidades sexuais, a falência das fronteiras entre os gêneros é que se constrói a ambiguidade inerente ao romance.

Nessa perspectiva, nesta parte do trabalho nos preocupamos com o apagamento de fronteiras que o discurso da “marafona *del* balneário” estabelece na imbricação de gêneros sexuais e no hibridismo da linguagem. O objetivo é analisar como a utilização dos elementos linguísticos através da exploração de suas riquezas estéticas leva à criação de um universo poético particular que, por sua vez, não é inédito, mas herdeiro de uma tradição cultural em um diálogo com inúmeros textos representativos da literatura brasileira.

A fim de melhor explicitar essas relações, nossa análise baseia-se na proposição das designações transgênero e translíngua, preocupando-nos, em alguns pontos, em distanciarmo-

nos das relações com os conceitos já existentes ou que ainda possam se estabelecer a partir do entendimento desses termos considerados isoladamente.

No *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, encontramos diversos significados para o prefixo trans, tais como “transferência”, “mudança”, “transformação”, “negação” (HOUAISS, 2001). Além dessas acepções, temos outra, a que mais nos interessa em nossas considerações: ver o prefixo trans como “travessia” (HOUAISS, 2001). Todo o *Mar paraguay* pode ser considerado como uma travessia pelo tempo, pela memória e, também, pelas línguas e pelos gêneros. Sendo assim, uma das marcas da protagonista do romance, talvez a principal delas, é o modo como ela atravessa os gêneros, podendo ser caracterizada, ao mesmo tempo, pelo sexo masculino e pelo feminino. Além disso, atravessa os idiomas, mesclando-os na expressão de suas vertigens. Essa constante e interminável travessia é o que consideramos como transgênero e translíngua.

1.2 (Trans) gênero

Nas considerações sobre o (trans) gênero em *Mar paraguay*, a retomada das relações intertextuais presentes nas diferentes obras de Wilson Bueno torna-se um ponto de partida fundamental. Além da questão da linguagem e do rompimento das fronteiras entre os gêneros textuais e literários, há, no legado do autor paranaense, uma figura em particular que possui sua imagem espelhada em diferentes obras e que, como veremos, pode ser elucidativa nas análises a respeito do (trans) gênero: trata-se da figura da serpente, que aparece em alguns livros em sua forma original e, em outros, na forma de uróboro; em alguns casos, como em *Mar paraguay* e no *Manual de Zoofilia*, por exemplo, o escorpião também exerce a função de serpente, na forma de uróboro, no ato de morder a própria cauda.

Em *Mar paraguay*, o uróboro formado pelo escorpião remonta para a ambiguidade, a partir da manifestação do “[...] afecto que se vá en la cola del escorpión” (BUENO, 1992, p. 13). Isso quer dizer que o ferrão do escorpião representa, ao mesmo tempo, o afeto e o veneno, no relato da marafona, é um exemplo de que se configura nas fronteiras entre o bem e o mal, entre a morte e a vida, entre o céu e o inferno. Para Antônio Roberto Esteves, o uróboro formado pelo escorpião possui uma relação com os signos do zodíaco e se relaciona com a crise da maturidade da protagonista:

Se puede decir que simbólicamente el referido escorpión sea una especie de uroboro, que al morder su propia cola cierra el círculo que remite a la totalidad del universo. La constelación que representa el octavo signo del zodiaco, escorpio, es recorrida por el sol aparentemente al mediar el otoño, que representa la madurez en cuya crisis está hundida la protagonista [...]. (ESTEVEVES, 2015, p.83)⁹

No plano simbólico, o uróboro “[...] contém, ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, do eterno retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 922). Sendo assim, o uróboro na forma de escorpião remete não apenas ao ciclo infinito do ser, mas também à simbologia do escorpião como signo do zodíaco, remetendo, nesse caso, às crises decorrentes dos terrores da narradora especialmente no que se refere à decrepitude, à velhice, à morte.

⁹ Pode-se dizer que, simbolicamente, o referido escorpião seja uma espécie de uróboro que, ao morder a própria cauda fecha o círculo que remete à totalidade do universo. A constelação que representa o oitavo signo do zodíaco, escorpião, é atravessada pelo sol aparentemente mediando o outono que representa a maturidade em cuja crise está afundada a protagonista (Tradução nossa).

Por conseguinte, a imagem da serpente ou do uróboro representa a infinitude do ser, a sagacidade e a sensualidade e, sobretudo na obra de Wilson Bueno, o trânsito entre os gêneros masculino e feminino. No livro *Jardim Zoológico*, temos um conto em que esse trânsito entre o masculino e o feminino aparece explícito na figura da serpente. Trata-se da *yarará*, uma serpente que no conto em que é protagonista, é apresentada acima de tudo, como um ser que oscila entre o masculino e feminino. Detentora dos dois sexos, na falta de uma orientação de gênero que pudesse refletir sua natureza sexual híbrida, os índios, por convenção, determinaram seu sexo como sendo o feminino. Caracterizada por sua languidez, a *yarará* é apontada como a perdição dos índios adolescentes que, em muitos casos, acabaram engravidando a serpente, sendo que o fruto dessa conjunção carnal teria sido uma feroz e terrível cobra cega. Sobre a dualidade sexual da *yarará*, o narrador considera:

Para o poeta Helio Veras, e também para o paraguaiólogo Fábio Campana, o que mais chama a atenção na *yarará* é que, sendo fálica, facilmente se inscreva entre os grandes mitos feminis do extremo oriente paraguaio, o que recoloca as serpentes – de qualquer tamanho – no âmbito de um símbolo do qual nunca deveriam ter saído: o de eixos femininos, sua mais exata ciência. (BUENO, 1999, p. 52).

Podemos observar, assim, a afirmação da natureza fálica da *yarará* que não obstante o fato de sua própria forma apontar para o órgão sexual masculino e sendo detentora também desse órgão, é colocada no rol dos mitos femininos do Paraguai. Temos, então, a contradição de gêneros que revela a linha ambígua e quase inexistente na sexualidade dessa personagem de Wilson Bueno em particular. Tal circulação entre os sexos, que poderíamos denominar de andrógina – termo no qual iremos nos deter mais adiante ainda nesta parte do trabalho – delinea boa parte das personagens de Wilson Bueno e, especialmente, na protagonista de *Mar paraguay*, nossa obra de análise.

A figura da serpente é recorrente no relato da marafona e por isso se apresenta como elemento chave na compreensão do romance. Então, na contagem minuciosa das recorrências da serpente em *Mar paraguay*, temos cinco vezes a palavra grafada no espanhol “*serpiente*” e outras cinco como “*víbora*”, variante do espanhol para cobra, quatro aparições da palavra “*mboi*”, tradução do vocábulo para o guarani e uma como “*naja*”. A seguir, temos um dos trechos em que a palavra *serpiente* aparece como metáfora elucidativa no relato:

[...] el gozo del mar, muñeca de trapo, trepadora, yo la marafona del balneario, a vomitar por vos, que me pegaran sus diecisietes, vos que ha nacido de cara al sol, juba y ginete, pecado y pompa, sus muslos y músculos, su verde en los ojos, la serpiente, la serpiente, la serpiente [...]. (BUENO, 1992, p. 66-67).

Na parte do romance na qual esse trecho se encontra, a narradora expressa seus delírios pelo *niño*, rapaz de dezessete anos com que ela supostamente mantém um tórrido relacionamento amoroso e sexual. Em meio às lembranças desses delírios, que confundem o prazer em si, com o prazer do desejo sexual e a constatação desesperante da separação certa, a conotação sexual sobressai, no realce das características físicas do rapaz, seus músculos, seus olhos verdes. Ao fim do trecho citado, a narradora sentencia três vezes a palavra “serpiente”, associando esse ser às características do relacionamento sexual, de modo que o *niño* pode ser considerado como sendo a própria serpente. O que nos chama a atenção nesse universo ambíguo que perpassa a narrativa, é que, na questão sexual, o *niño* é comparado à serpente, um animal que aponta para o órgão sexual masculino, mas que, em sua essência, constitui-se como um ser sexualmente híbrido, conforme nos esclarecem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionário de Símbolos*:

[...] Ou então abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos: é fêmea e macho: *gêmea em si mesma*, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 815).

Simbolicamente, a serpente representa a fusão dos sexos, ou a ausência de uma separação entre os gêneros. Dessa forma, a serpente acaba por constituir-se como um ser andrógino, na medida em que é, ao mesmo tempo, a representação do macho e da fêmea, rompendo com a convencionalidade e com a necessidade de dividir os seres em gêneros. Nesse caso, o *niño*, ou o relacionamento sexual que a narradora mantém com a personagem, podem ser considerados ambíguos na questão dos gêneros sexuais. Tal fato pode nos conduzir a um questionamento a respeito da identidade sexual da marafona a partir da metáfora da serpente e de outras imagens que aparecem ao longo do romance, que levam a uma oscilação dos gêneros e a constituição de um transgênero.

Diante disso, explicitar a metáfora da serpente ultrapassa a simples análise da aparição da palavra em um trecho do romance e exige uma relação entre a utilização desse termo em *Mar paraguayo* e suas implicações em outros livros de Wilson Bueno. Isso porque, como já vimos, existe uma conexão entre as obras do autor. Recuperemos, então, o relato da *Yarará*, do livro *Jardim Zoológico*, de 1999. Publicado após quase uma década, esse conto estabelece inúmeros diálogos com *Mar paraguayo*, de 1992, o que nos possibilita a formulação da tese de

que a serpente, detentora dos dois sexos, pode ser considerada como um espelho da marafona *del* balneário.

O radical da língua indígena *jarará* ou *yararag*, que serve como inspiração para o nome *Yarará*, é destinado à designação dos animais que rastejam, dando mais ênfase, porém, às cobras venenosas. É do termo *jarará*, por exemplo, que surgiu a palavra *jararaca* para nomear um tipo de serpente comum no Brasil. Teodoro Sampaio (1901) no livro *O tupi na geografia nacional*, ao esclarecer em seu vocabulário o termo *jararaca*, aponta que a raiz etimológica é, justamente, a palavra tupi *yararag*, que significa literalmente “o que colhe ou agarra envenenando, ou, vulgarmente, o que tem bote venenoso” (SAMPAIO, 1901, p. 136). No Dicionario Guarani-Castellano de Guash e Ortiz (1996), o termo *jarara* se refere a uma “víbora mortífera”¹⁰ e o exemplo utilizado para sua utilização é “[...] *mbói jarara oisu’u mitãcuñáme*”¹¹. Podemos constatar, então, que no caso da língua guarani o termo utilizado para nomear as serpentes em geral é *mbói*, sendo *jarará* uma especificação para aquelas que possuem algum tipo de veneno capaz de matar. Em países como Argentina e Paraguai, a *yarará* é conhecida popularmente como “víbora de la cruz”, por ser um dos répteis mais temidos em função de seu veneno letal¹².

O primeiro ponto de aproximação entre *Yarará* e *Mar paraguay* é, então, o título do conto, que também representa a espécie do animal protagonista: *yarará*. A questão central, nesse caso, é a utilização do termo em guarani na estrutura do relato em português. Em *Mar paraguay*, o título também se caracteriza por meio de uma palavra em guarani: o adjetivo *paraguay*¹³. Trata-se de um adjetivo pátrio em espanhol, *paraguaio* em português, e se refere à pessoa cuja origem é a República do Paraguai. Esse termo é proveniente do topônimo *Paraguay* que no princípio nomeava o rio que banha quatro países da América do Sul. Posteriormente, o vocábulo *Paraguay* se encarregou de nomear também o país que se formou em uma das regiões banhadas pelo rio.

Dentre os estudiosos da língua guarani, existem controvérsias a respeito da significação da palavra *paraguay*. Todos apenas concordam que a origem é tupi-guarani, mas existem diversas explicações diferentes para o nome. O padre Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652),

¹⁰ Cobra mortífera (Tradução nossa)

¹¹ A cobra *jarará* mordeu a menina (Tradução nossa)

¹² Conforme pode ser constatado em inúmeros sites que tratam de informações sobre animais, tais como <http://www.infoanimales.com/informacion-sobre-la-yarara>. Acesso em 07/04/2016

¹³ Uma análise mais detalhada sobre o topônimo *paraguay* foi realizada em nossa dissertação de Mestrado intitulada *A vertigem da linguagem em Mar paraguay*, de Wilson Bueno, defendida em 2011 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Algumas citações foram retomadas e alguns trechos foram reformulados para atender à comparação entre a *yarará* do conto de Jardim Zoológico e a protagonista de *Mar paraguay*.

autor da primeira gramática escrita da língua guarani, em seu *Arte, Vocabulario y tesoro de la lengua guarani* traduz a palavra *paraguay* como “rio coronado”, rio coroadado. Para o autor, “paragua” seria “corona de palmas”, coroa de palmas, e “y”, rio ou água. Para Hugo Ferreira Gubetich (1951), um estudioso mais recente da língua guarani, *paraguay* pode ser desmembrado em três segmentos. Dessa forma, temos “pará” como tradução para o mar; “gua”, para origem; e “y”, para rio. Na junção dos elementos, teríamos o significado da palavra: rio que dá origem a um mar. Nas palavras de Gubetich,

Se ha discutido largamente sobre el significado del topónimo Paraguay, pero nunca se ha llegado a una explicación satisfactoria [...]. La palabra formada por aglutinación, se compone de los tres siguientes elementos: Pará cuyo significado es “mar”; “gua”, que es un gentilicio y significa “originado de”; e “y”, que significa “Rio”. Por tanto, la palabra Paraguay significa “Rio que se origina en un mar”. (GUBETICH, 1951, p. 13)¹⁴

Essa versão, no entanto, não foi amplamente aceita, uma vez que o termo *gua* também pode significar habitante. Então, de maneira recorrente, a tradução para *paraguay* poderia ser rio dos moradores do mar. É o que defende o pesquisador Natalício Gonzalez (1993), no livro *Geografía del Paraguay*. Para o autor, a tradução correta leva em consideração a população guarani que não somente habitava as margens do rio, mas que também o dominavam em uma extensão considerável:

[...] Paraguá'y (de Pará, mar; gua, morador, oriundo; y, rio o agua), dice literalmente rio de los moradores del mar, clara referencia a los guaraníes que eran los señores de su corriente y navegaban por el Atlántico, en gigantescas piraguas, desde el Plata hasta el mar Caribe. (GONZALEZ, 1993, p. 71-72)¹⁵

Nessa perspectiva, diante das posições diversas para a significação da palavra *paraguay*, podemos constatar que grande parte dos estudiosos concorda que o termo *pará* pode ser traduzido como mar e *y* como rio ou grande extensão de água. Isso pode ser confirmado no Dicionário português-guarani *Ñe'ëryru Avañe'ë - Portuge/Portuge - Avañe'ë*, de Cecy Fernandes de Assis e no *Diccionario Guarani-Castellano/Castellano-Guarani* dos padres

¹⁴ Tem-se discutido longamente sobre o significado do topônimo Paraguay, mas nunca se chegou a uma explicação satisfatória [...]. A palavra formada por aglutinação, é composta pelos três seguintes elementos: Pará cujo significado é “mar”; “gua”, que é um gentilício e significa “originado de”; e “y”, que significa “Rio”. Portanto, a palavra Paraguay significa “Rio que se origina em um mar”. (Tradução nossa).

¹⁵ [...] Paraguá'y (de Pará, mar; gua, morador, oriundo; y, rio ou água), diz literalmente rio dos moradores do mar, clara referência aos guaranis que eram os donos de sua corrente e navegavam pelo Atlântico, em gigantescas piraguas, desde o Prata até o mar Caribe. (Tradução nossa).

Antonio Guasch e Diego Ortiz. A grande questão seria, então, a delimitação exata do termo *gua*, que pode representar tanto um “lugar de origem” como “originado” ou “habitante de determinada região”. Por fim, seja como “rio coroadado”, “rio que dá origem a um mar” ou “rio dos habitantes do mar”, o topônimo *paraguay* reflete a relevância da língua guarani na constituição histórica, geográfica e cultural do povo paraguaio. Além disso, no título de seu romance, Wilson Bueno escolhe a combinação mar e o gentílico *paraguayo* em sua forma original, pondo em evidência também a importância da língua indígena, que será explicada já nas primeiras páginas, na “notícia” dada pela protagonista narradora ao iniciar seu relato.

Além da origem guarani, o habitat natural da *yarará*, segundo o relato, é o Paraguai, mais precisamente na “banda oriental” (BUENO, 1999, p. 51), ou seja, no interior do referido país. Coincidentemente – ou não – “a marafona del balneário”, assumidamente paraguaia, revela em certo momento do romance que suas origens remetem “[...] al fondo del fondo del fondo de mi país [...]” (BUENO, 1992, p. 16), talvez no mesmo lugar em que vivem as *yararás*. Sendo assim, é bem possível que no Paraguai poetizado por Wilson Bueno, a marafona tenha convivido ou até mesmo se identificado com a *yarará*. Assim, a *yarará*, como um ser que rasteja serpenteando ou como aquele que corre ou agarra envenenando pode ser um reflexo tanto do texto de *Mar paraguayo* quanto dos enleios entre a narradora, o *viejo* e o *niño*.

O sentimento de melancolia também é um elemento que aproxima a marafona e a *yarará*, especialmente no que se refere à tristeza manifestada pela *yarará* ao entardecer, como podemos visualizar no trecho a seguir:

As *yararás* enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam [...].
As *yararás* não respondem, limitando-se, ao fim do dia, a emitir uma que espécie de modulado assovio. Não, a ninguém chamam, as lânguidas *yararás*; pelo contrário, choram, a esta hora do entardecer choram, um tom grave de flauta ou o balir de um cervo em agonia. (BUENO, 1992, p. 52-53).

O assovio das *yararás*, que poderia ser confundido como um convite ao ato sexual é, na verdade, uma expressão de tristeza, uma espera pela morte. Tal atitude melancólica quiçá se deva à solidão que esses seres enfrentam diante sua falta de espaço no mundo, reflexo de sua dualidade sexual. Sendo a *yarará* uma serpente, ela pertence à classe dos répteis, cuja principal característica é o fato de não possuírem uma temperatura corporal estável, sendo considerados animais de sangue frio. Por conta disso, os répteis são comumente associados à frieza, à ausência de sentimentos, o que pode nos conduzir à controvérsia na descrição da *yarará*, animal de sangue frio a quem, em tese, não poderia ser atribuída as qualidades de tristeza ou

melancolia. Tal controvérsia poderia ser explicada retomando a natureza híbrida desse animal, que transita entre os gêneros masculino e feminino e, por fazer parte de um bestiário em que existe uma correspondência entre os animais retratados e os seres humanos, podemos afirmar que as *yararás* também são híbridas em relação à fusão entre elementos humanos e animais.

Em muitos pontos do seu discurso, a “marafona del balneário” expressa uma melancolia semelhante à da *yarará*, manifestando sua tristeza e sua inconformidade com os padrões da sociedade, conforme podemos observar no trecho:

No voy a llorar, no voy me poner toda de pranto y soluçante y gelatina en lo travesseiro. Mas como, como proceder a la travessia? Es tan desencantable viver. De que altiva dignidade poderê sacar la aritmética que me indique, que me indique la dirección? No sê, solamente lo que miro al derredor es esto lento abismar-se del sol en el mar, suprema rueda de fuego y metal a la manera de una herida abierta en los pentimientos del cielo. (BUENO, 1992, p. 49-50).

Nesse trecho, a narradora reflete sobre o desencanto de sua vida, ressaltando sua solidão. Ao se questionar sobre qual direção tomar ou que rumo dar à sua vida, ela não encontra respostas. Em um fim de tarde de verão no balneário, contemplando o pôr do sol, suas únicas companhias são o silêncio e as lágrimas, que insistem em brotar dos olhos, expressando sua melancolia diante do mundo, que não a compreende. Roberto Echavarren (1998) em *Arte andrógino* considera que os “mutantes”, no sentido daqueles que não encaixam nos padrões principalmente sexuais da sociedade, são capazes de superar a coletividade, ir contra os padrões, e terminam por viver solitariamente ou com seus pares, quando os encontram. Nas palavras do teórico:

[...] No es tanto que el individuo, como un héroe romántico, se oponga a la comunidad. Sino más bien que en cada individuo hay un colectivo, que teme al que dirán, al escándalo o a los posibles inconvenientes de producir un “alma” individual. Los dandies, los mutantes, tienen el coraje de superar dentro de ellos mismos a lo colectivo, y a producirse en solitario, o abrochados a un microgrupo de mutantes [...]. (ECHAVARREN, 1998, p. 61).¹⁶

Nessa perspectiva, assim como os mutantes caracterizados por Echavarren, tanto a *Yarará* quanto a “marafona del balneário” se apresentam como seres que, especialmente por sua dualidade sexual, se colocam em uma posição oposta à sociedade, ao coletivo e terminam

¹⁶[...] Não que o indivíduo, como um herói romântico, se oponha à comunidade. Mas sim que em cada indivíduo há um coletivo, que teme o que dirão, o escândalo ou os possíveis inconvenientes de produzir uma “alma” individual. Os dândis, os mutantes, têm a coragem de superar dentro deles mesmos o coletivo, e a produzir-se em solitário, ou encerrados em um microgrupo de mutantes. (Tradução nossa).

por viver em solidão. No caso de *Mar paraguay*, a solidão e inadequação da narradora fazem com que seu discurso seja sua válvula de escape, seu meio de sobrevivência.

Por fim, ao lado da utilização do guarani, do Paraguai como origem e da melancolia que marcam tanto as *yararás* quanto a marafona, o principal elemento que nos permite aproximar as duas obras, dirimindo todas as dúvidas que ainda possam se estabelecer, se encontra em uma passagem específica do conto:

As *yararás* enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam, os duros mamilos entumescidos e o abrasado calor à altura da pélvis, *yararámichimira 'ytotekemi*, de um modo ritmado e contínuo *yararámichimira 'ytotekemi*, até a síncope, *yararámichimira 'ytotekemi*, a síncope com que pela quinta vez decaem do paraíso. (BUENO, 1999, p. 52).

A repetição do termo *yararámichimira 'ytotekemi*, justamente na expressão do desejo sexual dos índios adolescentes pelas *yararás*, como uma metáfora do próprio órgão sexual na masturbação, dialoga com uma construção, célebre em *Mar paraguay*:

Donde estás? Donde estuvo se tu no más que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando absolutamente sola, Brinksmichimira 'ymi, sin nunca haver tenido a vos, tiquitititissimo, nadie non es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy asi tan sola: Brinksmichimira 'ytotekemi. (BUENO, 1992, p. 63).

A semelhança entre *yararámichimira 'ytotekemi* e *Brinksmichimira 'ytotekemi* são evidentes. Trata-se da concatenação de diminutivos guaranis para realçar a dualidade grande e pequeno: à medida que a palavra cresce, o ser representado diminui. O fato de o termo estar em itálico, além de chamar atenção para o termo em guarani no texto em português, reforça a ideia de que no conto pode haver a citação de *Mar paraguay* e proporciona a possibilidade até mesmo de relacionar o hibridismo sexual das protagonistas. Diante disso, podemos considerar a natureza sexual da marafona como exemplo de transgênero ou de andrógino, este último entendido como “que ou aquele que apresenta características, traços ou comportamento imprecisos, entre masculino e feminino, ou o que tem, notavelmente, características do sexo oposto” (HOUAISS, 2001). No livro *Fuera de género: criaturas de la invención erótica*, Roberto Echavarren (2007), apoiado nas definições de Bornstein, considera o transgênero da seguinte forma:

[...] los transténeros no nacen – así se solía decir en el siglo diecinueve – en un cuerpo equivocado; son individuos que sobrepasan la dicotomía hombre/mujer a través de improvisaciones de una perpleja combinación, abriendo un casillero vacío: un enigma, que relativiza o vuelve irrelevante la identidad [...] (Bornstein *apud* Echavarren 2007, p. 152).¹⁷

O transgênero é posto como um enigma, cuja sexualidade ultrapassa a designação tradicional e arbitrária de masculino e feminino. Na verdade, a caracterização do transgênero e do andrógino contribui para o desaparecimento da própria noção de gênero e, com ele, desaparecem todas as suas implicações. Roberto Echavarren (2007), ainda ancorado em Bornstein, destaca que, quando deixa de existir, o gênero faz com que deixem de existir também o patriarcado e as injustiças:

[...] La desaparición del género es la clave de la desaparición del patriarcado, así como de numerosas injusticias perpetradas en nombre de la iniquidad del género... Un tercer género es el término que pone en cuestión el pensamiento binario e introduce la crítica. (Bornstein *apud* Echavarren 2007, p. 152)¹⁸.

Esse trânsito entre masculino e feminino nem sempre foi bem visto pela sociedade, o que podemos observar, por exemplo, no caso dos hermafroditas. Michel Foucault (2001), no livro *Os anormais*, discorre sobre a questão da anormalidade e sua evolução ao longo do tempo, especialmente no que se refere aos ambientes jurídico e religioso. O ponto central das considerações de Foucault é a concepção do monstro, aquele que não é aceito jurídica e religiosamente por apresentar características que fogem à dita normalidade, aos padrões convencionais da sociedade. Dentre os inúmeros elementos que constituem o monstro desde a Idade Média, as oscilações no gênero sexual também são destacadas pelo teórico:

¹⁷ [...] os transgêneros não nascem – assim se costumava dizer no século dezenove – em um corpo equivocado; são indivíduos que ultrapassam a dicotomia homem/mulher através de improvisos de uma perplexa combinação, abrindo uma gaveta vazia: um enigma que relativiza ou torna a identidade irrelevante. (Tradução nossa).

¹⁸ [...] O desaparecimento do gênero é a chave do desaparecimento do patriarcado, assim como de inúmeras injustiças perpetuadas em nome da iniquidade do gênero... Um terceiro gênero é o termo que põe em questão o pensamento binário e introduz a crítica. (Tradução nossa).

[...] Monstro, portanto, não é uma noção médica, mas uma noção jurídica. No direito romano, que evidentemente serve de pano de fundo para toda essa problemática do monstro, distinguiam-se com cuidado, se não com clareza, duas categorias: a categoria da deformidade, da enfermidade, do defeito [...]. O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, é essencialmente o misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro [...] (FOUCAULT, 2001, p. 78-79).

A caracterização do hermafrodita como monstro teve seu lugar na história do ocidente, especialmente na Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média até o século XVIII e na contemporaneidade ainda existem desafios no que se refere à sexualidade ambígua, e a questão dos seres humanos que não se enquadram em um sexo específico ainda pode ser considerada uma espécie de tabu. Na designação de hermafrodita, Michael Foucault se refere a um estado que pode ser considerado clínico ou orgânico, na medida em que, biologicamente, trata-se de um ser que possui os dois sexos embutidos em sua genitália. Porém, em certo ponto, a monstrosidade do hermafrodita deixa de permear a questão da natureza, por ser detentor de dois órgãos sexuais, e passa a se relacionar a uma inclinação sexual. A anormalidade reside, então, no desejo sexual que uma pessoa pode nutrir por outra do mesmo sexo. Nas palavras de Foucault a respeito de Grandjean, uma hermafrodita do século XIX que, assumindo publicamente o sexo feminino, casou-se com uma mulher:

[...] O que deve suscitar, a propósito da Grandjean, o que deve provocar a condenação – diz Champeaux – não é o fato dela ser hermafrodita. É simplesmente o fato de que, sendo mulher, ela tem gostos perversos, gosta de mulheres, e é essa monstrosidade, não de natureza, mas de comportamento, que deve provocar a condenação. A monstrosidade não é mais, portanto, a mistura indevida do que deve ser separado pela natureza. É simplesmente uma irregularidade, um ligeiro desvio, mas que torna possível algo que será verdadeiramente a monstrosidade, isto é, a monstrosidade da natureza [...] (FOUCAULT, 2001, p. 91).

Nesse caso, a monstrosidade assume as conotações que nos interessam na definição do transgênero, que não necessariamente possui biologicamente os dois sexos como o hermafrodita, mas que pode ser considerado ambíguo sexualmente a partir de sua indefinição no que se refere a esses sexos. Desde sempre, essa ambiguidade trouxe problemas e reforça o seu caráter monstruoso, uma vez que coloca o indivíduo em uma posição difícil diante das normas jurídicas e religiosas que são baseadas em modelos de comportamento ditos normais:

É aí que aparece efetivamente o problema da monstruosidade. É igualmente monstro o ser que tem dois sexos e, por conseguinte, que não se sabe se deve ser tratado como menino ou como menina; se se deve ou não autorizá-lo a se casar e com quem; se pode ser titular de benefícios eclesiásticos; se pode receber as ordens religiosas, etc. (FOUCAULT, 2001, p. 81-82).

O conflito enfrentado pelo indivíduo considerado como anormal, aquele que não encontra o seu lugar na sociedade, coloca em questionamento a infalibilidade do gênero, pelo menos na polaridade e na arbitrariedade que este assume no sentido de que as pessoas devem se comportar de acordo com um determinado padrão ou que podem ser inseridas em um sexo ou em outro, em conformidade com a genitália com a qual nasceu. Para Roberto Echavarren (2007) em *Fuera de género*, o gênero representa a convencionalidade, um verdadeiro sistema em que o fracasso de uns gera o sucesso de outros, sendo o principal responsável pelo sentimento de vergonha, submissão e inadequação. Nas palavras do autor,

Género es antes que nada un sistema de símbolos, reglas, privilegios y castigos correspondientes a nuestro éxito o fracasso en aprenderlo. Pero no es sólo un sistema de leyes y prácticas, sino también una manera de pensar y de sentir. Nos hace sentir inadecuados, nos urge a convertirnos en policías de nosotros mismos, nos avergüenza con el fin de someternos, pretende que es algo natural, sin costuras, voluntario. Por esto la disforia de género tomó tanto tiempo para emerger al primer plano de la atención política. (ECHAVARREN, 2007, p. 157)¹⁹.

Nessa perspectiva, um ser que não se encaixa em um sexo específico, sofrerá as consequências, sendo considerado pela sociedade como uma aberração. Tal inadequação se fortalece por refletir um ponto de vista equivocado sobre o sujeito que não se consegue adequar na visão binária dos gêneros, pois ainda de acordo com Echavarren (1998), agora no livro *Arte andrógino*, esse ser não deve ser visto como uma fusão de masculino e feminino, e sim como uma espécie de mutante, que ultrapassa a noção de homem e de mulher:

¹⁹ Género é antes de mais nada um sistema de símbolos, regras, privilégios e castigos correspondentes ao nosso sucesso ou fracasso em aprendê-lo. Porém, não é só um sistema de leis e práticas, mas também uma maneira de pensar e de sentir. Faz sentir-nos inadequados, urge-nos a nos convertermos em policiais de nós mesmos, envergonha-nos a fim de submeter-nos, pretende que seja algo natural, sem remendos, voluntário. Por isso, a disforia do gênero levou tanto tempo para emergir no primeiro plano da atenção política (Tradução nossa).

Cuando el eros está potenciado, tanto los géneros canónicos como las instituciones que los justifican tiemblan: surge una criatura más allá del hombre y de la mujer – otros dirán: no es ni hombre ni mujer – y abarca n sexos. No es un mito, no es la unión de Adán y Eva. Es un mutante que, al desglosar en sí diferencias, puede relacionarse con otros individuos, con una planta, un animal, el cielo, pero ante todo resulta un aparejo de apéndices artificiales que impresionan por su combinación perpleja [...]. (ECHAVARREN, 1998, p. 10)²⁰.

Pois bem, esse mutante assume diversas formas, dependendo de suas inclinações, desejos, preferências. Echavarren (2007) distingue, entre essas formas, o transgênero e o andrógino. Segundo o autor, o transgênero encontra-se mais relacionado à noção de travesti e transexual, isto é, alguém que possui um determinado órgão sexual e, por não se conformar com ele, decide trocá-los, seja através da cirurgia ou mediante a performance. O andrógino, por sua vez, é uma classificação intermediária, uma criatura “fora de gênero”, conforme Echavarren:

Mientras lo que se llama transgénero se polariza más bien en travestis de un lado y transexuales de outro, los andróginos tal vez quieran usar las ropas del otro sexo, pero no quieren cambiar su anatomía para pasar por el género opuesto. No se identifican del todo ni con lo masculino ni con lo femenino. O bien intermedios, o bien algo completamente diferente. Otros términos alternativos para designarlos serían: epiceno, no hombre ni mujer, de dos espíritus, tercer género, fuera de género. (ECHAVARREN, 2007, p. 158)²¹.

Sendo assim, o andrógino não pode ser visto apenas como um detentor, concomitantemente, de características masculinas e femininas, o que impossibilita sua caracterização em um gênero ou em outro. Trata-se de uma noção que rompe com as convencionalidade dos gêneros. Ao mesmo tempo em que não se encaixa em nenhum deles, é capaz de representar todos eles:

²⁰ Quando o eros está potencializado, tremem tanto os gêneros canônicos como as instituições que os justificam: surge uma criatura além do homem e da mulher – outros dirão: não é homem nem mulher – e abarca n sexos. Não é um mito, não é a união de Adão e Eva. É um mutante que, ao desmembrar as diferenças em si, pode se relacionar com outros indivíduos, com uma planta, um animal, o céu, mas antes de tudo resulta em um aparelho de apêndices artificiais que impressionam por sua combinação perplexa (Tradução nossa).

²¹ Enquanto o que se denomina transgênero polariza-se mais em travestis de um lado e transexuais de outro, os andróginos talvez queiram usar as roupas do sexo oposto, mas não querem mudar sua anatomia para passar ao gênero oposto. Não se identificam completamente nem com o masculino nem com o feminino. Ou intermediários, ou algo completamente diferente. Outros termos alternativos para designá-los seriam: epiceno, nem homem nem mulher, de dois espíritos, terceiro gênero, fora de gênero. (Tradução nossa).

Desde que los andróginos carecen de un polo opuesto a sí mismos, las polaridades no tienen sentido para ellos. Podría pensarse que se atraen entre sí. Si esto pudiera ser verdad hasta cierto punto, el hecho es que hay andróginos machos, andróginos hembra, andróginos intersex, y entre estos tres grupos, hay heterossexuales y assexuales. La idea de atracción recíproca no implica homoerotismo o bisexualidad. (ECHAVARREN, 2007, p. 158-159)²².

Um ponto a se ressaltar é o caso das personalidades andróginas, elas estabelecem uma noção que não é essencialmente assexuada e sim neutra no que se refere à sexualidade, uma vez que se relacionam com pessoas do mesmo sexo e também com outras do sexo opostos. A questão é decifrá-las como propõe Roberto Echavarren:

[...] El aura que irradian estos astros, lo que emiten, un perfume o “esencia”, no es ni homo ni hetero, sino bissexual. Pierde relevancia el calificar o definir sus tendencias. Abren un campo de inclinaciones y alternativas confusas. Esse campo resulta *neutro*, aunque no assexuado. No aceptan una identidad o personalidad impuestas desde fuera, pero tienen individualidad. No se definen. Se posicionan para ocupar una franja indecible, cuando al eros concierne la cuestión de qué es el otro. Seducen con un reto: “Interprétame” (ECHAVARREN, 1998, p. 68)²³.

Ainda no que se refere à caracterização do andrógino, apesar de os seres que possuem essa característica não se identificarem, ou não encontrarem um lugar na disparidade dos gêneros, existe de alguma forma opção sexual entre eles, inclusive a assexualidade, a heterossexualidade e a intersexualidade:

[...] No es ni hombre ni mujer. Nadie imaginaba que se podía llegar a este punto. Y sin embargo ocurre aquí algo que tiene que ver con el reconocimiento. Esto es lo que se buscaba, esto es lo que se esperaba, aún sin saberlo. Algo “eterno” descende aquí, que ya existía en otra dimensión, y se vuelve concreto, lábil, increíble pero efectivo. Se establece un régimen de disonancias visuales, que pone en contacto, que vuelve contiguo, lo que parecía más distante: el hombre y la mujer como especies diferentes (ECHAVARREN, 1998, p. 62)²⁴.

²² Como os andróginos carecem de um polo oposto a si mesmos, as polaridades não têm sentido para eles. Poderia se pensar que eles se atraem entre si. Isso poderia ser verdade até certo ponto. O fato é que há andróginos machos, andróginos fêmeas, andróginos intersexuais, e entre estes três grupos, há heterossexuais e assexuados. A ideia da atração recíproca não implica homoerotismo ou bissexualidade. (Tradução nossa)

²³ [...] A aura que irradian estes astros, aquilo que emitem, um perfume ou “essência”, não é nem homo nem hétero, e sim bissexual. Qualificar ou definir suas tendências perde a relevância. Abrem um campo de inclinações e alternativas confusas. Esse campo torna-se *neutro*, mas não assexuado. Não aceitam uma identidade ou personalidade impostas de fora, mas têm individualidade. Não se definem. Posicionam-se para ocupar uma linha indizível, quando concerne ao eros a questão do que é o outro. Seduzem com um desafio: “Interprete-me” (Tradução nossa).

²⁴ [...] Não é nem homem nem mulher. Ninguém imaginava que se poderia chegar a este ponto. E ocorre aqui, porém, algo que tem a ver com o reconhecimento. Isto é o que se procurava, isto é o que se esperava, mesmo sem saber. Algo “eterno” descende aqui, que já existia em outra dimensão e se torna concreto, frágil, inacreditável mas

Nesse caso, talvez, essa intersexualidade, na acepção de “intermediário, no tocante a características sexuais, entre o macho e a fêmea” (HOUAISS, 2001), seja o ponto central da androginia ou do transgênero em *Mar paraguay*. Sua protagonista pode ser, então, caracterizada como uma criatura fora de gênero, que não se encaixa nas designações sexuais convencionais, que em seu percurso consegue estabelecer uma verdadeira travessia entre os gêneros. Para tanto, torna-se necessário analisar as principais recorrências que, no romance, apontam para essa travessia. Inicialmente, localizaremos no discurso da marafona, algumas afirmações que possam ser vistas como indícios que auxiliem na identificação do gênero sexual assumido pela narradora e o que transparece nas entrelinhas de seu discurso.

Em *Mar paraguay*, a primeira parte do relato é o texto “notícia” (BUENO, 1992, p. 13-14), uma espécie de introdução, uma apresentação do tema do romance e dos elementos-chave para sua compreensão. Nessa parte, o discurso da narradora assume um tom neutro no que se refere a uma orientação sexual. O eu que se apresenta poderia ser um homem, uma mulher ou um transgênero, uma vez que ainda não aparecem pistas a esse respeito. Além disso, em “notícia” não há uma tentativa de individualização por parte da protagonista narradora, uma vez que predominam são os verbos em terceira pessoa do singular. O objetivo é explicitar os pontos centrais do relato, tais como a importância do guarani e as considerações a respeito do *viejo* e do *niño*, personagens relevantes no universo existencial e nas relações amorosas da protagonista.

Por sua vez, em “Ñe’ẽ” (BUENO, 1992, p. 15-71), segunda e mais longa parte do romance, temos, já nas primeiras linhas, a primeira afirmação de identidade da narradora: “Yo soy la marafona del balneario” (BUENO, 1992, p. 15). Logo após a conjugação do verbo ser na primeira pessoa do singular, temos o artigo definido em espanhol “la”, que funciona como determinante para substantivo feminino. O substantivo que o acompanha é marafona, palavra de origem árabe que pode significar “meretriz” ou “boneca sem rosto, constituída de uma cruz de madeira recoberta de pano” (HOUAISS, 2001); e esse substantivo não é capaz de individualizar a narradora, uma vez que o nome, elemento que particulariza os indivíduos, não aparece em momento algum do romance. Neste ponto, vale ressaltar que a palavra marafona se torna ambígua no que se refere à determinação do gênero, pois não obstante o fato de ser uma palavra feminina, traz em sua significação o termo “boneca”, uma expressão também usada para apelidar o transgênero.

efetivo. Estabelece-se um regime de dissonâncias visuais que coloca em contato, que torna contíguo, o que parecia mais distante: o homem e a mulher como espécies diferentes (Tradução nossa).

Nessa perspectiva, podemos observar que, mesmo que por vezes seja de forma ambígua, como no caso da palavra marafona, a narradora assume sua identidade por intermédio do uso da voz feminina. No decorrer de seu discurso, quase a totalidade dos adjetivos que ela utiliza para definir a si mesma pertencem ao gênero feminino, conforme explícito nas linhas seguintes à sua primeira afirmação de identidade:

[...] Acá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, advinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del dia. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis dias. Que hacer? (BUENO, 1992, p. 15).

Nesse trecho, na expressão de suas revoltas e das dificuldades que enfrenta, a narradora compara sua vida à de uma senhora, porém, ela não é qualquer senhora e sim uma que será executada em breve, em uma possível referência à execução da rainha Maria Antonieta, morta na guilhotina em 1793 acusada de traição e promiscuidade. A guilhotina, em seu sentido usual, é o lugar dos castigos, destinada a decapitar aqueles que cometeram crimes ou, em muitos casos, os que não se enquadravam nos padrões da sociedade, como no caso de Maria Antonieta, que possui a palavra mar – *mer* em francês – em seu nome da “marafona *del* balneário”. Em tal caso, a própria designação de senhora torna-se questionável diante do desprovimento de sua significação convencional no texto. Na concepção patriarcal, uma senhora pode ser considerada como esposa, dona de casa, uma mulher de respeito, sempre em posição submissa, o que não é o caso de Maria Antonieta e de outras mulheres, como Joana D’arc, que se rebelaram contra o sistema e por isso acabaram mortas na guilhotina e na fogueira. Assim como elas, a marafona é uma outra senhora, diferente, talvez totalmente contrária, em todos os sentidos possíveis, às demais.

A partir do trocadilho entre mar, palavra que pode ser lida tanto em português quanto em espanhol, e *mer*, francês, a protagonista narradora chega à palavra *merde* – merda em francês, uma expressão utilizada no teatro que traduz a questão da performance e da representação. Assim, ela abre o espetáculo onde representa um papel, utilizando uma máscara, “la máscara de la marafona” (BUENO, 1992, p. 40). Tal questão pode ser reforçada a partir da segunda definição do próprio termo marafona, como uma boneca sem rosto e, por não possuir uma face específica, pode assumir qualquer papel, qualquer rosto, masculino, feminino ou andrógino, uma representação, enfim.

Em outro trecho do romance, ao expressar a alegria que sentiu no momento em que viu o mar pela primeira vez, a narradora se caracteriza como “[...] niña en el sol” (BUENO, 1992,

p. 16). Em relação à sua profissão ou meio de subsistência, ela revela ser “sortista” (BUENO, 1992, p. 17) e “[...] cuñambatará, la brasa del sexo fervendo por los pecados del verano” (BUENO, 1992, p. 22) ou “mariposa sôfrega” (BUENO, 1992, p. 36). Na apresentação como “sortista”, temos, novamente, uma performance: a bola de cristal, as cartas e as indumentárias da adivinhação do futuro criam um cenário no qual a narradora é a detentora do poder não apenas de prever o futuro, mas também de certa forma comandar a sorte dela e dos outros. Por ela afirma: “[...] Acá, en Guaratuba, vivo de suerte” (BUENO, 1992, p. 15).

Já no que se refere a “cuñambatará”, palavra guarani para prostituta, a narradora revela o que seja, talvez, seu principal meio de subsistência: a prostituição, a cobrança de dinheiro, ou outras formas de pagamento, por atos sexuais. A prostituição, desse modo, torna seu corpo uma espécie de mercadoria que precisa modificar-se ao gosto daqueles que deseja usufruir dos prazeres sexuais que ela pode proporcionar. Essa transformação, por sua vez, ganha reforço quando a “marafona del balneário” se autoconsidera como uma “mariposa sôfrega”, uma vez que a mariposa, borboleta, é símbolo da leveza, mas, sobretudo, da transformação, da metamorfose. Sendo assim, a protagonista de *Mar paraguay*, a partir da performance, pode representar diversos papéis na venda desde as previsões do futuro até os prazeres sexuais, devendo estar, para isso, em constante mutação ou metamorfose, como a borboleta e sempre sôfrega, voraz, ansiosa e impaciente. Por isso, apesar de assumir uma voz feminina em todo o discurso, não há como relacionar essa voz feminina a uma mulher, pois essa voz pode refletir “[...] una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer [...]” (ECHAVARREN, 1998, p. 53)²⁵.

Nessa linha de raciocínio, a ideia de que a voz feminina no discurso da marafona pode ser questionável é reforçada pela performance. Isso porque em determinadas partes do romance, podemos observar que ela atua como uma mulher por intermédio de uma caracterização exterior: “La verdade es que nunca no lo sê, e esto me pone perdidamente medrosa, sin coragem siquiera para salir en la calle e pasear mis leves vestidos longos, los colares, los braceletes y las madreperlas del brinco de orelha [...]” (BUENO, 1992, p. 19). Os brincos, os braceletes e os vestidos longos se constituem como uma fantasia, uma espécie de máscara, conforme a própria narradora admite. O exagero da maquiagem também aponta para essa máscara, “[...] borrada de rouge e batom” (BUENO, 1992, p. 26). Na ânsia por retomar a juventude ou

²⁵ [...] uma estrutura mais antiga, incrustada em outras décadas, a do gay que fala no feminino, que se refere a si mesmo como se fosse uma mulher [...] (Tradução nossa).

esconder as marcas do tempo, ela cria uma espécie de máscara. O rouge e o batom se encarregaram de borrar – manchar em português; apagar em espanhol – sua própria identidade:

[...] La máscara de la marafona, esto rostro que veo en el espejo, es una cara así cerca de los cuadros cubistas o de los radicales abstrato – la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende. Se el niño me visse deste modo e feito, correria ebaforido como se acabasse topar uno pânico epantalho. Y el *viejo*, se volviera a ver, cospiria en mi cara su colerica gosma de impotente venganza [...]. (BUENO, 1992 p. 40-41).

A referência aos “quadros cubistas” e ao “espantalho” como forma de se autocaracterizar reforça o caráter performático da marafona. Seu rosto borrado, apagado, manchado, se assemelha às propostas do cubismo, com suas formas descompostas e geometrizadas, originadas da imitação das máscaras dos rituais africanos. Além disso, o espantalho, boneco destinado a espantar as aves, constitui-se como um arquétipo de um ser humano desconstruído, assim como a narradora de *Mar paraguayo*. Esse é, também, um dos significados do vocábulo marafona.

O sexo se apresenta também como tema fundamental em todo o romance, não somente como a fonte de alegrias, prazeres da narradora, mas, sobretudo, como o motivo de sua desgraça. No que se refere à sua infância, ela não dá detalhes sobre esse período de sua vida nem tampouco sobre sua adolescência, sendo que o mistério se encarrega de dar origem à ambiguidade. O fato é que, ainda no Paraguai, a marafona conhece seu principal parceiro sexual, o *viejo*, que a tornou uma espécie de escrava sexual e que a iniciou no mundo da prostituição. Esse encontro é marcante, pois em vários trechos ela relembra os momentos vividos ao lado dele e as passagens pelos “cabarés de aquidauana” (BUENO, 1992, p. 57), e por inúmeras outras cidades. No interior da narrativa, as representações do *viejo* revelam uma mescla de amor e ódio. As lembranças da marafona, em determinados momentos, apontam para a revolta, para a raiva e para o nojo, o *viejo* é então, apresentado como um “crápula” (BUENO, 1992, p. 38), o responsável por arruinar sua vida, um homem que, apesar de seus oitenta e cinco anos, sempre é visto pela narradora como alguém devotado ao sexo e que a escravizou durante tantos anos: “y el malo que era ser su atendente y obrigatoria esclava” (BUENO, 1992, p. 16).

Entretanto, em alguns trechos, a memória sexual da narradora transforma-se completamente. Nesse caso, o *viejo* assume uma posição sensual, como alguém que proporcionou à narradora momentos de verdadeiro prazer, isso porque a questão da escravidão ou subjugação da marafona pode também representar um jogo sexual:

Quando lo juguê, a el *viejo*, al sofá, sonada y inemprestable, en nestos sonambulismos que me vitiman el calor excesivo, un gusto en lo vientre que enciende el mar, cuñá, cuñambatará, la brasa del sexo ferviendo por los pecados del verano, tiegui, paraipieté, quando lo atirê, assim, con casi amorosa carícia, no fuera mi silêncio [...] esto foi duro, porque lo queria, al *viejo*, com una voluntad mal discernida, pero lo amava, aquella puro estertor de ante-coma de el que hacia marchar la flor, vieja cuñá, antes tan dura, de mis seios y me cerrava numa clausura ni siempre con ferrollos ô grades, mas era como se fuera e yo me sentia decomponiendome en su ritmo fragil [...]. (BUENO, 1992, p. 22-23).

Por sua vez, o *niño*, um rapaz de dezessete anos, é apresentado com toda a lubricidade possível, como a força brutal do sexo: “con sus duros muslos cavalo” (BUENO, 1992, p. 14). A marafona, envolta em toda a sua paixão e com sua efusiva idealização, caracteriza fisicamente a personagem da seguinte forma:

Mire que cruza la calle en su cicle con los colores del arco-íris. Dios mio, su pelo quemado por aquel diciembre, su piel infanta y adolescil, la curva exata de la nádega y su inominable victoria de existir, mire que me mira con su mirada verde, esto niño por quien me arrostê sin sentir que vivia entre los hombres de la tierra [...]. (BUENO, 1992, p. 55).

Antes da descrição física do *niño*, a narradora explica que na primeira vez que o viu, ele estava em uma bicicleta da cor do arco-íris e logo em seguida parte para as considerações a respeito da juventude, beleza e sensualidade da personagem. O arco-íris se constitui como um símbolo homossexual, de trânsito de sexualidade e se apresenta como uma referência relevante para reforçar a ambiguidade no que se refere ao gênero como *gender* em *Mar paraguayo*. Os momentos de prazer sexual e satisfações proporcionados pelo *niño* são narrados em detalhes, enfatizando a virilidade, as características físicas que enlouquecem a narradora e a voracidade do desejo que um nutre pelo outro:

En la primera hora, antes que me dissesse a que vinha, antes mismo de saber su nombre, edad ô sobrenome el adentrô a la casa, con su bermuda florada, la camisa amarilla atada en sua cintura de joven caballo, y foi me tomando conta, primeiro de las manos, después de la boca e asi tan sucessivamente que ya nos vimos, los dos, nudos y desavergonados, comiendonos con una voracidad felina [...]. (BUENO, 1992, p. 56).

Ao lado de toda essa explosão e efusividade sexual, o *niño* é apresentado como uma personagem instável emocionalmente. Não obstante todo o desejo e deleite sexual existente entre a narradora e o *niño*, ela, em algumas vezes, consegue libertar-se da idealização pelo seu objeto de amor e reflete sobre o nojo e a repulsa que em certos momentos o rapaz sente por ela:

[...] Es que siempre quando el se vá, el niño, es como se no volviera jamás e non que yo delire necessitada e triste, ninfomana insaciable, no, la verdad más crua es que el niño afirma y jura y treme, peremptório, que no vá más que nunca más haverá jamás de retornar porque yo, leio en la entreliña, niño, devo causar-lhe la rejeición assoluta del nojo y del miedo. (BUENO, 1992, p. 40).

Na reflexão sobre os motivos dessa repulsa que o rapaz nutre pela narradora, podemos elencar diferença de idade ou, se refletirmos na imprecisão de gênero que se revela no relato, podemos considerar que o nojo e a indiferença se devam à condição sexual híbrida da protagonista, que faz com que, a fim de assumir sua masculinidade, o *niño* se sinta obrigado a rejeitar, embora lhe provoque prazer. Todo o amor e ilusão que a narradora nutria pelo *niño* são, então, transformados em desespero e angústia nos trechos em que ela relembra o abandono e o fato de, no fim das contas, o rapaz ter escolhido uma jovem moça para se relacionar. Tal situação faz com que a marafona afogue na bebida todas as suas mágoas:

[...] Nueva copa, de pronto me pongo a llorar y marchando calles, botecos, conhaques, equinas, sigo paseando, con dolor y sangre, el ódio supremo de que esto chico ya no sea mio, ai mi santita de Guadalupe, sin su cara, su cuerpo, su sexo y la piel de las manos, sin ellos no alcanzaré vivir, yo que vivo de suerte, solo Dios sabe con que terror es lo vislumbre del futuro [...]. (BUENO, 1992, p. 54).

Os dois amantes fundamentais, o *viejo* e o *niño*, são bem diferentes no olhar da narradora. No entanto, ela estabelece uma particularização das duas personagens, através da cor dos olhos. O *viejo* possuía os olhos azuis, o *niño*, verdes. Diante disso, em certo trecho, a marafona cita o “mboi-hovĩ”:

[...] El infierno, añaretã, existe e hay que encontrarmos uma manera fugidia e cantante de despistarlo, puesto que lo habita la víbora, mboi, mboi- hovĩ, coral coral mboichumbé, y temos entonces que despistarlo, a el que llega con uno apetito feroz, lo rugido, será tanto, será assim el silvo de los morcegos, morciélagos [...]. (BUENO, 1992, p. 22).

Na língua guarani, o termo “hovĩ” refere-se a um adjetivo que designa uma cor ambígua para a cultura ocidental, que pode ser, ao mesmo tempo, a cor azul e a cor verde. A palavra mboi, cobra, animal que, conforme já vimos anteriormente, representa a ambiguidade dos gêneros sexuais, é ao mesmo tempo verde e azul; o *viejo* e o *niño* se equilibram no triângulo sentimental da marafona. As duas personagens influenciam de tal forma a vida da protagonista que se confundem em suas lembranças, mas a partir de representações diferentes. Enquanto o *viejo* representa o passado, o desgaste e a morte, o *niño* traz à tona a virilidade, a juventude e a

renovação. Por serem comparados a uma serpente, a narradora, nas entrelinhas, coloca em dúvida a identidade sexual das personagens.

Outra personagem a apresentar relevância no universo sexual da protagonista narradora é Sônia Braga. A atriz é apontada como uma figura que provoca admiração e também desejo sexual na narradora, em um misto de reconhecimento e exacerbação sexual:

[...] mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga – sus ancas que me ponen en arrepios toda la vez que aparecen en el vídeo como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida – de viés. [...] Yo, a cada vez, sonaba más e más con Braga, esta Sônia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. (BUENO, 1992, p. 17).

A fim de compreendermos a referência a Sônia Braga, personagem que existe no universo exterior ao texto, podemos relacionar o perfil constituído em sua atuação artística à caracterização da protagonista narradora. Conhecida internacionalmente como atriz, modelo e símbolo sexual, Sônia começou sua carreira em 1969. Estrelou inúmeras telenovelas e filmes nacionais e internacionais. De acordo com as informações no site da atriz, destacamos *A moreninha* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *Gabriela* (1975), *The rookie – um profissional do perigo* (1990) e *A última prostituta* (1991). No interior do romance, Sônia Braga pode ser considerada, a partir da identificação sexual, como um estímulo à protagonista narradora a expressar suas memórias e reflexões: “Por el, por el rosto de Braga fue que comenzê a urdir esta etranha matanza, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte” (BUENO, 1992, p. 73). O desejo sexual da protagonista pela atriz poderia ser considerado à primeira vista como lésbico, uma vez que seria uma voz feminina atraída por uma figura também feminina; se levarmos em conta a possibilidade de termos uma narração andrógina, tal desejo apenas confirma a natureza sexual híbrida da narradora.

Na maior parte de suas expressões de cunho sexual, a protagonista narradora se posiciona a partir de uma visão feminina, como se estivesse no papel da mulher. Entretanto, em alguns trechos, podemos visualizar, nas entrelinhas do discurso, alguns pontos conflitantes, como no caso do excerto a seguir:

[...] Ainda que yo, quando me satisfazia ciertos caprichos, de lojas y jóias, de regalos y reparos, yo constumbrava devolver-lhe en cuspo todo o que su língua ávida me ofertava en saliva con uno indecifrible sabor a sêmen. Tripudiava e no se consentia aún esto traste que siempre espetê que morisse y no muere y por quien yo, pela enésima vez, yo los digo y atesto: no fue yo que matê a *elviejo*. (BUENO, 1992, p. 36-37).

Esse trecho encontra-se inserido em uma parte do romance que trata das memórias da narradora. Suas memórias voltam-se para as lembranças da casa em Assunção, onde a marafona viveu com o *viejo* quando os dois eram mais jovens e o relacionamento sexual entre eles assumia as conotações mais tórridas. Como em um jogo de caça o *viejo* a perseguia até que pudesse imobilizá-la para então possuí-la muitas vezes à força:

[...] Alcançando-me, o que siempre figurava inevitable, jugava-me ao solo (de forma alguma como tuvo de hacer con el contra el sofá), liso sintético donde me estabanava, mariposa sôfrega, mientras el calcava los duros huessos de sus joelhos sobre mis braços fraquejantes, las roupas desatadas, toda la roupa, los primeiros estertores de su piel en mi piel, de su rombudo polegar y sexo en brasa tocandome en el todo que yo lo consentia (BUENO, 1992, p. 36).

Após essa espécie de imobilização, o *viejo* dava início à exploração sexual através da boca. Apesar de esse relacionamento sexual provocar prazer, o fato de ser realizado através de um ato de um jogo erótico de escravização, provocava repulsa na narradora, fazendo com que, quase sempre, ela lhe cuspsisse devolvendo “[...] todo o que su língua ávida me ofertava en saliva con uno indecifrible saber a sêmen [...]” (BUENO, 1992, p. 37). O que nos chama a atenção, neste ponto, é que o beijo ofertado pelo *viejo* é devolvido com um cuspe, que possui um sabor de sêmen. Se momentos antes o *viejo* teria percorrido todo o corpo da narradora com a boca, o sêmen na boca do amante só poderia ser dela, apontando para um relacionamento homossexual, o que reforça a ideia de que protagonista narradora do romance seja uma personagem andrógina, um transgênero.

Mais adiante no romance, temos outro trecho que revela com maior nitidez o trânsito genérico da narradora: “[...] yo soy la suerte y el azar, si, yo soy, si, yo también soy la que enraba los menores de diecisiete años, señora!, soy yo, soy yo, la marafona de Guaratuba” (BUENO, 1992, p. 60). De acordo com o Dicionário Houaiss, o termo “enrabar” corresponde ao ato de “manter coito anal (como elemento ativo)”; então, uma vez que a própria narradora se afirma como aquela capaz de enrabar rapazes, podemos imaginar um órgão sexual masculino, capaz de manter penetrar o rapaz de dezessete anos.

Em outro excerto de *Mar paraguay*, a narradora, longe do *niño*, que a abandonou e após a morte do *viejo* – que ela insiste em afirmar que não matou – encontra-se sozinha, tendo como única companhia o cachorrinho Brinks, a quem dirige seu relato. O único motivo que ela encontra para sair à rua é comprar seu conhaque na venda da esquina. Essa saída faz com que as pessoas que vivem ou passam as férias no balneário de Guaratuba possam contemplá-la. O sentimento que a protagonista narradora provoca nas pessoas é um misto de temor e admiração:

La misma venda de la equina en frente, Brinks, su fachada y la señora pálida que me vende una copa de conhaque, en los duros ollos de víbora el asco – el temor ô mismo la admiración que provocho en los nativos deste pedaço de mar en Guaratuba del Paraná, a cada vez que saigo – bruja ô guru (BUENO, 1992, p. 59).

Na última sentença, “bruja ô guru”, temos dois elementos, um masculino e outro feminino, que se encarregam de definir a narradora pelo olhar das outras pessoas. Bruxa e guru são dois substantivos que se aproximam em sua significação, uma vez que se referem a seres que utilizam forças sobrenaturais em suas funções, mas que se encontram em gêneros diferentes ou em uma espécie de entrelugar genérico. Portanto, se a protagonista narradora é considerada ao mesmo tempo como bruxa e guru, podemos afirmar que sua identidade sexual também pode ser considerada dupla, caracterizando o transgênero e reforçando as pistas já analisadas anteriormente, que apontam para uma travessia entre os gêneros, ultrapassando todas as fronteiras entre o masculino e o feminino e as categorizações sexuais.

1.3. (Trans) língua

Da mesma forma como o transgênero se caracteriza como uma travessia entre os gêneros, existe uma outra travessia que se estabelece na linguagem e que denominamos neste trabalho translíngua. Um exemplo dessa travessia pode ser explorado se retomarmos a metáfora da serpente, como ocorre no trecho: “Y se quedó – para siempre – hecho un ente ô una serpiente” (BUENO, 1992, p. 56). Ao tratar da representatividade do *niño* em sua vida, o quanto ele marcou o seu coração, a narradora estabelece a comparação entre o ente e a serpente.

Além da rima que pode ser estabelecida entre a sonoridade das palavras *siempre* e *serpiente*, temos uma aproximação fônica: o ente é a terminação da palavra serpente e *serpiente*, caracterizando um verdadeiro jogo com as palavras e, ao mesmo tempo, uma aproximação de sentido. Em serpente, há um “ser” e um “ente”. Quase toda a palavra é formada pela associação com o ser. Vale ressaltar que tal associação não ocorre somente na formação da palavra, mas também no campo simbólico do termo “serpente”. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989):

A serpente – tanto quanto o homem, mas **contrariamente** a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivaís*. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 814).

A serpente representa simbolicamente, então, o próprio homem, o ser em sua essência. Dessa forma, podemos observar que o ser encontra-se embutido tanto na palavra quanto na significação da palavra serpente. Em *Mar paraguayo*, a narradora serve-se dessa particularidade para criar um jogo de sons e significados entre os termos “ente” e “serpiente”. A linguagem é utilizada, então, nos extremos de sua sonoridade e significação a fim de estabelecer a poesia. Ocorre, então, a exploração dos recursos estéticos proporcionados pela repetição de palavras, na mesma frase em português e espanhol, pelo uso da riqueza sonora da língua guarani, pelo estranhamento provocado pela associação inusitada entre termos, dentre outros.

Wilson Bueno se apropria da forma de linguagem que se estabelece na fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, aproveitando da mescla de línguas comum na região. Com o toque poético, essa linguagem é recriada e assume proporções lendárias e inusitadas. Em *Mar paraguayo*, a manipulação artística da linguagem é tão marcante ao ponto de se constituir como elemento fundamental na composição do romance. Néstor Perlongher no texto *Sopa paraguaiá*,

que serve como prefácio ao livro, considera a linguagem em *Mar paraguay* como um “acontecimento”:

A publicação de *Mar paraguay*, de Wilson Bueno, coloca-nos diante de um acontecimento. Os acontecimentos costumam chegar em silêncio, quase imperceptíveis, somente os mais avisados os detectam [...]. O acontecimento provocou uma alteração nos hábitos rotineiros, acaso nos ritmos cósmicos; uma perturbação que tem um não sei quê de irreversível, de definitivo. Neste caso o acontecimento passa pela *invenção* de uma língua [...]. (PERLONGHER, 1992, p. 7).

Tal acontecimento se concretiza na expressão de uma linguagem errante e na expressão do caos e da vertigem no discurso da protagonista narradora. No texto *Imprevistos de la vida, torciones del lenguaje*, Adrian Cangi (2005) aponta para um experimentalismo em *Mar paraguay*, que corrobora na invenção de uma linguagem que oscila entre a humildade e a humilhação:

Wilson Bueno emprende una experimentación en la línea de lo imposible, en los bordes del silencio y fuera de los idiomas. Experimentación con los restos ilocutorios, con las resonancias y los pasajes entre sentidos, con las semejanzas fonéticas más allá del sentido. Intenta alcanzar la lengua ruda en mutación por proximidades vividas. Busca el ritmo frágil de los demorados silencios de las siestas. Hace estallar una lengua sutil donde “las cosas son más cortas y se agregan con surda ferocidad”. Lengua que oscila entre la humildad y la humillación permitiendo la invención. Si balbucear es del orden de la suspensión, tartamudear es del orden de la repetición. (CANGI, 2005, p. 95)²⁶

A invenção surge, assim através da associação entre a humildade e a humilhação que permeiam a linguagem de *Mar paraguay*, na busca por uma língua primitiva e até mesmo inculta, no sentido de que foge aos padrões convencionais e gramaticais dos idiomas que aparecem no romance. Não podemos nos esquecer que, apesar da força que apresenta no relato, impondo-se diante do espanhol e do português, na expressão dos sentimentos mais profundos da narradora, o guarani na época em que o romance foi escrito, ainda estava rebaixado, mesmo no Paraguai em que era falado pela quase totalidade da população, mas era submisso ao espanhol, tendo seu reconhecimento apenas ao longo da década de 1992 quando é considerada

²⁶ Wilson Bueno emprende uma experimentação na linha do impossível, nas bordas do silêncio e fora dos idiomas. Experimentação com os restos ilocutórios, com as ressonâncias e as passagens entre sentidos, com as semelhanças fonéticas muito além do sentido. Tenta alcançar a língua rude em mutação pelas proximidades vividas. Busca o ritmo frágil dos demorados silêncios das siestas. Faz estalar uma língua sutil em que “las cosas son más cortas y se agregan con surda ferocidad”. Língua que oscila entre a humildade e a humilhação permitindo a invenção. Se balbuciar é a ordem da suspensão, gaguejar é a ordem da repetição. (Tradução nossa).

língua oficial daquele país. No Brasil e na Argentina, apesar da grande quantidade de falantes e de suas influências tanto na língua espanhola quanto na portuguesa, o guarani não passa de uma língua menor e desprezada. Assim, não obstante a riqueza cultural proporcionada pela língua e pelo povo guarani, a humilhação ainda marca as relações com os elementos indígenas em nossa sociedade.

Além disso, a linguagem é manipulada em uma espécie de jogo fonético, em que a sonoridade é levada a um patamar maior que o do sentido. Essa forma de manipular a linguagem, apesar de ser única em sua essência, não é inédita, na medida em que faz parte de uma tradição. É herdeira principalmente de um dos grandes marcos da literatura brasileira: as manifestações vanguardistas que constituem o Modernismo. Sendo assim, o jogo com as palavras e o uso expressivo dos recursos poéticos fazem com que *Mar paraguay* estabeleça diálogos com outros textos, especialmente com o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma*, de Mário de Andrade ou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Ao lado da configuração de sua estrutura, outra tensão que se manifesta em relação à linguagem em *Mar paraguay* é o fato de o romance querer transitar entre a oralidade e a escrita. Essa tensão pode ser explicada na reflexão de que o livro, ao mesmo tempo em que é materializado pela escrita, pretende ser oral em sua intenção e configuração. Desse modo, na leitura, a impressão que se estabelece é a de que a narradora, sentada em sua janela ou em um divã, conta oralmente a sua história utilizando, para aproximar o seu narratário, o tom de conversa. Tal fato encontra correspondências, por exemplo, com *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Nessa obra, temos duas instâncias narrativas: a de Riobaldo, que conta oralmente suas memórias de ex-jagunço, e um narrador implícito, uma entidade que se encarrega de registrar essa oralidade, preocupando-se em manter os elementos que propiciem o reconhecimento dessa oralidade no registro escrito do texto.

De forma semelhante, a “marafona del balneário” conta sua história oralmente a um narratário, o *doctor* Paiva. Sua narração encontra-se marcada por elementos que remetem à oralidade, como se realmente se tratasse de uma transmissão oral. Porém, o registro escrito remonta à existência de uma segunda entidade narrativa, que estrutura o romance propriamente dito valorizando sua configuração oral. O guarani, por exemplo, constitui-se como uma língua tradicionalmente oral, que a marafona utiliza em seu discurso para reforçar esse caráter de oralidade. O guarani, por si só não pode ser considerado como uma língua pura, se mantém quase sempre isolado nas misturas entre português e espanhol. Wilson Bueno no texto *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem* explica essa espécie de isolamento da língua indígena como o domínio da poesia, da resistência, do exílio:

Me parece espantoso que a língua guarani, presente no *Mar...*, tenha sobrevivido a séculos de dominação, subjugada através dos mais infames métodos, e que esteja aí, tensa, intensa, viva, docemente manejável pela poesia, ela própria poema em estado bruto [...].

Em todo o transcurso do *Mar...*, o guarani se impõe, exilado, feito resistência, palavras-poema, brilho e rebrilho, salpicos de luz. Contudo, o guarani não se mistura, se recusando a participar desse jogo floral entre o português e o espanhol, a engendrar portunhólicas selvagerias. O guarani é um elemento autóctone no possível “panaroma” de *Mar Paraguayo* (BUENO, 2009).

Nessa perspectiva, o guarani destaca-se como o elemento que merece atenção em meio ao desequilíbrio e à confusão, apontando para o ancestral, para um elemento pré-colonial que, apesar de tudo, resiste à sociedade ocidental. Nesses termos, a própria estruturação do romance pode representar a degradação da cultura guarani e, em extensão, da sociedade ocidental em fins do século XX. Por fim, ao comentar a linguagem em *Mar paraguay*, Wilson Bueno afirma que o guarani é o elemento aborígene, diante da presença, no romance, de um “panaroma”, fazendo questão de sublinhar a palavra para deixar clara a referência ao livro *Panaroma de Finnegans Wake*, dos irmãos Campos, que se constitui como uma espécie de roteiro para compreender o último romance de James Joyce, escrito a partir de uma fusão de palavras de diversas línguas, que é o que ocorre no relato da marafona.

Em seu aviso inicial, a protagonista narradora previne o seu interlocutor, revelando que a língua indígena, que se constitui, ao lado do espanhol como língua oficial do Paraguai, seu país de origem, é fundamental na compreensão de seu relato. Sendo assim, ela dá uma notícia em forma de “aviso” ao seu narratário: “[...] 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 cascatas num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13). Assim, o guarani é associado a quatro elementos: o vôo do pássaro, o cisco na janela, os arrulhos do português e ao poeta chileno Pablo Neruda.

O voo do pássaro foi um fenômeno muitas vezes incompreendido pelo ser humano, tornando-se, talvez, uma das maiores ambições do ser humano. A capacidade de voar distingue os pássaros dos demais animais. Da mesma forma, a utilização do guarani singulariza a narrativa da marafona, na medida em que representa o histórico incompreendido, que pode, ao mesmo tempo, assustar e encantar o leitor. No campo simbólico, o pássaro pode ser associado aos estados superiores do ser, uma vez que “[...] se opõe à serpente, como símbolo do mundo celeste ao mundo terrestre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 687). Como já vimos, a serpente se apresenta como metáfora importante em *Mar paraguay* e encontra seu

correspondente oposto na figura do pássaro, na medida em que ambos se associam ao ser e às suas vicissitudes. Além disso, o pássaro simboliza os anjos ou ainda a alma, como a figura da fênix, “[...] pássaro de fogo, cor de púrpura – isto é, composto de força vital – que era o símbolo da alma entre os egípcios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 689). Dessa forma, assim como a fênix que sempre renasce das cinzas, a marafona também deseja, com seu relato, ressurgir da solidão, de seus medos, do inferno.

A relação entre o relato e a metáfora do pássaro também está presente na associação ao mito guarani do *suruvu*²⁷, em que a palavra se converte em pássaro: “Suruvu es el alma-palabra convertida en párraro: estos vuelos, mis cardinales [...]” (BUENO, 1992, p. 41). De acordo com a definição do mito, a palavra possui uma alma, assim como na própria simbologia do pássaro, e pode alçar vôos desde a garganta até a aurora, o mar, as árvores e se instalam em seu relato, transcendendo-o “[...] suruvu es mucho más do que me dicen las cosas que van por mi” (BUENO, 1992, p. 41). O vôo do pássaro se constitui, então, como uma síntese metalinguística do relato da “marafona *del* balneário”.

Já o “cisco en la ventana” (BUENO, 1992, p. 13) pode ser entendido se levarmos em consideração o sentido figurado da palavra janela, que também se refere aos olhos (HOUAISS, 2001). O guarani seria, no romance, aquilo que incomoda, assim como o cisco no olho, que perturba e embaralha a visão e a compreensão das coisas, o causador da vertigem. Devemos lembrar, ainda, que a palavra ventana, no espanhol, carrega em sua forma a presença do vento, que também remete ao pássaro, unindo essa comparação à primeira, caracterizando a linguagem poética.

Por sua vez, quando compara o idioma aborígene aos “arrulhos del português” (BUENO, 1992, p. 13), a narradora equipara as duas línguas; ao utilizar a palavra arrulhos, cujo significado é “fala ou conversa meiga” (HOUAISS, 2001), revelando que o guarani, não obstante o tom selvagem que muitas vezes lhe é atribuído devido ao fato de ser um idioma indígena, pode ser considerada como uma língua melódica e lírica, como são todas as línguas para os seus falantes. A questão indígena, dessa forma, não pode interferir na associação poética dessa língua em particular. Antonio Guasch em seu livro *El idioma Guarani: Gramática y antología de prosa y verso* movido talvez pela efusividade e paixão nacionalista no estudo da língua guarani chega ao ponto de descrever essa língua a partir de comparações com o italiano, o galego e o japonês, ressaltando a “suavidade” do guarani:

²⁷ Em nossa pesquisa, a única referência ao mito do *suruvu* encontra-se no elucidário de *Mar paraguayo*. O mito, então, pode ser uma apropriação de outro com nomenclatura distinta ou uma invenção de Wilson Bueno.

El guaraní es notablemente variado en sus fonemas o sonidos. Tiene la suavidad del italiano, la robustez del castellano y los sonidos guturonasales propios de los lenguajes primitivos, cual lo era indudablemente el de los antiguos galos. Y hasta con el japonés tiene el Guarani cierto parecido en el hipérbaton y en los muchos vocablos ricos en vocales y acentuados en la penúltima y última sílaba²⁸. (GUASH, 1976, p. 23).

A palavra arrulho também designa o som produzido pelos pombos, rolas, dentre outros. Temos, novamente, o pássaro na comparação com a utilização do guarani. Se pensarmos o pássaro como a representação da liberdade, especialmente a pomba, uma vez que esse animal é capaz de voar nas alturas, podemos considerar que em *Mar paraguay* o guarani também aparece livre em relação às demais línguas, não se prende a nenhuma delas.

A ideia da força lírica do guarani é reforçada pela narradora quando o compara aos “derramados nerudas en cascata” (BUENO, 1992, p. 13), em clara referência a Pablo Neruda, poeta chileno conhecido por sua expressão poética inebriante e subjetiva. Sobre essa referência, Andrés Ajens considera a associação entre os inebriantes versos do poeta chileno ao tupi-guarani que marca a expressão da “marafona del balneário”:

Desde la orilla meridional, Neruda aviénesse adjetivo en mar paraguay – un adjetivo, con todo, y con el tupí-guarani por compañero, esencial. Neruda, un cierto Neruda: al menos el de los derrames de VEINTE POEMAS DE AMOR (1924) y el memorioso, de CONFIESO QUE HE VIVIDO (1974), convocado expresamente [...] con todas sus letras, en el relato (AJENS, 2005, p. 76)²⁹.

A referência ao poeta pode associar-se à composição do romance e ao seu tom luxurioso, no qual o guarani exerce importante papel, como, por exemplo, no trecho “[...] porãitereí, porã, porã, y el sumo de su espáduas, de su espada, porenó, porenó, taïhu chororó el sumo de su saliva ardiente [...]” (BUENO, 1992, p. 29). As palavras *porãitereí*, *porã*, *porenó*, *taïhu* e *chororó* que significam em guarani, “boníssimo”, “bonito, lindo”, “ter relação sexual”, “formiga” e “ruído de água que cai” (ASSIS, 2008), respectivamente, revelam as lembranças do ato sexual com o

²⁸ O guarani é notavelmente variado em seus fonemas ou sons. Tem a suavidade do italiano, a robustez do castelhano e os sons guturais e nasais próprios das línguas primitivas, assim o eram sem dúvida o dos antigos galos. E até com o japonês tem o Guarani certas igualdades nos hipérbatos e nos muitos vocábulos ricos em vogais e acentuação na penúltima e na última sílaba (Tradução nossa).

²⁹ Desde a margem meridional, Neruda transforma-se em adjetivo no mar paraguaio – um adjetivo, contudo, e com o tupi-guarani por companheiro, essencial. Neruda, um certo Neruda: ao menos o dos derrames de VINTE POEMAS DE AMOR (1924) e o memorioso, de CONFESSO QUE VIVI (1974), convocado expressamente [...] com todas as letras, no relato (Tradução nossa).

niño. Desse modo, a narradora abusa da sonoridade das palavras em guarani a fim de reforçar o caráter sensual do relato.

Em todo o romance, a utilização da poeticidade e da musicalidade, como recurso estético³⁰ é potencializada pelo emprego de figuras de linguagem como a metáfora, a repetição de palavras e os elementos sonoros proporcionados especialmente a partir da escolha e a combinação das palavras em guarani, como podemos observar na análise do trecho a seguir:

Mi temor de vivir no es como se fuera sola la soledad. Hay mis manos e todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, itacupupú, chiã chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonía, paráguas, 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, ñguasú, ñpaguasú ai que sangro pissada, tuguĩvaĩ, donde las moscas, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. Como la alba en el mar? Pará, paraná, panamá. Paraĩpĩeté. (BUENO, 1992, p. 25)

Nesse fragmento, a narradora reflete sobre o “temor de viver”, expressão cuja origem pode apontar para uma associação incomum – temor e viver – a fim de ressaltar o medo. Nas palavras de Antônio Cândido, “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 1996, p.3), afirmação que se concretiza através da correspondência com a afirmação da marafona: temor de viver. Sendo assim, o que se espera no comportamento do ser humano é o medo da morte; a marafona, ao contrário disso, manifesta seu medo pela própria vida. Tal fato se deve, em parte, à solidão. Ocorre, então, uma inversão dos agentes do medo em relação à morte e à vida, o que semanticamente, estabelece uma oposição entre a narradora, que teme a vida e as demais pessoas que, normalmente, nutrem o temor pela morte.

A seguir, a narradora passa a explicar a morte, por intermédio da caracterização de suas águas, que se caracterizam pela agonía. No afã de reforçar esse sentimento, ela descreve o mar como se fosse um caldeirão fervente. Para tanto, utiliza a sonoridade do guarani, em palavras constituídas por onomatopeias e por isso ricas em aliterações e assonâncias: “[...] itacupupú, chiã chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonía, paráguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó [...] (BUENO, 1992, p. 25). O uso dessas palavras remete aos sons da água em estado de ebulição e se encarregam de aproximar o interlocutor na medida em que o insere no espaço representado. Com *tuguĩvaĩ*, temos o sangue em uma caracterização grotesca, pois é um “sangue

³⁰ A análise dos recursos poéticos e musicais em *Mar paraguay* foi realizada parcialmente em nossa dissertação de Mestrado **A vertigem da linguagem em *Mar paraguay*, de Wilson Bueno**. Algumas análises foram retomadas e ampliadas a fim de que melhor pudéssemos apresentar os recursos estéticos utilizados no romance.

ruim”, pisado e sobrevoado por moscas e besouros. O cenário poético é completado pelos ovos, símbolos do nascimento, da reprodução e da vida; esses ovos são metafóricamente associados ao mar. Então, as palavras-chave para a poeticidade e para a compreensão desse trecho do romance encontram-se em guaraní: *itacupupu*, *tuguĩvaĩ* e *Paraĩpĩtété*. As águas ferventes, o sangue, que pode ser da narradora, e o abismo do mar. O cenário se contrapõe aos ovos, em uma antítese entre a morte e a vida, reforçando a descrição dos medos da narradora.

Por vezes, o guarani aparece como a tradução de uma palavra ou no fim de um parágrafo, como uma espécie de reforço para o tema tratado, uma sentença derradeira, como ocorre no fragmento:

Si, el infierno, añaretã, añaretãmeguá, existe e, creio, forçando certa honestidade, que el infierno a mi se afigura, acima de todo, el deseo de siempre y sempre más e mais amor – inquieta insaciabilidade que me completa nua llorando en la viuda cama de casal, tan larga, llorando la certeza sin duda de que un día, un día, un día a gente se vá a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã. (BUENO, 1992, p. 29).

O tema central desse parágrafo é a brevidade da vida. Inicialmente, a narradora caracteriza a existência do inferno como uma busca insaciável pelo amor. Ao lado da palavra “infierno”, aparecem “añaretã” e “añaretãmeguá”, que significam inferno e ser infernal, respectivamente, na forma de uma redundância ou, se pensarmos no sentido da utilização da palavra añaretã ao longo do relato, como uma espécie de xingamento ou exacerbação das revoltas da narradora, nesse caso, em face de sua espera inevitável pela morte. Após refletir sobre a certeza da morte, ela termina essa parte do discurso com as palavras em guarani “tecové”, repetida duas vezes, e “tecovepavaerã”. As duas palavras possuem a mesma raiz, */teco/*, que significa vida. Em *tecové*, temos a vida em sua utilidade, representando o ato de viver ou uma pessoa viva. *Tecovepá* seria a palavra intermediária, que significa deixar de viver. Por sua vez, em *tecovepavaerã*, temos a mortalidade, a noção de que tudo existe para algum dia chegar à morte.

Temos, então, a vida em três instâncias que culminam, fatalmente, na morte, sendo que o guarani é posto como o fechamento do raciocínio, aproveitando a musicalidade que a repetição dessas palavras sugere, uma vez que segundo a própria narradora: “[...] En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá” (BUENO, 1992, p. 18).

Como vimos, na primeira parte “notícia”, a narradora aponta os elementos fundamentais na compreensão do relato. Após esclarecer a relevância do idioma indígena em seu relato, revela que as palavras refletem “[...] Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13). Na memória da

marafona, o discurso é projetado em espanhol, devido à sua origem hispano-americana; o português, por sua vez, é a língua de sua localização espacial. Destarte, a intenção primária seja transcrever para a escrita brasileira essas suas memórias paraguaias. Nesse processo, as línguas se confundem, se imbricam e se embaralham por vezes, criando uma linguagem própria que não obedece às leis gramaticais de nenhuma das línguas e que se estabelece na renúncia às normas e à convencionalidade de todas elas. É através dessa renúncia que a protagonista se constrói e se revela ao destinatário de sua mensagem. Adiante, a protagonista narradora deixa transparecer a intenção de sua narrativa:

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

Observamos que a narradora considera seu relato um “zoo de signos” e sua escrita como “urdidura” (BUENO, 1992, p. 13), palavras chave na leitura e na compreensão do romance. Podemos ver, então, *Mar paraguay* como um verdadeiro jardim zoológico de signos linguísticos que representam a vivacidade e o dinamismo que as palavras adquirem a partir da manipulação de sua narradora. Como a narradora é uma espécie de astróloga, também maneja o zodíaco, esse zoo de signos.

Em relação ao termo urdidura, que corresponde ao “conjunto de fios dispostos longitudinalmente no tear e pelos quais passa o fio da trama” (HOUAISS, 2001), temos a referência à associação entre a escrita e a tecelagem que, no romance, é feita com a figura do *ñanduti* e do crochê que a narradora executa ao mesmo tempo em que também urde seu relato. A narradora, então, entrelaça seu discurso ao mesmo tempo em que borda o *ñanduti*, cada laçada se constitui como uma armadilha, cada frase é um laço para enredar o leitor. O escorpião também aparece como uma metáfora, na medida em que a trama da protagonista narradora se constrói e se desenvolve, primordialmente, a partir da ambiguidade. Essa ambiguidade, por sua vez, é comparada àquela que se estabelece em um ferrão, que se encontra na cauda do escorpião e que é constituído, ao mesmo tempo, de veneno e de afeto. O romance situa-se, então, no limite entre o bem e o mal.

O objetivo da marafona é alcançar algo que não ecoa, mas “vibre e tine abaixo, muito abaixo de la línea del silencio”, onde não há idiomas, somente “la vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p. 13). Se considerarmos, então, seu anseio de expressar-se abaixo da linha do silêncio e, sobretudo, a forte presença do monólogo na narrativa, é possível constatar que o

relato da marafona se concretiza com o fluxo da consciência, que se estabelece na expressão dos pensamentos que se manifestam de forma caótica, no inconsciente, pois não se encontram ainda na ordem lógica exigida pela fala, o que provoca a vertigem. Seu relato se localiza em um lugar onde não existem idiomas, somente a vertigem da linguagem. Ora, se a linguagem é vertiginosa, ela possui propriedades alucinógenas e proveniência confusa: o que é confunde-se com o que não é. Fantasia e realidade coexistem e embaralham-se, e os idiomas encontram-se emaranhados, constituindo desvario, vertigem.

Tal vertigem em *Mar paraguayo* também pode apontar para os extremos do experimentalismo linguístico na composição do romance, na mescla de línguas que cria um relato que transcende as fronteiras entre os idiomas. Essa mescla pode ser inserida na expressão linguística que tem sido denominada muitas vezes de portunhol e mais recentemente de “portunhol selvagem”. A fim de melhor entender essa manifestação linguística, podemos caracterizá-la no termo proposto por Silviano Santiago: “entrelugar” (SANTIAGO, 2000). De acordo com Adrian Cangi (2005) no texto *Imprevistos de la vida, torciones del lenguaje*, o entrelugar se manifesta em *Mar paraguayo* exatamente na vertigem produzida pela linguagem característica do romance:

[...] El entrelugar no se dice por zonas semánticas estables, sustantivos o verbos, sino por expresiones preposicionales que afirman la tendencia elástica de los sólidos [...]. Define el umbral del entrelugar en toda su consistencia paradójica como un adentro-fuera y como un tránsito. Espacio donde la intensidad produce un vértigo entre lenguas, con la fuerza de un paisaje propio y costumbres ancestrales que se fusionan en un translingüismo migrante. (CANGI, 2005, p. 83-84³¹).

Esse entrelugar corresponde a um translinguismo, como denomina Cangi, consistindo em uma fusão de elementos linguísticos. Podemos denominar esse entrelugar como portunhol por estar exatamente no cruzamento entre o português e o espanhol, cujo exemplo prático seria a língua falada nas fronteiras entre o Brasil e seus vizinhos hispanofalantes. E esse portunhol seria selvagem porque se constitui na antropofagia, na devoração de culturas que permite a assimilação de seus principais elementos na fundação do novo, do devenir. Anselmo Peres Alós em *Portunhol Selvagem: da “língua de contato” à poética da fronteira* considera o portunhol

³¹ [...] O entrelugar não se manifesta por zonas semânticas estáveis, substantivos ou verbos, e sim por expressões preposicionais que afirmam a tendência elásticas dos sólidos [...]. Define o umbral do entregular em toda a sua consistência paradoxal como um dentro-fora e como um trânsito. Espaço onde a intensidade produz uma vertigem entre línguas, com a força de uma paisagem própria e costumes ancestrais que se fundem em um translinguismo migrante. (Tradução nossa).

como um pidgin, uma possibilidade de comunicação que surge do imprevisto e da necessidade. Nas palavras do autor, o pidgin constitui-se como

[...] um tipo específico de língua de contato, é uma categoria que se usa na linguística teórica para escrever uma dada língua que seja originária do contato entre duas outras línguas vernaculares, como estratégia urgente de comunicação entre falantes ou comunidades de falantes de línguas distintas, sem que um falante (ou comunidade de falantes) tenha algum domínio sobre a língua do outro falante (ou comunidade de falantes), e vice-versa (ALÓS, 2012, p. 284).

Nessa perspectiva, por definição, o pidgin é resultado restrito de um domínio muito limitado como o comércio e não proveniente de uma língua nativa. Dentre outros exemplos de pidgin o autor aponta a linguagem criada pelos negros escravizados, que necessitavam se comunicar apesar de possuírem línguas nativas totalmente diferentes entre si. Entretanto, nem todas as línguas de contato podem ser consideradas como um pidgin, uma vez que este não possui falantes nativos, é resultado da forma de comunicação estabelecida por falantes nativos de outras línguas, que necessitam improvisar um modo de comunicação:

Um dos traços de caracterização para que se considere uma língua de contato um pidgin em sentido estrito é o fato de que a língua em questão seja aprendida pelo falante após a aprendizagem de uma língua materna, ou seja, o pidgin, para ser considerado como tal, não pode ter “falantes nativos”, isto é, falantes que o utilizem como primeira língua [...] (ALÓS, 2012, p. 285).

Quando o pidgin se torna uma espécie de língua nativa, ocorre o que Anselmo Peres Alós (2012) define como crioulização: quando uma comunidade de falantes não possui uma língua de prestígio que se imponha em relação às demais, o pidgin é ensinado como língua materna e pode se tornar uma língua oficial:

[...] o pidgin acaba por se tornar *língua franca*, sendo ensinado às crianças como língua materna, sem necessariamente ocorrer o abandono das línguas anteriormente faladas, que acabam sendo também aprendidas pelas crianças que nascem nesta comunidade linguística como línguas adicionais (ALÓS, 2012, p. 286).

Diante dessas concepções de pidgin, o que nos interessa neste trabalho seria o pidgin como língua literária, como forma de destruição da ordem estabelecida. Nesse caso, seguindo Anselmo Peres Alós, podemos considerar o portunhol selvagem como pidgin literário:

[...] caberia aqui um exercício imaginário: seria concebível um pidgin (ou talvez uma língua crioula sem falantes nativos) utilizado não como língua de contato, mas como possibilidade de expressão literária, sinalizando um projeto estético subversivo a partir de uma *poética da transgressão linguística*? (ALÓS, 2012, p. 287).

Dentre as denominações dessa língua de contato, estão “portunhol selvaje”, “portunhol selvátiko” e “transportunhol borracho”. Convém agora defini-la. Para Anselmo Peres Alós (2012) essa língua de contato representa “um conjunto de variantes linguísticas distintas e, concomitantemente, um projeto poético, ético, estético e político” (ALÓS, 2012, p.287). Sendo assim, o portunhol selvagem pode ser caracterizado como uma poética translinguística, na medida em que funde português e espanhol abusando das possibilidades estéticas e poéticas das duas línguas. E esse portunhol é selvagem uma vez que processa uma espécie de canibalismo linguístico das duas línguas nas quais se assenta, para produzir um terceiro elemento, que reitera a força de cada uma delas, mais ou menos como pensava Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropofago*, de 1928. Desse modo, no caso de *Mar paraguayo*, o elemento selvagem, a força natural telúrica, viria do guarani, língua indígena que completa a fusão artística das línguas.

A frase que se tornou célebre com a publicação desse manifesto, foi “Tupi or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1928, p. 3). Parafraseando a famosa frase de Hamlet em seu questionamento sobre o sentido da vida, Oswald de Andrade traz à reflexão a necessidade de se colocar em pauta a utilização do tupi, valorizando-a. Com os manifestos, colocam-se em questionamento a gramática e as definições geográficas e culturais: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil (ANDRADE, 1928, p. 3). No *Manifesto Pau-Brasil*, publicado em 1924, Oswald de Andrade já buscava “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1924, p. 42). Essa linguagem encontra sua expressão nos textos dos modernistas da época e também, quase um século depois, com o portunhol selvagem.

Como língua literária, o portunhol selvagem se define com a *Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem*, escrita por Douglas Diegues em 2008 e dirigida aos presidentes Luís Inácio da Silva, do Brasil, e Fernando Lugo, do Paraguai. A carta foi assinada por inúmeras personalidades do meio artístico e literário e ganhou repercussão com a publicação no jornal *O Globo* em 17 de agosto de 2008. Trata-se de uma espécie de manifesto a favor da liberdade de expressão em portunhol selvagem contra o despótico acordo da Itaipu Binacional. A seguir, selecionamos um trecho dessa carta:

Después de QUEMAR com fuego guaranítko, fuego incorruptible, fuego del amor amor, fuego divino, fuego humano, fuego inumano, el mencionado contrato mau de Itaipu Binacional, pedimos a Lugo y a Lula y a Itamaraty que inventem um nuebo contrato que de hecho seja justo y beneficie de fato a ambos países em la mesma medida y si possível escrito em portunhol selvagem, la lengua mais hermoza de la triple frontera, pues que nel portunhol selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo.(DIEGUES, 2008).

Podemos observar que o fogo com que deve ser queimado o contrato bilateral da Itaipu é descrito como “guaranítiko”, algo que não se pode corromper e que representa o amor e a paz. Trata-se de um fogo lendário que transcende a modernidade e suas culturas. Além disso, a carta apresenta o portunhol selvagem como a língua na qual podem se fundir todas as outras em um universo em que todas as fronteiras são abolidas.

O propósito da carta é anunciar o portunhol selvagem como uma língua literária sem fronteiras e que pode servir a um propósito ético e político. Essa não foi a primeira utilização artística do portunhol selvagem, que antes da virada do século já se constituiu como matéria-prima de alguns escritores, inclusive do próprio Douglas Diegues e principalmente por Wilson Bueno. *Mar paraguayo* foi publicado dezesseis anos antes da *Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem*, documento que marcaria o nascimento oficial do portunhol selvagem. No entanto, esse portunhol já existia, conforme pode-se constatar pela leitura do romance de Wilson Bueno, que pode ser considerado um dos precursores dessa forma de linguagem. O próprio escritor, ao comentar sobre a fusão de espanhol e português na narrativa, denomina a mescla resultante de “portunhólicas selvagerias”:

Em todo o transcurso do *Mar...*, o guarani se impõe, exilado, feito resistência, palavras-poema, brilho e rebrilho, salpicos de luz. Contudo, o guarani não se mistura, se recusando a participar desse jogo floral entre o português e o espanhol, a engendrar portunhólicas selvagerias. O guarani é um elemento autóctone no possível “panaroma” de *Mar Paraguayo*. (BUENO, 2009).

A voz narrativa de *Mar paraguayo* é a “marafona del balneário”, uma prostituta paraguaia que saiu do interior de seu país, percorreu o Mato Grosso do Sul até radicar-se em Guaratuba, de onde tece suas memórias. Em suas confissões, ela mescla português e espanhol, em um exemplo de portunhol selvagem, utilizando também guarani e outras línguas, como o francês, o inglês e o italiano.

O livro se inicia com uma notícia e as primeiras palavras da narradora se manifestam em forma de aviso, conforme já dito: “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 cascatas num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13).

Na tentativa de separar os idiomas desse trecho, temos, da língua espanhola, as palavras “un”, “el”, “es”, “tan”, “vuelo”, “del”, “lo”, “en”, “ventana”, “solo”, “palabras”, “anchas”, “una” e “error”; representando a língua portuguesa, “essencial”, “quanto”, “relato”, “cisco”, “arrulhos”, “português”, “num”, “só”, “suicídio” e “outra”. Aviso, guarani, derramados e nerudas podem ser lidas nas duas línguas. Por sua vez, a palavra “cascata”, é pertencente tanto ao português e quanto ao italiano. Como resultado da mescla das línguas³², nesse trecho, temos as palavras “nesto”, “párraro” e, ainda, “dela”.

Podemos constatar, ainda, que espanhol e português convivem no mesmo parágrafo e até mesmo no mesmo período, como na frase “num solo só suicídio de palabras anchas” (BUENO, 1992, p. 13). “Solo” e “só”, advérbios que nos dois idiomas possuem a mesma significação, aparecem repetidos redundantemente, a fim de reforçar a ideia da mistura.

Outra construção interessante pode ser observada no fragmento “Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13), no qual destacamos a palavra *dela*, que pode ser tanto a preposição *de* e o artigo *la* do espanhol unidos propositalmente, quanto o pronome possessivo *dela*, na terceira pessoa do singular do português. Nessa perspectiva o trecho assume certa ambiguidade, na medida em que expressa uma noção de posse, quando deveria indicar o fato de que cada palavra é o efeito ou consequência do erro de sua antecessora ou subsequente.

No caso específico de *nesto*, temos um vocábulo que surge a partir da junção composta por aglutinação da preposição *em*, do português, ao artigo *esto*, do espanhol. Seria o equivalente à contração *nisto*, do português. *Nesto* pode ser considerado, então, uma palavra híbrida e, ao longo do romance, somam-se a ela outras, como “debujan” (BUENO, 1992, p. 52), “esquierda” (BUENO, 1992, p. 21), “sofriendo” (BUENO, 1992, p. 13), dentre outras.

Por sua vez, na palavra “párraro” (BUENO, 1992, p. 13), Bueno de certa forma transfere a fonética da palavra *pájaro* em espanhol para a grafia do português. Na transposição da palavra de uma língua para a grafia de outra, a protagonista narradora adentra a um universo linguístico no qual as regras gramaticais são inexistentes e lhe permitem explorar as particularidades fonéticas do espanhol a partir dos recursos linguísticos e textuais do português e vice e versa. Temos, então, palavras que são transcritas verbalmente em uma língua, mas que representam a

³² Uma análise detalhada das palavras formadas a partir da mescla de línguas foi realizada no capítulo “A invenção de uma língua (gem) em nossa já referida dissertação de Mestrado. Algumas considerações foram retomadas e ampliadas neste trabalho.

fonética de outra. Dentre as muitas que aparecem no romance, destacamos “avuêlos” (BUENO, 1992, p. 42), “radrez” (BUENO, 1992, p. 42) e “jenas” (BUENO, 1992, p. 39).

Essa “mescla aberrante”, segundo as palavras irônicas de Nestor Perlongher no prefácio à primeira edição do livro, representa claramente a utilização do portunhol selvagem ainda que essa nomenclatura não existisse então. Em muitos momentos, a narradora funde os idiomas, mesclando-os na criação de palavras que não existem, gramaticalmente, em nenhum deles, mas que caracterizam uma nova língua, através da qual ela possa expressar-se à vontade, sem barreiras.

Ao referir-se a sua escrita, a narradora afirma que simplesmente se esquece dos “guaranis, castejanos, marafos afros duros brasileños”. Nesse trecho, podemos observar mais exemplos da utilização do portunhol selvagem, no termo “castejanos” – criado a partir da transcrição fonética em português da palavra “castellano”, na variante fonética do Rio da Prata. O “castejano” aqui não é um sinônimo do espanhol, mas uma outra língua totalmente distinta, constituída no hibridismo, no erro, na marginalização.

Os elementos africanos, nesta mistura que configura um hibridismo cultural funcionariam mais ou menos como o guarani, uma forma de reiterar o “telúrico primitivo”, que vem das “selvas” da África. Introduz, assim, o lugar comum que normalmente se atribui à cultura brasileira: um certo mistério e ao mesmo tempo sensualismo. Uma espécie de pulsão sexual que os estrangeiros atribuem a essas culturas ditas primitivas – o termo “duro”, pode estar associado ao núcleo básico de nossa cultura, mas também pode se associar à rigidez do órgão sexual masculino.

Ainda nas considerações sobre a linguagem e sobre as suas aspirações da marafona como escritora, há a expressão de um enunciado que pode ser entendido como um pedido ou uma ordem: “[...] Deja-me que exista” (BUENO, 1992, p. 13), e, logo em seguida, uma afirmação: “[...] E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa [...]” (BUENO, 1992, p. 13).

No modo imperativo, com a expressão “deja-me”, a narradora esclarece que toda a sua narrativa, especialmente no que se refere à linguagem e às expressões de sua consciência devem ser consideradas como uma expressão de sobrevivência, também como um pedido de sobrevivência. Nessa perspectiva, com a escrita, ela de certa forma expõe seu ideal de subsistência, conduzindo a uma autoafirmação e autorreconhecimento e também da visão dos demais em relação a si mesma. Contar sua história seria, então, sua última alternativa para reafirmar sua identidade e, ao mesmo tempo, transcender seus medos, suas culpas, suas dúvidas e terrores, e encontrar a paz. Combater o “añaretã” (BUENO, 1992, p. 18), como forma de

tormento somente seria possível na tecelagem de sua trama, a escrita como forma de perpetuar a existência:

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acosada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia 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 ruína estragada de arena y sal. Pingam las goteras por el forro de la casa. Es demorado allí donde el bolor empieza a urdir su vida secreta. E para que dentro no se crien estos espacios onde se anda la muerte sin pressa como las tarántulas, escribo esto acá, derramado y lúgubre [...]. E - porque - las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente - serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. 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 mejor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovario y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (BUENO, 1992, p. 32-33).

Nesse trecho, a narradora reflete sobre as particularidades de sua escrita, a luta com as palavras e sua afirmação através da escrita. Uma das afirmações é: “cantarê de oído [...] mi canción marafa” (BUENO, 1992, p. 13). “Cantar de ouvido” é uma expressão que pode ter seu equivalente em *tocar de ouvido*, que se refere, popularmente, ao ato de acompanhar uma música sem, necessariamente, conhecer a partitura. Ou seja, dentro do universo da oralidade, distante do mundo da escritura. Tal associação resulta no caráter simultâneo e amador da narrativa em *Mar paraguayo*. Além disso, seu relato se configura, sobretudo, como uma canção, e por isso valoriza a poesia e a melodia na escolha das palavras.

Ao lado da musicalidade, o relato da marafona se caracteriza como uma (trans) língua, a “mescla aberrante”, especialmente na mistura, como já vimos, de português, espanhol e guarani. Na quase totalidade do romance, a partir da fusão e da combinação de idiomas, ela cria palavras que, gramaticalmente, não existem em nenhuma delas e que se caracterizam como uma linguagem própria. No caso, por exemplo, do termo “nesto”, já analisado, temos uma palavra híbrida, à qual se juntam outras ao longo do romance, como “esquierda” – esquerda do português e izquierda do espanhol –, “ferviendo” – fervendo e hirviendo –, “debujan” – desenham e dibujan –, “morciélagos” – morcego e murciélagos –, “inyecciones” – injeções e inyecciones –, “sofriendo” – sofrendo e sufriendo –, “proyección” – projeção e proyección –, dentre outras.

Em “[...] los arrulhos del português ô los derramados nerudas [...]” (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso), podemos observar o termo “ô”, cuja base de formação é a conjunção “o” em espanhol, que expressa dúvida ou alternância, como é o caso do “ou” em português. Na escrita dessa conjunção, a narradora – ou o possível narratário que se encarregou da transcrição de seu

relato – marca a vogal fechada característica da pronúncia castelhana, com o acento circunflexo, marca particular de fechamento vocálico da escrita do português. Isso cria um efeito de oralidade, uma vez que o texto se transforma em uma forma de efetivar e perpetuar a fala da narradora, como um indivíduo fronteiriço.

Na leitura do romance, constatamos que a quase totalidade das palavras que possuem o /e/ e o /o/ tônicos em espanhol ou português recebem o acento circunflexo. É o que ocorre em “vertiô” – vertió –, “despuês” – después –, “atirê” – atirei –, “passagêra” – passageira –, “rendêro” – rendeiro –, “grêlo” – grelo, dentre outras. Existem, ainda, palavras cuja forma de composição é a transposição fonética de uma língua para a grafia de outra. Temos, então, termos escritos em uma língua, mas que refletem a oralidade de outra e que manifestam a tensão entre a oralidade e a escrita que perpassa toda a construção do romance. Já no que se refere, por exemplo, às palavras “jenas”, “mijones”, “ladrijos” e “pastijas”, além da transposição da pronúncia espanhola à grafia portuguesa, temos um caso de explicitação de um sotaque, um modo de falar particular do espanhol hispanoamericano, especialmente na região do Rio da Prata, o *castejano*. Esse modo de falar possui como efeito de sentido a ênfase à composição híbrida da protagonista narradora e sua língua particular, que atravessa as fronteiras geográficas, linguísticas e culturais.

A invenção e a revolução linguística presentes em *Mar paraguay* também refletem essa particularidade na supressão de fonemas e/ou letras em algumas palavras, as quais se constituem como uma marca da marafona e sua forma particular de falar, tal qual pode ser observado no trecho “[...] sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y días de pura sevícia en la obsesión macabra de eganar-lhe la carne pissada del pescoço” (BUENO, 1992, p. 13-14). Destacamos a palavra “eganar-lhe”, de esganar em português. Trata-se de uma transcrição fonética, visto que em algumas situações, o /s/ pré-consonantal dos falantes do Rio da Prata é ligeiramente aspirado ou simplesmente desaparece. Outros vocábulos podem ser postos como exemplos dos resquícios do sotaque espanhol da narradora e se constituem como uma reinvenção das palavras em português a partir da utilização de terminações próprias do espanhol. As palavras que representam essa forma de composição são “vertigen” (BUENO, 1992, p.13), de vertigem; “vigen” (BUENO, 1992, p. 34), de vigem; “gratidón” (BUENO, 1992, p. 37), de gratidão; “socavón” (BUENO, 1992, p. 41), de socavão; “rines” (BUENO, 1992, p. 69), de rins; “vertiginaran” (BUENO, 1992, p. 27), de vertiginaram; e tampón (BUENO, 1992, p. 38), de tampão.

A linguagem, como forma de expressão oral da protagonista, se apresenta como particularidade que a caracteriza como personagem e que tornam o seu relato peculiar. Existem

inúmeros exemplos de ambiguidades e contradições nesse relato – como no caso em que a narradora utiliza como afirmação a palavra “sin” (BUENO, 1992, p. 15), em vez de “sim” no português ou “sí” no espanhol, e que significa sem, estabelecendo a negação da própria existência. O mesmo ocorre com “san” (BUENO, 1992, p. 30), apócope de santo em espanhol, no lugar de *son* [são], o que revela a composição híbrida da protagonista, a negação da santidade na representação “da nossa alma comum, nossa alma cachorra e perturbada pelo drama”, nas palavras de Wilson Bueno. Nessa perspectiva, nas considerações sobre o portunhol selvagem em *Mar paraguay*, podemos observar que as criações linguísticas da narradora situam-se entre a existência e a não existência, já que essas palavras são reais e verossímeis na expressão da marafona, mas inexistentes na linguagem gramatical oficial de qualquer idioma. Da tensão entre os dois vetores apontados origina-se, em síntese, a inventividade estética.

Por fim, existe em *Mar paraguay* uma (re) criação artística da linguagem explorando ao extremo todas as suas possibilidades. Além disso, apontamos, que em seu relato, além de mesclar e fundir idiomas, a protagonista narradora também funde os gêneros, tornando sua identidade sexual indecifrável, andrógina. *Mar paraguay* é constituído por uma linguagem híbrida elaborada em uma estrutura oscilante e performática.

2. GÊNEROS TEXTUAIS EM MAR PARAGUAYO

2.1. Poesia e prosa

O termo hibridismo, tal qual aparece nas gramáticas e compêndios linguísticos, é utilizado comumente para designar palavras formadas por vocábulos provenientes de línguas distintas. Em outros contextos, o hibridismo também é utilizado para representar o ser, o objeto ou mesmo o gênero detentor de duas ou mais naturezas. De acordo com o dicionário da língua portuguesa, o híbrido, dentre outras acepções, se caracteriza como “que ou aquele que é composto de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados” (HOUAISS, 2001). O heteróclito, na acepção do que se desvia dos padrões ou das normas estabelecidas, chama a atenção na definição do híbrido na medida em que lhe confere, como traço fundamental, o fato de ser alheio ao convencional.

Para Stelamaris Coser (2012), em artigo sobre hibridismo publicado no livro *Conceitos de literatura e cultura*, os estudos atuais acerca do hibridismo cultural têm sua base nas conceituações de Mikhail Bakhtin no que diz respeito à polifonia, à multiplicidade de vozes no discurso e, no campo da literatura brasileira, tornou sólidas suas raízes especialmente a partir do Modernismo, com a construção de uma arte mestiça, impura, a partir da mescla do europeu, do africano, do indígena. Além disso, a autora ainda considera que o hibridismo é uma condição inerente a todas as sociedades, marcadas ou não pela imigração. Isso quer dizer que “[...] O hibridismo não está convenientemente circunscrito às margens, aos guetos de imigrantes [...] híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias” (COSER, 2012, p. 185).

No âmbito latino-americano, Néstor García Canclini, intelectual de origem argentina, mas radicado no México, tem se preocupado de forma sistemática com a questão do hibridismo cultural. Em seu livro *Culturas híbridas*, ele esclarece o termo hibridação como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (GARCÍA-CANCLINI, 2015, p. 14). O hibridismo se constitui, então, como fusão, combinação, um ponto oportuno para repensar as identidades. Mais adiante em seu livro, García Canclini apresenta a fronteira como o exemplo máximo da hibridização cultural. No caso, a cidade de Tijuana, na fronteira entre o México e os Estados Unidos:

O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também nas línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas à linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol coexistem “naturalmente” (GARCÍA-CANCLINI, 2015, p. 320).

O ponto marcante do hibridismo cultural presente na cidade de Tijuana é a mescla das línguas, que se constitui na alternância quase simultânea entre o inglês e o espanhol e na predominância das línguas indígenas ainda utilizadas pela população local. Esse universo de pluralidade linguística é o cenário característico das culturas híbridas. Tendo em vista essas e outras definições, na perspectiva de nosso trabalho consideraremos o híbrido como a mescla de línguas, de gêneros textuais, de correntes artísticas, mescla essa que produz em *Mar paraguay* uma estrutura oscilante, constituída a partir da margem. Tanto a configuração textual quanto a constituição ontológica de sua protagonista narradora podem ser consideradas híbridas.

Em sua essência, o hibridismo se estabelece sempre em uma tensão, um conflito entre suas múltiplas naturezas e o padrão, que preza pela unicidade. Daí porque a besta e o monstro costumam ser representados a partir de um hibridismo: misto de ser humano e animal ou de dois ou mais animais que se juntam em um mesmo corpo formando uma aberração. É o caso, por exemplo, da sereia, mulher e peixe; da esfinge, homem e leão, figuras mitológicas que se caracterizam pela monstruosidade exatamente em função do hibridismo. Como já vimos, nas definições de Michel Foucault (2001, p. 78-79), o anormal, o monstro é sempre a ambiguidade ou o hibridismo, especialmente no que se refere à natureza sexual. As sereias, apesar da beleza e da graciosidade com que são tradicionalmente representadas, foram postas como exemplo da monstruosidade híbrida, em virtude da sua dualidade, mulher animal, e de sua intenção fatal: a devoração da sua presa. A propósito da sereia, Ángeles Mateo del Pino (2013), no texto *Angeles Maraqueros*, remonta à origem dessa figura mitológica, em sua constituição mista de mulher e pássaro:

[...] son seres fabulosos, originarios de la mitología griega y ampliamente extendidos en las narraciones fantásticas de la literatura occidental cuya función y representación han variado con el tiempo. Aunque en su forma original eran genios marinos híbridos de mujer y pájaro, cabeza y pecho femenino y cuerpo de ave, con posteridad lo más común es que se las describa como hermosas mujeres con cola de pez en lugar de piernas. Se distinguen siempre por el hecho de tener una voz musical, prodigiosamente atractiva e hipnótica, el influjo irresistible de su canto arrastra irremediabilmente a la perdición. (MATEO DEL PINO, 2013, p. 22).³³

³³ [...] são seres fabulosos, originários da mitologia grega e amplamente estendidos nas narrações fantásticas da literatura ocidental cuja função e representação têm variado com o tempo. Ainda que sua forma original eram gênios marinhos híbridos de mulher e passo, cabeça e peito feminino e corpo de ave, posteriormente, o mais

A sereia, em sua essência, se associa mais à besta que à ninfa. Na verdade, a beleza que envolve essa figura se deve à representação moderna, pois como afirma Angeles Mateo del Pino, “[...] en la tradición clásica, su único atractivo radícase en su canto y que su apariencia fuese poco menos que monstruosa [...]”³⁴ (MATEO DEL PINO, 2013, p. 23). Na tradição mítica brasileira, temos uma correspondente para a sereia. Trata-se da Iara, senhora das águas nos mitos tupi-guarani. Em seu início, a lenda se referia a um homem-peixe que devorava os pescadores a fim de proteger os rios; tal homem acabou se transformando na sedutora Iara que seduz com seu canto os pecadores com o mesmo objetivo. O trânsito de gêneros na evolução do mito está bem de acordo com a ambiguidade da narradora do relato de Wilson Bueno.

Em *Mar paraguayo*, a protagonista narradora, no epílogo de seu relato incorpora o seu discurso, a sua própria essência associada ao mar e especialmente ao *Ïyá*, duende das águas, conforme nos esclarece o elucidário. O *Ïyá*, como podemos constatar com a própria aproximação fonética, se encontra no mesmo patamar lendário que a Iara ou a sereia, seres marcados pelo hibridismo. A narradora se apresenta, então, como a senhora dominadora das águas desse mar que, muito além de uma imensidão de águas, constitui-se como essência de seu ser. Ela é, ao mesmo tempo, o próprio mar: “[...] Mi mar? Mi mar soy yo” (BUENO, 1992, p. 73) e também a única que pode dominar essas águas.

Ao lado da sereia, apontamos como híbrido também a figura mitológica da esfinge, que tem em comum com a sereia o fato de devorar suas vítimas. A esfinge não seduzia antes da devoração, mas propunha um enigma, juntamente como o famoso “decifra-me ou te devoro”. A protagonista narradora de *Mar paraguayo* também se identifica com essa figura mitológica:

[...]: la paina castaña del pêlo: muerdo: remuerdo: ñandu: ñanduti: la aguja trabaja: crochê: caracol: curva: la línea: la linha: la aranha: ñandu: todo el niño se acuerda en mi: y já me estremece un eriçar de piel y pêlo: soy yo el enigma y lo alforge *esfinge*: hay que *devorarlo* a el siempre imprevisto [...]: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trenzada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó [...]. (BUENO, 1992, p. 47, grifos nossos).

Enquanto tece seu relato, tal qual os fios do *ñandutí* ou os fios do crochê em que trabalha continuamente, a narradora na verdade trama uma armadilha semelhante à teia da aranha ou ao enigma da esfinge. A presa, no nível do relato, é o menino, mas no nível da narração é o próprio

comum é que elas sejam descritas como mulheres formosas com rabo de peixe no lugar de pernas. Elas se distinguem sempre pelo fato de ter uma voz musical, prodigiosamente atrativa e hipnótica, o influxo irresistível de seu canto arrasta irremediavelmente à perdição. (Tradução nossa).

³⁴ [...] na tradição clássica, se único atractivo radica-se em seu canto e que sua aparência fosse um pouco menos monstruosa [...] (Tradução nossa).

leitor e, ao mesmo tempo, o imprevisto e a morte. Seu relato se insere, então, nas fronteiras entre a vida e a morte, entre a terra e o inferno; é enigmático e híbrido como a esfinge. Tanto a sereia como a esfinge, seres que transitam entre a beleza e a monstrosidade e que carregam consigo o instinto ou o destino da devoração, aparecem como metáfora no relato da “marafona del balneário” para reforçar a sua natureza híbrida que perpassa a caracterização da protagonista e se materializa no plano textual.

Essa materialização no plano textual da natureza híbrida da protagonista também encontra correspondências com a figura da aranha, através do *ñanduti*, que se constitui, ao mesmo tempo, como a teia da aranha e como o relato da marafona. Em um dos mitos que contam a origem da teia, a jovem tecelã Aracne se gaba de sua habilidade de tecer e desafia a deusa Atena. O bordado da mortal vence o da deusa, que enfurecida pela derrota transforma Aracne em uma aranha, dando-lhe a incumbência eterna de tecer, dependurada para sempre em sua própria teia (GHEERBRANT; CHEVALIER, 1989, p.71). A teia da aranha se constitui, ao mesmo tempo como a fonte do alimento de quem a tece, mas também da morte da presa, no instinto da devoração. De forma análoga, a marafona tece com seus dedos uma armadilha, com a qual pretende capturar o leitor afim de devorá-lo, assim como ocorre na associação com a esfinge.

Para Haroldo de Campos (1977), o hibridismo, especialmente no que se refere aos gêneros, tem seu momento decisivo a partir do Romantismo. No Brasil, seu primeiro representante é Sousândrade e seu enigmático *Guesa*, e na América Hispânica, Rubén Darío. O crítico aponta, ainda, duas correntes artísticas através das quais o hibridismo de gêneros se manifesta: o neobarroco e o concretismo. Ademais, se considerarmos o hibridismo como a junção de vocábulos de línguas distintas em uma mesma palavra, o portunhol selvagem, de que já tratamos no capítulo anterior, também se manifesta como uma forma de hibridismo no plano textual deste romance de Wilson Bueno. Porém, nesta parte do trabalho nos ocuparemos do hibridismo de gêneros textuais, no domínio do que em inglês se denomina *genre*. Em tal perspectiva, o hibridismo textual em *Mar paraguay* se configura na mescla de gêneros, na tensão, por exemplo, entre a poesia e a prosa, entre o oral e o escrito, entre o relato, a novela e o romance.

Compreender a noção de gênero textual implica reconhecer uma relação intrínseca existente entre o homem e a linguagem no decorrer de toda a sua história. Mikhail Bakhtin, ao problematizar a questão dos gêneros do discurso no livro *A estética da criação verbal*, considera que as atividades humanas, em todas as suas esferas, estão relacionadas à linguagem. Por isso,

existem diversos tipos de utilização de enunciados que se diferem entre si de acordo com a sua função social:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). Ficaríamos tentados a pensar que a diversidade dos gêneros do discurso é tamanha que não há e não poderia haver um terreno comum para seu estudo [...] (BAKHTIN, 1997, p. 279-280).

Dessa forma, todos os discursos proferidos ou escritos nos mais variados momentos da atividade social humana podem ser classificados em diferentes gêneros. Essa amplitude nas definições de Bakhtin, a riqueza do seu repertório de gêneros, bem como sua determinação sócio-histórica, fazem com que a nomenclatura “gêneros do discurso” seja mais complexa e mais completa que as definições tradicionais de tipologias textuais. A questão dos gêneros textuais, então, envolve não apenas as estruturas básicas que sustentam os textos, sejam eles orais ou escritos, mas, se relacionam, sobretudo, à sua condição de produção, às suas intenções comunicativas. Não se trata, portanto, apenas de agrupar os tipos de textos de acordo com suas características comuns e sim de acordo com sua natureza sócio-discursiva.

Quanto à definição dos gêneros literários, podemos considerar de antemão dois aspectos fundamentais. O primeiro deles diz respeito à não existência de uma unanimidade teórica quanto à tripartição tradicionalmente apregoada dos gêneros lírico, épico ou narrativo, e dramático. O segundo aspecto refere-se à pureza desses gêneros, no caso, a coexistência desses gêneros em diversas obras, especialmente na contemporaneidade que presencia uma verdadeira ruptura dos gêneros tradicionais. As relações entre a arte e a realidade tem sido alvo da crítica desde tempos remotos. No que se refere à literatura, forma de expressão artística, os termos imitação e representação são recorrentemente utilizados na tentativa de explicar ou exemplificar essas relações. Nesse caso, nos deparamos com um conceito que, por sua complexidade, ainda resiste a categorizações e delimitações. Trata-se da mimese, que tem sua origem no século IV a.C. e seus primeiros estudos sólidos nos diálogos de Platão.

Em tais diálogos, intitulados de *A República*, a partir da mimese ou imitação da realidade, Platão estabelece a primeira caracterização dos gêneros literários, dividindo-os em três, sendo que na primeira classe se dividem a tragédia e a comédia; na segunda, aparecem os ditirambos, espécie de canto que continha partes narrativas; por fim, na terceira classe encontram-se as epopeias (PLATÃO, 1965, p. 160). Separar os três gêneros segundo Platão é a forma como o artista imita a realidade. Se a imitação for plena, temos a tragédia e a comédia; se o poeta se preocupar menos com a imitação da realidade e mais com sua própria forma de conceber a realidade, estamos diante dos ditirambos; por fim, se houver uma mescla das duas primeiras atitudes, temos a epopeia. Podemos concluir, então, que a epopeia, em sua definição primária, teria sido o primeiro gênero híbrido.

Em sua *Poética*, Aristóteles vai ao encontro das definições de Platão e nos aproxima mais da definição tradicional estabelecendo a poesia trágica, a epopeia e o ditirambo, conectando este último com o que 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)³⁵.

Em todo o caso, os dois pensadores, desde a antiguidade se preocuparam em resolver o problema da relação entre a literatura, e as artes em geral, e a realidade utilizando o conceito de mimese. Seguindo o raciocínio aristotélico, entendemos a poesia – no sentido do texto artístico – como a representação das coisas não como aconteceram de fato, mas como poderiam ter acontecido e os gêneros como o meio através do qual o poeta descreve esses fatos:

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)³⁶.

³⁵ A epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte de tocar a flauta e a cítara, são todas imitações se consideradas de maneira geral.

Porém, ao mesmo tempo diferem entre si de três modos seja pela diferença de classe em seus meios, ou nos objetos, ou no modo de suas imitações (Tradução nossa).

³⁶ Do que dissemos, se desprende que a tarefa do poeta é descrever não o que aconteceu, e sim o que poderia ter acontecido, isto é, tanto o que é possível como provável ou necessário [...]. Daí que a poesia seja mais filosófica e de maior dignidade que a história, visto que suas afirmações são bem mais do tipo universal, enquanto as da história são particulares (Tradução nossa).

É certo que desde Aristóteles muitas transformações marcaram o mundo tanto na evolução histórica como na forma de pensar a sociedade. Surge, então, a necessidade de cada vez mais novas formas de descrever a realidade. Com o advento e a consolidação da burguesia, o romance estabelece-se como uma nova forma de expressão, capaz de se adaptar às novas necessidades. O século XIX caracteriza-se por levar a mimese ao seu extremo. Por outro lado, a partir do século XX, acentua-se a impossibilidade de narrar segundo os moldes tradicionais— surgindo então várias modalidades de romance experimental. O narrador entrega a fala às personagens, apaga-se a instância narrativa e surge o monólogo interior. Com a mudança dos conceitos ideológicos, alteram-se também os paradigmas de construção do texto e delineia-se uma nova forma narrativa.

Além disso, a noção da pureza dos gêneros que na verdade nunca existiu de fato, desaparece completamente. Aparece o que Haroldo de Campos (1977) denomina de “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).

Em *Mar paraguayo*, a mescla de gênero consiste, primeiramente, entre a poesia e a prosa. No relato, esses dois gêneros encontram-se imbricados, inseparáveis. Nesse sentido, temos uma narrativa em que a poesia assume conotações grandiosas, na medida em que há a presença de um eu cujo principal objetivo é expressar sua solidão, suas dores e suas vicissitudes, utilizando, para isso, incontáveis recursos, a maioria deles poéticos, a fim de evidenciar suas subjetividades. Roman Jakobson (1969, p. 127-128), ao problematizar as funções da linguagem, aponta que a função poética se refere ao enfoque dado à própria mensagem que aparece trabalhada em sua forma. Isso quer dizer que a poesia pode ser vislumbrada quando uma mensagem se volta especialmente para sua própria expressão e o enunciador poético subsidia-se no som, na métrica, na música e nas figuras de linguagem para dar ênfase à sua expressão.

Por sua vez, Antônio Cândido (1987), em seu célebre *Estudo analítico do poema*, define a poesia não através da simples associação com o verso, mas como uma natureza imanente, capaz até mesmo de invadir a prosa:

[...] a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção. (CANDIDO, 1989, p. 13).

Ao tratar especificamente do poema, Antônio Cândido aborda algumas de suas características essenciais. A primeira delas é a sonoridade, que pode ser arranjada das mais variadas formas possíveis. A regularidade dos sons pode criar uma melodia particular ou então os sons podem ser dispersos de tal forma que não haja diferença com a prosa:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico" como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total. (CANDIDO, 1996, p. 79).

Neste sentido, em todo o *Mar paraguay*, são marcantes os recursos da poesia utilizados pela narradora para compor seu relato. Segundo Reynaldo Jiménez, a questão da poesia nesse livro de Wilson Bueno não se encontra explicitada em versos propriamente ditos, mas permeada na prosa:

Pues de cantares se trata, no de tramas descifrables a primera vista o tras la cifra del código capturado. Se trata, en *Mar paraguay*, de una poesia que no apela al reconocimiento del poema, a la cita del pacto concertado en el punto médio o mediático; pero asimismo trata (intenta, indaga lo relegado y lateral) una narrativa que no suelta su originaria luminosidade mítica (JIMÉNEZ, 2005, p. 70-71).

A particularidade estética, nesse sentido, é proporcionada pela constante utilização de figuras de linguagem e de efeitos sonoros, como a metáfora, a repetição de palavras, trocadilhos, aliterações, além de algumas construções e associações inusitadas. Além dessas associações, temos as metáforas, que são importantes para compreender o romance *Mar paraguay*. Nas palavras de Antônio Cândido, "A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes" (CANDIDO, 1996, p. 65). A metáfora se caracteriza, então, como uma transferência de sentido. Essa transferência é utilizada por Wilson Bueno para enriquecer seu texto, torná-lo uma sucessão de versos em prosa. Em todo o *Mar paraguay* temos uma série de imagens que na verdade representam metaforicamente questões

universais tais como o medo, a velhice, a morte, a solidão. Muitos desses recursos podemos observar na análise do trecho:

Mi temor de vivir no es como se fuera sola la soledad. Hay mis manos e todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, itacupupú, chiã chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonia, paráguas, 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, ñguasú, ñpaguasú ai que sangro pissada, tuguñvañ, donde las moscas, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. Como la alba en el mar? Pará, paraná, panamá. Parañpíteté. (BUENO, 1992, p. 25).

Deparamo-nos com o “temor de vivir”, uma expressão que exagera um fato na associação imprevista a fim de ressaltar um problema, no caso o medo. Antônio Candido (1996) em *Estudo analítico do poema*, afirma que exagerar um fato é também chamar a atenção para ele. Nesse caso, a narradora associa temor e viver, sendo que o esperado e previsto seria o medo da morte. Vemos, então, uma inversão dos motivos para o medo, o que, no plano semântico, se encarrega de estabelecer uma oposição entre os demais seres humanos que têm, ou deveriam ter medo da morte, e a marafona, que teme a própria vida, tão imbricadas estão essas duas realidades. Tal enunciado leva também a uma reflexão sobre o medo, o pânico e o susto, três instâncias que a narradora apresenta para designar sua solidão e seu desespero diante da morte. Após a morte do *viejo*, a narradora começa a refletir sobre sua própria decrepitude e é então aterrorizada pelo inferno, que na verdade, assim como nas ponderações do Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, representa o próprio ser humano. Talvez seja por isso que a narradora de *Mar paraguayo* nutra o medo pela vida, pois é nela que as coisas são possíveis, é a vida, ou os seres vivos que podem lhe fazer algum mal. O *viejo* surge como lembrança para assustá-la sobre suas próprias decisões e sobre o desencanto de sua existência.

Um dos agentes motivadores para esse temor da narradora é a solidão. Por isso, na escolha das palavras, ela afirma que esse medo é “como si fuera sola la soledad”. A poeticidade presente nesse trecho reside na escolha de “*sola*” e “*soledad*” para representar sua situação. Temos, no caso, uma aliteração do fonema /l/ tanto nas duas palavras já citadas como no artigo *la*, aliteração que proporciona um ambiente sonoro, com a consoante lateral, que gera uma pausa na pronúncia. Além disso, *sola* e *soledad* encontram-se no mesmo campo semântico; apesar de ser usada no lugar do advérbio *solo*, que significa somente ou só em espanhol, *sola* também pode ser lida como um atributo da *soledad*, proporcionando o entendimento de que a própria solidão é solitária ou de uma solidão sem limites, exagerada. Graças ao fato de a narradora não temer propriamente a morte e sim a vida, ela pode estender, metaforicamente

suas mãos para as águas da morte. Sem medos e sem receios a marafona pode compreender melhor o destino que aterroriza o ser humano desde sempre. A morte é representada como um mar, “pará de naufragados deseos”, que destrói e é capaz de consumir tudo o que está à sua frente pois não possui fronteiras nem limites. Naufragados não apenas os desejos, mas por contiguidade também as pessoas.

Ao aproximar-se das águas da morte, a protagonista narradora se vale das palavras em guarani “*itacupupú, chiã, tiní, chiní*”. Tratam-se de termos utilizados para designar a fervura da água, no caso das três primeiras, e do chocalho da cascavel, no caso da última. A morte passa a ser apresentada como um mar em plena ebulição. A cascavel, no entanto, é uma cobra, uma serpente. E sua simbologia se associa à da água, a regeneração. Podemos observar que as quatro palavras são formadas a partir da onomatopeia, tendo como base fundamental de construção o som que seus referentes produzem. Um pouco adiante, elas se juntam à palavra “*chororó*”, que também apresenta a raiz onomatopeica e que significa derramar em guarani. Cria-se, então, mais uma vez uma aliteração, especialmente do fonema [ʃ], nas palavras iniciadas em ch e também no caso de *tiní*, se aplica à palavra guarani a fonética de boa parte do português do Brasil.

Vemos que a sonoridade das palavras em guarani contribui para a elaboração estética do trecho, que se vale dessa sonoridade para representar não somente visualmente como também sonoramente, na oralidade, tanto a fervura ou a quentura das águas do mar da morte quanto o derramar constante dessas águas, que conduzem à expressão das perdas graduais que a protagonista enfrenta no decorrer da vida e que, por sua vez, culminam na fatalidade da morte. Ainda em referência à morte, a metáfora que a associa ao mar é reforçada em “la sangre pissada de los días, ñguasú, ñpaguasú ai que sangro pissada, tuguĩvaĩ”. “*Ñguasú*” e “*ñpaguasú*” designam o mar, da extensão de sentido de “água grande”, uma vez que “y” significa água em guarani e “*azu*”, grande.

De repente, esse mar se transforma em uma poça de sangue rodeada de moscas. Simbolicamente, sangue e água são similares, ambos conotam a vida. A palavra *tuguĩvaĩ*, sangue ruim em guarani, se encarrega de completar a assonância da vogal /i/ e reforça a cena grotesca, uma vez que não se trata de qualquer sangue, mas um sangue ruim, antigo e fatal. Sendo o seu contorno uma multidão de moscas, esse cenário é marcado pelos zumbidos desses insetos. A seguir, a repetição das palavras *mberu, mberuñaró*, mosca e briga de moscas respectivamente, também proporciona uma sonoridade que se aproxima da onomatopeia dos zumbidos das moscas a partir da aliteração das consoantes /mb/ e /r/ e /ñ/ e da assonância /e/ e

/u/. Como efeito de sentido, a reprodução aproximada desses zuniados, podemos destacar a repugnância e, ao mesmo tempo, o caráter sombrio da morte.

O ambiente nauseabundo formado pelo sangue e pelas moscas, por sua vez, estabelecem um contraste com a “alvíssima blancura” dos ovos das “moscas e besoros notunos del verano”. Mais do que as larvas que sairão desses ovos, como sentido figurado, a palavra ovos se refere à origem ou princípio de alguma coisa. No mesmo campo semântico, aparece a palavra *alba*, do trecho “como la alba en el mar” que designa o raiar do dia ou o primeiro ponto de luz que ilumina a escuridão do oceano. Dessa forma, tanto o “ovo” quanto a “alva” remetem à esperança, um novo recomeço que pode ser visto como um contraste ao “mar de perdas y rumores”, na demonstração de que no que se refere à morte, existe sempre um recomeço. Tudo isso associado à presença da água e da serpente, ambas também direcionando para o renascimento, para a vida que sucede a morte – e vice-versa- indicando uma espécie de tempo cíclico, também visível na imagem das ondas do mar.

Já no caso do “verso” “Pará, paraná, panamá. Paraĩpĩeté”, podemos observar a aliteração do fonema /p/ e a assonância da vogal /a/, na repetição do segmento *pará*, que em guarani significa mar. A única que foge à regra de prefixo *para* é a palavra *panamá*, borboleta ou mariposa. A palavra *panamá* também pode referir-se o país da América Central e a um tipo específico de chapéu a ele associado, mas em nosso caso o mais provável, pelo contexto de elementos naturais, é que se refira à borboleta. Temos nas três primeiras palavras do verso, então, as palavras mar, rio do tamanho do mar, mariposa, respectivamente, o mar que conduz ao rio, à borboleta e que se finda no abismo.

Por fim, temos a palavra *Paraĩpĩeté*, grande abismo do mar. Nesse caso, a concepção do mar como “imagem da vida e da morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 593) corrobora como a visão desse abismo do mar como sendo o lugar onde, ao mesmo tempo, tudo tem seu nascimento e também o seu fim, representando simultaneamente a vida e a morte. O abismo pode remeter, também, ao inferno, associação recorrente no relato da marafona no qual o *añaretã*, inferno, é figura marcante. Em certa parte do romance, a narradora organiza esteticamente algumas palavras a fim de expressar-se com mais ênfase sobre a relação entre abismo e inferno:

Ahora es el agujero, el oco del oco del médio. No, no más las tintas de la sangre a llovisnar salpicantes y dolorosas desde el carpete a la sala, passando por todos los quartos, lo living, y demorando-se porque un poco más, en la varanda, alli onde el, el viejo, quedava horas sostenidas, con sus asma y su taquicardia y, sobretudo, encojido a los limites de su melancólico corazón ya tocado por ochenta y cinco años. Yo que lo diga, yo que densamente sê como es la madriguera, la cueva, esto esgar abajo de la línea del infierno: el oco, el oco del ueco del medio. Buracos? (BUENO, 1992, p. 49)

Nesse trecho, podemos constatar a repetição de palavras como particularidade estética, recurso constante em *Mar paraguayo*. O efeito desse recurso é a sonoridade, a musicalidade e o ritmo que adquire a expressão da “marafona del balneário”. A repetição, no caso, é da palavra “oco” e “ueco” que, juntas, se encarregam de proporcionar a representação do som do eco, com o intuito de transmitir a impressão da voz que se expressa a partir do fundo de um buraco ou de um poço. Tal característica encontra reforços na combinação dos sinônimos “agujeros”, “cuevas” e “buracos” as quais remetem à noção do abismo.

No início do romance, a narradora afirma que em seu relato, o principal desejo é a expressão daquilo que “[...] vibre e tine abaixo, muito abaixo de la línea del silêncio [...]” (BUENO, 1992, p. 13). No excerto de análise, ela anuncia outra linha, que pode manter correspondências com a primeira: a linha do inferno. De maneira geral, a linha pode ser considerada como uma divisão ou ainda a demarcação de um território, no caso, o do discurso da narradora, que se expressa nas profundezas, nos limites entre as linhas do silêncio e do inferno. Temos também, no fragmento em análise, a formação da palavra “loco” a partir do encadeamento dos fonemas /e/ e /o/: “*el oco, el oco del medio*”; “*el oco, el oco del ueco del médio*”. Na cadeia oral, sonora, se produz um trocadilho, uma vez que tanto pode ser “el oco”, como “el loco”. A palavra louco, produzida no interior do verso, leva, como efeito de sentido, à constatação de que, com a aproximação do inferno, as coisas vão perdendo aos poucos a lucidez, tudo e todos se tornam loucos no inferno.

Ainda em relação ao inferno, podemos observar mais particularidades da poesia quando a narradora o associa à velhice, à sua própria decrepitude:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretã. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se vá, criolo vagabundo de los caminos, rufión ô gigolô, e acá se pone de nuervo, de nuevo, de novo el infierno. Añaretã. E se pegan sulcos en la cara e tus pelos se tintan de blanco, grissalhados, entonces también son las cosas del infierno [...] (BUENO, 1992, p. 20).

O trecho acima também se constitui esteticamente através da repetição, especialmente do pronome em espanhol “uno”, cuja função é indeterminar o sujeito, “infierno”, também no espanhol e em “añaretã”, no guarani. Tais repetições acentuam o caráter persistente do inferno,

que surge para qualquer pessoa, em qualquer ocasião e que, apesar de tudo o que se possa fazer, não permite fugas. A persistência ou insistência do inferno é acentuada na parte “[...] acá se pone de nuervo, de nuevo, de novo el infierno”. A base é constituída por três palavras de origens diferentes, mas que têm em comum o mesmo significado: *nuervo*, invenção da narradora, uma marca do portunhol selvagem; *nuevo*, do espanhol; e *novo*, do português. A combinação dessas três palavras enfatiza a permanência do inferno sobre todas as coisas e demonstra a preocupação artística e com os recursos da poesia. O português, o espanhol e o portunhol selvagem, lado a lado, convivendo no mesmo parágrafo proporcionam não somente a riqueza sonora, como também se constituem como uma marca da riqueza estética de todo o romance.

No fragmento anterior, podemos constatar que não obstante o caminho escolhido, não há como escapar do inferno. A superioridade do inferno diante das demais coisas também aparece em: “[...] e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho innumerable. Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai” (BUENO, 1992, p. 22). Existe uma repetição proposital do termo *rosa*, que é posto em um polo contrário ao inferno. Esse trecho faz uma referência a um verso do poema “Sacred Emily”, de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose” (STEIN, 1999, p. 187). O recurso poético é baseado, sobretudo, na repetição tanto do genitivo “de”, que indica uma relação de posse, quando da palavra “rosa”. Se considerarmos o trecho como um verso, na contagem de sílabas poéticas, teríamos 14 sílabas poéticas: “Has/ta en/ la/ ro/sa /de/ la/ ro/sa /de/ la/ ro/sa/ ka/rai”.

Na tradição em língua portuguesa, o número de sílabas poéticas é significativo até o número 12, sendo que versos com essa métrica são conhecidos como alexandrinos. Em contrapartida, na língua espanhola, o verso *alejandrino* consta de 14 sílabas poéticas. Dessa forma, em “Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai” temos um diálogo poético com a tradição dos versos alexandrinos em espanhol, cujos representantes são, por exemplo, a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz e os poetas da *Generación del 98*, na Espanha. O verso alexandrino, cujo nome faz referência à figura de Alexandre, o Grande, é também conhecido como verso heróico. A utilização desse tipo de verso nas considerações da “marafona del balneario” sobre o inferno, reforça o seu significado: o inferno é caracterizado em dimensões épicas, como algo que persiste a pesar de tudo, até mesmo em um ambiente cercado de rosas, que poderia caracterizar a felicidade, o prazer e o bem-estar.

Em outros trechos de seu relato a narradora de *Mar paraguayo* também utiliza a repetição de palavras, em certo ponto para ressaltar a oralidade que emana de todo o discurso, mas sobretudo para dar ênfase a alguma questão, tal como quando reflete sobre suas origens: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad”. A

aliteração dos fonemas /f/, /l/, /n/ e /d/ e a assonância tanto do /e/ como do /o/, que sugerem a noção de profundidade, como se um fundo estivesse dentro do outro – construção semelhante ao caso já analisado da rosa. A intenção dessa repetição é ressaltar a longinquidade da origem da narradora, que nasceu no interior do Paraguai. Se consideramos as frases divididas pelo travessão como dois versos, teremos, na contagem das sílabas poéticas, 14 sílabas cada: Nas/ci al/ fon/do/ del/ fon/do/ del/ fon/do/ de/ mi/ pa/ís – es/ta/ ha/cien/da/ gua/ra/ní/, gua/râ/nia e/ so/le/dad. Tratam-se, também de versos alexandrinos ou heroicos, que reforçam o diálogo entre *Mar paraguay* e tradição poética de língua espanhola. Além disso, a simetria gera uma sonoridade que conduz a uma melodia, reforçada pelos termos guarânia e guarani que, juntos, conferem um tom saudosista e melancólico às lembranças de seu país e de seu passado nas lembranças da protagonista narradora.

Além da repetição das palavras, da simetria capaz de transformar em versos cada parte do discurso, outro recurso estético presente em *Mar paraguay* é o jogo com a disposição das palavras. Esse jogo é feito a partir da troca e a combinação de radicais, afixos ou até mesmo de vocábulos inteiros, invertendo os sentidos e atribuindo novos contextos de significação a algumas palavras, como no caso dos trocadilhos. Exemplo do jogo de sentido com as palavras podemos observar no trecho “[...] El viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida harta y farda. Ah, si, y farta” (BUENO, 1992, p. 24). Temos as palavras “*harta*”, “*farta*” e “*farda*”, as duas primeiras significando aquela que se encontra satisfeita e a última como uma referência ao uniforme militar do qual o velho é portador, mas que também pode-se associar ao fardo que ela tem que carregar. Essas três palavras possuem a sílaba “ar” em comum, à qual foram acrescentados os fonemas /h/, /f/, /d/ e /t/. Além disso, existe o trocadilho popular entre “*Farta*”, plena, e a pronuncia popular de “*falta*”, do verbo “*faltar*”, estabelecendo a tensão entre o excesso e a falta. Excesso de bens materiais, talvez, e falta de amor, ou de vida sexual ativa. Sendo assim, esses três vocábulos estabelecem uma ambiguidade, uma tensão, uma vez que o objetivo da narradora é expressar que, apesar do incômodo que a presença do *viejo* provocava em sua vida, ela não pode se esquecer da satisfação sexual que o amante lhe proporcionava. O *viejo*, então, acaba por tornar-se um “mal necessário” (BUENO, 1992, p. 13).

Outro jogo com a disposição das palavras pode ser observado em “[...] Al viejo solo lo interessa que la noche sea borracha para caçar-me, para sacarme, a mim, después en la cama [...]” (BUENO, 1992, p. 19-20). O jogo ocorre a partir da inversão de sílabas de “caçar-me” e “sacarme”, com o objetivo de dar ênfase à perseguição do *viejo*. A caça sempre culminava na subjugação da marafona na cama. O jogo segue em “[...] Su gusto y martírio: perseguir-me, casar-me, catar-me [...]” (BUENO, 1992, p. 36), a brincadeira com as palavras do trecho

anterior é retomada e completada, ressaltando o poder de posse do *viejo* sobre a narradora, em uma gradação. Ele a persegue, “casa” e depois “cata”. Interessante nesse meio se torna a palavra “casar-me”, que se lida através dos recursos fonéticos do espanhol, pode ser entendida como uma caça, mas que em português se refere a casamento, que se encarrega de ironizar a relação tumultuada entre a marafona e o *viejo*, relação que foge, em todos os sentidos, aos padrões de um casamento convencional.

No fragmento a seguir, podemos observar ainda mais um jogo com a disposição das palavras:

“[...] A el viejo no le gustaba el sol e tenia razón su piel que, al custo del menor descuido, se pegava de bolhas e el podría atravesar tres noches incendiado, agônicas dolores que los analgesicos no bloqueavan. Tasĩ, tasĩ, tan malo. Ah, mi vida, tecové, tinĩ. La ruína de la materia es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que empezen a ir al solo las derraderas tábuas de mi construcción precária. No, no deseo ver desfacerme in polvo y huessos ossossosporosos” (BUENO, 1992, p. 28).

Ao refletir sobre a decadência do *viejo*, a voz narrativa elabora também uma reflexão sobre o passar do tempo e seu peso no processo de decrepitude do ser humano. Para tanto, ela utiliza palavras em guarani “tasĩ”, doente, “tecové”, vida, e “tinĩ”, fervendo, para proporcionar sonoridade. Além disso, em “No, no deseo ver desfacerme in polvo y huessos ossossosporosos”, podemos constatar a aliteração do /s/ em “deshacerme”, “huessos” e em “ossossosporosos”, que repete a cadeia sonora de “os ossos porosos” em português, duplicando o “s” na tentativa de tentar reproduzir o fonema surdo do espanhol que em português se escreve “ss”. Reitera-se a onomatopeia, na associação ao som de algo que se esvai aos poucos, que está em ruínas. Como efeito estético e de sentido, o termo reforça a ideia da decadência do homem e da própria protagonista narradora. O subjetivismo, entendido a partir de uma perspectiva lírica, pode-se constatar ao longo de todo o texto. Tomemos, por exemplo, o trecho em que a narradora se questiona sobre as excentricidades do amor. Sua vida de orgias e prazeres, seja ao lado do *viejo*, seja ao lado do *niño*, suas experiências como meretriz, levam-na aos terrores da solidão e a faz questionar:

Que es el amor? Una solitaria rosa en el desierto? Ô el simples sentimiento odioso de que es imposible, de que es imposible uno vivir sin que caiga y se levante, sin que levante-se y se caiga de nuevo, recorriente, sombría compulsión de los devotados a lo áspero oficio de uno querer sin conta y sin frenos, de los señalados por esto que veo en las cartas y que es feito una sombra ô el espectro de la nuven y que acá en el mar de Guaratuba se pone, en una palabra, íntima del trueno, la palabra ilusão, artificio que cultivamos también para que uno no deje asi subitamente de sonhar. (BUENO, 1992, p. 53).

A figura da rosa no deserto revela o tom lírico das reflexões da narradora a respeito do amor. Nesse caso, a delicadeza e a beleza da rosa contrastam com a aridez e a dureza do deserto, caracterizando o amor a partir de suas contradições, como o fez o poeta Luís de Camões em seu célebre soneto V “Amor é fogo que arde sem se ver”. A conclusão a que chega a narradora é a de que o amor não passa de uma ilusão, um “artifício” criado pelo próprio homem a fim de cultivar o hábito de sonhar. A combinação das palavras, a brincadeira com a sintaxe e a invenção de palavras, revelam um texto em que a linguagem poética assume proporções gigantescas, na expressão de um eu em plena tensão com o mundo e que por isso caracteriza a vida e a morte de maneiras inusitadas, diluindo as fronteiras entre os gêneros, na fuga aos padrões e às convenções e com quaisquer limites.

Em um dos hiatos, a presença dos recursos da poesia ressalta o hibridismo de gêneros. Nessa parte do relato, os enunciados são divididos pelo sinal de pontuação *:/* a partir dos quais cada um desses enunciados pode ser visto como versos. Dada a extensão do hiato, selecionamos um trecho para análise no qual aparecem figuras de linguagem e de metáforas reiterando o tom lírico:

: cerrada la compra de panes, pañuelos, gases y inyecciones, que me tomam ebaforidos instantes en la botica, uno que otro entardecer acá me siento, en esto sofá diagonal a la ventana, e al sentarme é casi como se toda me desabasse demoronada: unos retectores en la entraña: el sol crepúsculo entreteciendo-se de úmidos cambiantes: epácios de onde ya pueden mober-se las ocupaciones cerimoniales de la luz y de la luna: 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, sombreros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandú: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidas hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó
(BUENO, 1992, p. 42-43).

No caso de “sol crepúsculo”, podemos constatar dois substantivos que se sobrepõem a fim de representar duas ideias contrastantes, adquirindo o segundo a função de adjetivo, o sol com a luminosidade e a vivacidade e o crepúsculo como o declínio da luz, o momento em que o dia começa a se transformar em noite e a luminosidade em escuridão. No crepúsculo, o sol perde gradativamente o seu vigor e, assim, o brilho sugerido pela palavra sol é quebrado pela associação ao termo crepúsculo, trânsito do dia para a noite. Dessa forma, com “sol crepúsculo”, podemos entender que o período do dia é o entardecer. Esse sol vai gradativamente “[...] entreteciendo-se de úmidos cambiantes” (BUENO, 1992, p. 42), demonstrando a contemplação por parte da narradora de um momento de transição entre o dia e a noite, com o sol entrelaçando-

se com a paisagem com movimentos que para ela são úmidos. O uso do termo úmidos, por sua vez, caracteriza-se como um recurso de sinestesia, figura de linguagem que relaciona planos sensoriais diferentes; em “úmidos cambiantes”, temos reflexos úmidos, na mistura da visão com o tato. A sinestesia faz com que os elementos exteriores sejam expressos tendo como base as percepções sensoriais, internas da narradora, dando ao relato um caráter cada vez mais subjetivo.

A aurora representa, em sentido figurado, o início da vida, enquanto o ocaso alude ao fim, à morte. Em “[...] e al sentar-me é casi como se toda me desabasse demoronada” (BUENO, 1992, p. 42), temos um pleonasma em *desabar demoronada*, oração na qual a narradora se encarrega de reforçar o conceito da ruína em que se encontra. Nessa perspectiva, o ato de desabar não se refere não apenas à queda extenuada em uma cadeira, mas principalmente na vida, nos desejos e anseios. Sentada em meio às memórias do passado degradante e o medo da morte, a narradora tece seus relatos entrelaçando os fios do ñanduti. O lugar em que se senta para tecer suas memórias enquanto contempla o mundo é um “sofá diagonal”. O termo diagonal se refere a um local oblíquo, no qual a visão é parcial, com as coisas e situações sendo vistas de forma limitada. Temos, então, a caracterização do dúbio, ambíguo que permeia todo o relato, conduzido pelo olhar oblíquo de sua narradora.

Podemos observar, em “para urdir en el crochê mis rendas ñanduti” (BUENO, 1992, p. 42), a utilização do crochê, renda francesa, mas que se tornou popular no Brasil. O crochê, no relato da marafona, é um instrumento para que a marafona consiga produzir o *ñanduti*, bordado famoso no Paraguai. Como resultado dessa confecção, temos o hibridismo que se constitui na fusão das culturas europeia, brasileira e paraguaia, fusão que reflete a constituição da própria protagonista e de seu relato.

2.2. Oralidade e Escrita

Neste ponto, podemos considerar que, além da fusão entre poesia e prosa e entre as culturas europeia, brasileira e paraguaia, existe outro tipo de fusão de culturas em *Mar paraguayo*. Trata-se de uma apropriação dos gêneros massivos, que fazem com que se estabeleça no romance uma hibridização cultural, resultante da mescla entre a alta cultura e a cultura popular. Esse processo de hibridização cultural se configura no romance, especialmente, diante da tensão, que perpassa todo o relato, entre a oralidade e a escrita. Nesse caso, a oralidade representa o popular, muitas vezes associado ao inculto, enquanto a escrita se insere no caráter erudito, simbolizando a alta cultura.

De acordo com Irlemar Chiampi, essa apropriação de gêneros massivos é característica do romance latino-americano escrito no período do pós-boom, ou seja, entre as décadas de 1970 a 1990. Até então, a cultura de massas era de certa forma excluída, numa nítida separação entre o culto e o popular. No entanto, não se trata apenas de utilizar a cultura popular como simples tema ou desculpa para uma forçada hibridização cultural e sim da utilização do que antes era considerado como “lixo”, que deveria, portanto, ser descartado da alta cultura como fonte primária para a compreensão da natureza das personagens e do próprio discurso:

O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito –, parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário, seu reaproveitamento e refuncionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna da América Latina [...] (CHIAMPI, 1996, p. 76).

Isso quer dizer, na verdade, que os “gêneros espúrios invadiram a seara da alta literatura” (CHIAMPI, 1996, p.75). Como exemplo disso, a autora cita o romance *Boquitas pintadas*, publicado em 1969 por Manuel Puig, um romance “[...] povoado de lances melodramáticos e oferecida em “entregas” ao leitor, como um flhetim, cada uma delas epigrafada com versos de tango” (CHIAMPI, 1996, p.75). Destacamos, neste ponto, o melodrama, termo utilizado por Heloísa Buarque de Hollanda em um dos primeiros textos críticos sobre *Mar paraguayo*, publicado na aba da primeira edição do livro. No breve comentário sobre a obra, a autora já de antemão destaca a fusão entre a cultura popular e a dita alta cultura na narração da “marafona del balneario”:

De início, desconcertante pelo mix linguístico – guarani y castejanos, afros duros brasileños –, mix de melodrama barato e stream of consciousness, mix feminino (?) borrado de rouge e batom e de um sinistro fascínio por clones de la Sônia Braga e Nossa Senhora das Dores (BUARQUE DE HOLLANDA, 1992, aba).

Em meio ao trânsito entre as línguas de que já tratamos anteriormente, Heloísa Buarque de Hollanda destaca, pelo menos quatro elementos aparentemente contraditórios e que em *Mar paraguay* se encarregam de proporcionar a mescla entre o popular e o culto, entre o sagrado e o profano. Consideremos, primeiramente, o “mix de melodrama barato e stream of consciousness”. No caso, temos o melodrama que, por extensão de sentido, se refere a “obra ou situação romanesca, dramática que, pelo exagero, esp. na expressão dos sentimentos, se apresenta como ridícula, grotesca; drama lacrimoso, drama sentimental, dramalhão” (HOUAISS, 2001), além de tudo, esse melodrama é caracterizado como “barato”, o que representa a cultura popular, aquilo que não faz parte do cânone, mas que representa o gosto de uma grande parte de pessoas, da cultura de massa.

A associação ao melodrama, se deve, sobretudo, ao teor de confidência que caracteriza a narração da “marafona del balneário”. Por ser uma narração em primeira pessoa cujo principal objetivo talvez seja convencimento do leitor/ouvinte da inocência da protagonista narradora, alguns trechos são marcados pela forte presença da subjetividade e do exagero:

No, no lo matê porque su vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, ya lo disse. Mi suerte advinadora de la esfera, bólide y cristal: antes de todo yo lo via más muerto que la muerte.

[...]

Mi cuerpo que engordo por non salir de esta sala oscura onde traço el destino, melhor el dele, o deste hombre que mis manos acabaram de assassinar suavemente – con una disposición de cisne y sable. Ô era el que acabava de morir? (BUENO, 1992, p. 16).

Nesse trecho, a “marafona del balneário” inicia suas considerações sobre a morte do *viejo*, personagem que lhe inspira ao mesmo tempo os sentimentos de amor e ódio, afirmando que ela não foi a responsável pela morte e aponta uma justificativa repleta de drama e sentimentalismo: o fato de que sua vida se encontrava de tal forma atrelada à do *viejo*, como se os dois fossem um só. Nos parágrafos seguintes, ela relata sobre sua chegada à Guaratuba e sua identificação com o mar e, ao retomar a questão da morte do amante, considera que suas mãos puderam ter sido capazes de assassiná-lo, mas de uma forma suave. Por fim, encerra o parágrafo retomando novamente a dúvida, com o ponto de interrogação questionando se a morte do *viejo* não pudesse ter sido em função de um assassinato e sim por causas naturais.

De acordo com Irleamar Chiampi, conforme veremos adiante, o romance sentimental, as histórias de detetive e os filmes policiais são alguns dos gêneros massivos que “o povo consome e a elite abomina” (CHIAMPI, 1996, p.75), apropriados pela ficção latino-americana. Então, em *Mar paraguay*, não apenas o tom melodramático das confidências da “marafona del balneário”, mas também o caráter de suspense que rodeia toda a narrativa. Por outro lado, no que se refere ao *stream of consciousness*, temos uma técnica narrativa consagrada. Trata-se de uma expressão em inglês que tem como correspondentes em português os termos monólogo interior e fluxo de consciência. Em seu *Dicionário de Teoria da Narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes definem o monólogo interior como uma técnica que “[...] exprime sempre o discurso mental, não pronunciado das personagens”, ou seja, “um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens (REIS & LOPES, 1988, p. 266 e 267).

O livro *Les lauriers sont Coupés*, publicado em 1887 por Edouard Dujardin é apontado como o primeiro a utilizar o fluxo de consciência como recurso narrativo (LEITE, 1985, p. 68). Ao problematizar sobre a utilização do monólogo interior nos séculos XIX e XX, Tzvetan Todorov considera que

O artifício que consiste em apresentar a história através de suas projeções na consciência de um personagem será mais e mais utilizado no decorrer do século XIX, e depois de ter sido sistematizado por Henry James, tornar-se-á regra obrigatória no século XX (TODOROV, 1976, 240).

Sendo assim, por se tratar de um artifício considerado como obrigatório no século XX e tendo como representantes James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust, por exemplo, o *stream of consciousness*, fluxo de consciência ou monólogo interior assume a posição de técnica representativa de expoentes da literatura canônica universal. Na narração da “marafona del balneário”, o fluxo de consciência é constante. Desde a própria estruturação do livro, com mudanças bruscas e frequentes de assunto, até os trechos nos quais as faltas de articulação lógica e sintáticas demonstram que os enunciados são apresentados na ordem caótica e desconcertante do pensamento da narradora:

[...] 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 de la trenzada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó: fuerzo su cabeza 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: [...] (BUENO, 1992, p. 47-48).

Em primeiro lugar, temos no trecho a divisão dos enunciados por “:”, fato que acentua a noção de que os acontecimentos se tratam de flashes de memória. A cada laçada de seu *crochê/ñanduti*, a narradora não parece se dirigir a ninguém e sim recordar ou desejar em sua mente os momentos de prazeres sexuais proporcionados pelo *niño*. Cada laço corresponde a uma imagem do mosaico da memória da “marafona del balneário”. Nessa perspectiva, a técnica narrativa de *Mar paraguayo* se equilibra em uma linha tênue entre o culto e o popular. O tom de confiança do relato da protagonista, o fluxo de consciência e a oralidade de seu discurso fazem com que, ao mesmo tempo, se aproxime dos romances melodramático que fazem o gosto de um grande público e, devido à manipulação artística e o cuidado com a linguagem, se caracterize como um participante da tradição literária que tem em James Joyce e Clarice Lispector representantes canônicos.

Além disso, temos no romance a fusão entre as imagens de Sônia Braga, atriz brasileira reconhecida nacional e internacionalmente por sua beleza e sensualidade, e Nossa Senhora das Dores, que representa o oposto da atriz, como símbolo da santidade, do sofrimento e da abnegação. Representa as sete dores de Maria em relação ao seu filho Jesus. O interessante é que em sua auto-caracterização, a “marafona del balneário” se considera como “[...] señora de las dores, borrada de rouge e batom” (BUENO, 1992, p. 26), mesclando a imagem da santa à sua face desfigurada, pitoresca e cubista, num misto entre o sagrado e o profano, já anunciado pela associação à atriz Sônia Braga.

A santa aparece também na cabeceira da cama, “[...] la santa imagen de Nuestra Señora” (BUENO, 1992, p. 38) e em uma outra caracterização da protagonista narradora como uma “santa senhora” (BUENO, 1992, p. 34). Sônia Braga, por outro lado, é mencionada especialmente nos momentos de exacerbação dos desejos sexuais da narradora, ou nos momentos em que se senta para assistir televisão todas as noites:

A la noche tengo mi trabajo: no que me enamore, no, non es esto, lo que digo es todo um labirinto de aranhas que van tecendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga – sus ancas que me ponen en arpeios toda la vez que aparecen en el vídeo como se fuera la derradeira disposición de una vida, mi vida, la vida – de viés (BUENO, 1992, p. 17).

A atriz representa, então, a beleza, a sensualidade e a distração oposta à fé e à devoção por Nossa Senhora. São duas figuras femininas que se equilibram no universo caótico da “marafona del balneario”. Além disso, a referência à Sônia Braga, ao lado da exageração do ruço e do batom, juntamente com outros elementos como a telenovela, a própria Sônia Braga, a canção e o bolero, aparece, também, o elemento brega, que convive no romance com associações a Homero, Camões, Guimarães Rosa, por exemplo. O que faz Wilson Bueno em *Mar paraguay* é exatamente reutilizar os gêneros massivos, que convivem com tópicos da literatura que se apresentam como representantes do cânone universal. Esse processo de reutilização é visto por Irleamar Chiampi como uma tendência da ficção latino-americana do pós-boom:

Desde então, a ficção latino-americana vem desenvolvendo uma bem sustentada apropriação dos gêneros que os meios massivos consagram, o povo consome e a elite abomina: foto e radionovela, *zarzuela*, romance sentimental ou “cor-de-rosa”, histórias de detetive, musicais, cinema B, filmes policiais; e o repertório inesgotável da música popular, em cujos subgêneros o Caribe é campeão: guaracha, bolero, danzón, rumba, cumbia, salsa... (CHIAMPI, 1996, p. 75).

Nesse caso, uma das apropriações dos gêneros massivos em *Mar paraguay* se dá através da música popular, especialmente a caribenha, como o bolero e a rumba. Em dois pontos específicos do romance, a narradora de certa forma canta dois trechos de música que representam esses estilos populares. Na primeira delas, em “[...] me aperta acá en el lado esquerdo una lúgubre canción hecha de remorso, lo podrido veneno de la saudade y me pega, por todo el cuerpo, unas ganas de matar ô de morir. Quiçás, quiçás, quiçás [...]” (BUENO, 1992, p. 58), a repetição “quiçás”, faz parte de um trecho de um famoso bolero. Na segunda delas, em “[...] no sei, sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos ô fue la vida mismo que lo mato de chofre, súbita golpeada en su corazón flagíl, corazón de melón, melón, melón [...]” (BUENO, 1992, p. 27), o termo “corazón de melón” faz parte do estribilho de uma também famosa rumba cubana.

Sobre a apropriação do bolero, como ritmo popular na narrativa latino-americana contemporânea, Irleamar Chiampi considera:

[...] Isentos dos subcódigos da emissão e da recepção que a matéria “cantada” supõe, os versos bolerescos funcionam como filosofemas que pontuam as conexões dos relatos, para sugerir significados nobres e engrandecer as paixões, tornando a sedução e a perdição pela sensualidade verdadeiros movimentos anímicos que transcendem a mera carnalidade (CHIAMPI, 1996, p. 80).

Assim, o bolero não aparece apenas como um tema, mas como uma referência cultural (CHIAMPI, 1996, p. 76). No momento de expressar o amor, a sensualidade ou a perdição, os clássicos filosóficos ou artísticos são substituídos pelas letras da música popular, uma vez que estas se encontram enraizadas na mente das personagens. Há, portanto, na narração da “marafona del balneário” uma mescla do culto e do popular: em alguns pontos, ao refletir sobre seu discurso, associando-o ao *ñanduti*, traz à tona a tradição da renda, com personagens como Penélope de Homero, ou ao refletir sobre as contrariedades do amor, faz referência a Camões; em outros pontos, como nos casos citados, ao descrever o remorso, a saudade ou a decadência física e moral do *viejo*, ela o faz utilizando-se de referências da tradição popular. Nesse sentido, nesse romance de Wilson Bueno, as vozes do culto e do popular se sobrepõem, mesclam-se e dão voz e sentido às confissões de sua narradora.

Em um determinado ponto da narrativa, podemos analisar claramente essa sobreposição de vozes da cultura popular e da dita alta cultura: “[...] La vida – causticante y feroz. Unos días, tango; otros, puro bolero-canción” (BUENO, 1992, p. 32). Ao refletir sobre sua vida, a presença marcante do *viejo*, as razões e particularidades de sua existência, a narradora manifesta seus altos e baixos expressando-os através das metáforas do tango e do bolero, visto como elementos opostos: um caracterizando os pontos altos ou bons, no caso o tango, e o outro, o bolero, os momentos baixos ou ruins.

Essas metáforas, por sua vez, podem remeter não apenas às inconstâncias da narradora, entre o que é bom ou ruim em sua vida, mas, sobretudo, também podem ser entendidas como elementos chave para a fusão, no relato de *Mar paraguay*, entre a tradição e o popular. Isso porque, nesse contexto, o tango e o bolero, ritmos que se associam ao elemento popular, massivo. O tango, com sua coreografia complexa, mas híbrido em suas raízes – uma vez que de acordo com *website* “Portal do Tango”, sua origem obscura em alguns pontos, possui raízes nas danças dos bordéis e cabarés, sendo posteriormente aceito pela aristocracia torna-se símbolo da tradição argentina – aparece como uma metáfora para as citações, referências e alusões para as obras da tradição cultural ocidental, que também, em muitos casos, apresentam o elemento popular em suas origens.

É o que acontece, por exemplo, com a Sherazade das *Mil e uma noites*, que conta sua história como forma de entretenimento para escapar da morte, assim como também o faz a “marafona del balneário”. As grandes histórias dos clássicos universais, antes de passarem para a forma escrita, foram contadas por marinheiros baseados nas experiências de suas longas viagens ou por tecelões ou outros trabalhadores manuais, como forma de distração do trabalho (BENJAMIN, 1975, p. 69). Tal hibridismo entre o caráter oral e escrito também aparece como

constituição fundamental no entendimento de *Mar paraguay*, num misto entre o culto e o popular. O romance, apesar de ser materializado na escrita, possui a oralidade como elemento caracterizador de sua intenção e configuração.

O conceito de hibridização cultural é definido por Néstor García Canclini a partir da exploração de três problemas fundamentais: “[...] a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”. (GARCÍA-CANCLINI, 2015, p. 284). Para ele, no cenário moderno já não há lugar para um agrupamento dos grupos culturais. As definições de culto e popular não podem ser tratadas como estanques, mas como resultantes de um entrecruzamento natural e constante. Uma amostra do multiculturalismo é apresentada por García Canclini através da convivência entre espanhol e inglês em grandes centros, especialmente nas fronteiras, dos Estados Unidos ou do México:

O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também nas línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas às linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol predominam e “coexistem naturalmente” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 320).

Mar paraguay também mostra o hibridismo linguístico como marca desse multiculturalismo em sua configuração textual. Sua linguagem é elaborada nos limites dos idiomas e do labor artístico, mas, ao mesmo tempo, representa o erro, especialmente no que se refere aos pressupostos gramaticais da norma padrão do português, língua oficial do Brasil, país em que foi publicada a primeira edição, e também apresenta desconformidades com o espanhol escrito da Argentina, Chile e México, países em que foram publicadas as outras edições. Na verdade, a escrita de *Mar paraguay* não pode ser considerada em conformidade com a norma culta de nenhum idioma e por isso, pode ser associada ao inculto, ao erro, ao periférico.

Diante disso, podemos considerar que o fato de ter sua linguagem associada ao erro ou ao inculto, não pode fazer com que *Mar paraguay* possa ser tratado como um inferior. Muito pelo contrário, uma vez que, para Irleamar Chiampi:

O trabalho de apropriação dos gêneros massivos não supõe o abandono da expressão erudita ou “alta” e muito menos da experimentação formal; não se trata tampouco de “rebaixar” a sua proposta estética, na tentativa de conquistar o consumidor desses gêneros para a leitura da obra literária. Os romances do *postboom* têm a prosa tão elaborada quanto a dos seus congêneres modernos e suas narrativas têm estruturas tão complexas quanto as do *boom*. (CHIAMPI, 1996, p. 77).

Trata-se de uma linguagem elaborada – a mescla entre os idiomas, a utilização do guarani, dos mitos indígenas, as citações da alta cultura –, que, ao lado da complexidade filosófica de sua temática, pode ser uma das responsáveis pelo distanciamento dessa obra do círculo de leitores da cultura massiva, mais fácil no que se refere à linguagem e aos temas, e atrair o gosto de um público seletivo. Para Antônio Roberto Esteves, existe uma ausência de fronteiras na linguagem de *Mar paraguay*, que se estabelece no hibridismo dos gêneros literários, da poesia e da prosa, do culto e do popular, da oralidade e da escrita:

Así, en la frontera de los géneros literarios tradicionales, mezclando lo lírico, la narrativa y el ensayo, se teje el relato de Wilson Bueno. Se mezclan también registros lingüísticos y discursivos, la lengua culta y literaria se entrecruza con el lenguaje popular, lo escrito se amalgama con lo oral y con la representación escrita de lo oral. Aprovechándose de que la ligereza de la zona fronteriza la hace muy sensible a los vientos, como una puerta de vaivén que nunca está totalmente abierta o totalmente cerrada [...] (ESTEVEVES, 2005, p. 7)³⁷.

Sendo assim, em *Mar paraguay* o discurso da “marafona del balneario” é marcado pelo erro, pelo híbrido e pelo elemento brega, sendo que a alta cultura se encontra presente no recurso narrativo do monólogo interior, nas referências a Penélope, Sherazade e nas intertextualidades com Guimarães Rosa e outros escritores canônicos, as quais veremos detalhadamente mais adiante neste trabalho. A apropriação dos gêneros que podem em um primeiro momento ser associados ao consumo de massas, considerados como inferiores ou de pouca utilidade, aparece como mensagens subliminares dos conflitos sociais, políticos e filosóficos da modernidade. O entrecruzamento entre a alta cultura e a cultura popular aproxima esse livro de Wilson Bueno ao romance latino-americano do *pos-boom*, mas outros tipos de hibridismo, especialmente os dos gêneros textuais e literários, são capazes de inserir *Mar paraguay* em outras correntes estéticas.

³⁷ Assim, na fronteira dos gêneros literários tradicionais, mesclando o lírico, a narrativa e o ensaio, é tecido o relato de Wilson Bueno. Misturam-se, também, registros linguísticos e discursivos, a língua culta e literária entrecruza-se com a linguagem popular, o escrito se amalgama com o oral e com a representação escrita do oral. Aproveita-se de que a leveza da zona fronteira torna-a sensível aos ventos, como uma porta de vai-e-vem que nunca está totalmente aberta ou totalmente fechada (Tradução nossa).

2.3. Concretismo ou neobarroco?

Retomando as considerações de Haroldo de Campos (1977), o hibridismo de gêneros como particularidade estética conduz a duas correntes literárias específicas: o concretismo e o neobarroco. Diante da imbricação de gêneros presente em *Mar paraguayo*, podemos inserir essa obra tanto nas propostas concretistas quanto nas do neobarroco. Isso é possível devido ao envolvimento literário de Wilson Bueno e seu trânsito pelos círculos artísticos de sua época. Sua convivência, seja física, seja literária, incluía personalidades como Néstor Perlongher, Lezama Lima, Paulo Leminski, Alice Ruiz, dentre outros. Foi o organizador do suplemento de cultura *Nicolau*, que circulou de 1987 a 1996, como já dissemos.

Na condução desse suplemento, Wilson Bueno teve experiência com o editorialismo, com a oportunidade de refletir sobre a produção literária e artística da época no estado do Paraná e reunir textos representativos de autoria paranaense e de outras regiões. Dentre os nomes que integraram o *Nicolau*, encontram-se Paulo Leminski, Ferreira Gullar, Alice Ruiz, Dalton Trevisan ou Milton Hautum. Durante o tempo em que esteve à frente de *Nicolau*, Wilson Bueno se encarregou de escrever os editoriais. No primeiro deles, o escritor esclarece a proposta da publicação:

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 (BUENO, 1987, p. 2).

Em uma dimensão ampla, o objetivo era estabelecer escolhas democráticas de textos, como uma forma de dar voz à democracia em tempos nos quais o Brasil enfrentava os últimos suspiros da ditadura. Assim, Wilson Bueno justifica que o *Nicolau* não serviria a grupos ou estilos literários específicos, mesmo porque por ser uma iniciativa amparada e viabilizada pelo governo do estado do Paraná, deveria servir ao público, à coletividade. Apesar disso, alguns nomes e concepções literárias em particular despontam no suplemento, que de um modo ou de outro revelam as preferências de Wilson Bueno ou do círculo artístico no qual ele se inseria. Paulo Leminski e Alice Ruiz, casal com quem Wilson Bueno possuía uma amizade que ultrapassava os domínios da literatura, são presença marcante e constante.

Paulo Leminski e a sua poesia encontram-se ligados ao movimento concretista. Wilson Bueno, ainda que não seja associado ao concretismo, possui raízes fixadas nesse movimento. Uma dessas raízes é sua identificação com Paulo Leminski. Tal era a semelhança entre os modos de escrita e de concepções literárias dos dois escritores, que Wilson Bueno, ao falar sobre sua experiência como cronista em uma entrevista ao *Blog do Caderno G*, revela que eles escreviam textos trocando a autoria, sem que os leitores ou editores do *Correio de Notícias* pudessem notar:

[...] E, antes disso, 5 anos na experiência revolucionária que Mussa José Assis imprimiu ao hoje legendário **Correio de Notícias**, alternando com Paulo Leminski, três vezes por semana. Aliás, aqui, pela primeira vez, a revelação de um segredo: chegamos até por duas, três vezes seguidas, feito moleques, a trocar de papéis – eu escrevia o texto dele e ele escrevia o meu... Fizemos o diabo... Foi uma época inesquecível ... Capas inteiras, capas, veja bem, do caderno de variedade, de repente só com cinco haicais meus ou do Paulo, especial e apaixonadamente ilustrados por Cláudio Seto ou Rogério Dias. Pra emoldurar... (BUENO, 2009).

Sendo assim, como provam suas afinidades particulares e seu convívio literário, Wilson Bueno pode não ser um representante do movimento concretista, mas certamente possui traços desse movimento em suas obras, especialmente aquelas que refletem uma preocupação com o apagamento das fronteiras da língua – ou das línguas – e dos gêneros literários, como é o caso de *Mar paraguayo*. Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2006) caracteriza o concretismo como uma forma de criação artística que tem como centro o significante e todas as suas possibilidades:

[...] Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no fazer poético. São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página, eventualmente, a cor, a massa) (BOSI, 2006, p. 476).

O concretismo concentra-se, assim, não apenas na expressão poética, no caso a palavra como unidade de significado, mas também os elementos extratextuais, tais como a página, a folha. Em *Mar paraguayo*, tais elementos também são valorizados, como pode ser observado na própria estruturação do livro, cujo relato propriamente dito se divide, basicamente em três partes, conforme já vimos no capítulo anterior deste trabalho. A primeira e a última delas apresentam respectivamente a introdução e a conclusão do discurso. A parte intermediária possui subdivisões separadas por espaços em branco de tamanhos variados. Essas cesuras

podem representar não somente uma pausa ou uma troca brusca de assunto no decorrer do relato, como também um efeito estético que conduz a uma colagem, inspirada no cubismo e claramente no concretismo. Além disso, o livro é composto por longos parágrafos, sendo que em algumas partes os parágrafos são únicos ocupando a totalidade da página ou um par delas. Tal estruturação proporciona o efeito visual da estrutura caótica, do discurso como um jorro de palavras que se concatenam muitas vezes sem uma lógica aparente.

Para Augusto de Campos, um dos fundadores e mais importantes poetas e teorizadores do movimento, ao lado de seu irmão, Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, os poemas concretos “[...] caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, todo-dinâmica [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, 2006, p. 55). Sendo assim, a palavra é vista como um molde, capaz de ser esculpido, modelado e adaptado pelo poeta em seu processo de criação.

Haroldo de Campos, em sua discussão sobre o movimento, também aponta para a flexibilidade da palavra e a possibilidade que o poeta tem de aventurar-se através de sua semântica, fonética, enfim, a palavra é vista como um ideograma que pode ser utilizado de diversas maneiras para compor poemas concretos. Nas palavras do autor,

Rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideogrâmico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas, preservação da continuidade da ação e da percepção), sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento – a palavra [...] (CAMPOS, 2006, p. 121).

Em *Mar paraguayo*, a visão da palavra como molde é levada ao extremo, uma vez que a narradora brinca, literalmente com as palavras, mesclando línguas, combinando sons e disposição das palavras. Em certo trecho, a voz narrativa revela a associação de seu discurso ao ato de brincar, concatenando jogos e brincadeiras já existentes e inventando outros, em uma sequência sonora e alucinante, como podemos observar no excerto:

como um juego de jugar: pimirrita, piribela floral, loculho sierva, cincinati, abrolhos, carmencinda, madressilva, pirilamos, antanas bástitas, casamarilha, locos complutos, boludo lorgo, lcalheseda, amarelinhas, esconde-atrás, noclins ereiras, marcha adelante, los cantantes jugos de ruedas, teresinas-de-jesus, las teresinas, entranchada gaucha, guapa glauchas, catatéicos, constreros, filíciquis, rosaes [...]. (BUENO, 1992, p. 35).

O experimentalismo linguístico, a poesia rompendo as barreiras entre os idiomas, entre os gêneros, entre as gramáticas em uma proposta cubista ou concretista seja, talvez, a grande proposta de *Mar paraguay*, conforme esclarece Wilson Bueno na já citada entrevista ao *Blog do Caderno G*:

Ao fazer **Mar Paraguayo**, ali onde borro todas as fronteiras, todas as gramáticas, e chego a **inventar** uma língua, como diz o grande mexicano Eduardo Milán, secundando o não menor argentino Néstor Perlongher (1949-1992), o que eu quis, e **acho que continuo querendo** de outras maneiras, **é a explosão do idioma**, a busca de sua essencialidade, ali onde ele possa, com vigor, alargar os seus próprios limites. Compete ao escritor a tarefa de conferir maior expressividade à Língua. E será sempre a literatura, das artes, a mais empenhada em dar um novo modo de dizer não para as palavras, como também para os gestos da tribo... **A Gramática supõe regras, normas, engessamentos... Eu penso a literatura como, dos espaços de liberdade humana, o mais absoluto.** (BUENO, 2009).

Na narração da marafona, especificamente nas páginas 35 e 36, palavras que nomeiam brincadeiras infantis e outras que se referem ao *viejo* são justapostas e lembram um alucinado jogo. Esse jogo de palavras representa seu próprio relato que “[...] 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'ẽ”. (BUENO, 1992, p. 35-36).

O termo “juego-de-jugar” (BUENO, 1992, p. 35-36), constitui-se em um pleonasma constituído das palavras jogo e jogar, ressaltando a ideia de recreação, divertimento, dado que *jugar* em espanhol também tem o sentido de brincar, e das palavras vistas em um conjunto sonoro com regras próprias. Diante da valorização do som e da concatenação sem uma lógica aparente, podemos considerar uma relação entre essa parte do romance e a proposta do movimento concretista. Temos como campo semântico desse trecho, a brincadeira. Tal brincadeira se apresenta, de um lado, na significação das palavras “amarelinha”, “esconde atrás” e “teresinas de Jesus”, jogos infantis. Por outro lado, a brincadeira também se manifesta no processo de construção das palavras, por exemplo, nos termos “jugo de ruedas”, para jogo de roda, retirando uma vogal e traduzindo para o espanhol o termo rodas. Já no caso de “pimpirrota”, “piribela floral”, “loculho”, dentre outras, podemos observar a experimentação linguística que pode ser aproximada à obra *Catatau*, de Paulo Leminski.

O jogo com as palavras e a intenção de brincar com a sonoridade e os significados são significativos em todo o romance e nesse trecho em particular. Em meio a esse jogo, temos três expressões que se destacam no sentido de demonstrar que toda essa brincadeira possui um sentido e que se referem ao poder do ato criativo do poeta, que pode ser comparado aos deuses:

“tupã-karai”, o ser supremo e completo dos guaranis; “los dioses y sus lances de dados, em clara referência ao poema “Un coup de Dês”, de Mallarmé; e “oguera-jera”, que se refere a Ñamandu, deus guarani que se cria a si mesmo, desdobrando-se, de acordo com o sentido atribuído ao termo no elucidário: “[...] desdobrar-se a si mesmo em seu próprio desdobramento” (BUENO, 1992, p. 77). Com essas três expressões relacionadas ao poder supremo dos deuses de brincar com a vida na terra, o poeta se considera também um criador de seu próprio universo poético e por isso, detém o poder de brincar com as palavras. Então, seja em sua forma de estruturação, seja no jogo com as palavras ou uma referência textual específica, torna-se evidente a conexão entre *Mar paraguay* e as propostas concretistas. Sua forma de manipulação artística reflete na obra de Wilson Bueno e é de certa forma homenageada por ela.

Como já vimos, o hibridismo em *Mar paraguay* pode ser metaforizado pelas figuras híbridas e enigmáticas da sereia e da esfinge. Se juntarmos a medusa, misto de mulher e serpente, e o camaleão às figuras da esfinge e da sereia, teremos um conjunto representativo. Angeles Mateo del Pino (2013) destaca o hibridismo que se apresenta como elo comum entre esses seres, mas sobretudo define-os a partir de características que eles possuem em comum com uma corrente literária específica: o barroco. Nas palavras da autora, “Ángeles, medusas, camaleones, sirenas... si algo tienen en común es su naturaliza híbrida, su capacidad de mutarse, transformarse, metamorfosearse, cubrirse de nuevas pieles para sobrevivir, en esto demuestran, como el barroco, su rebeldía [...]” (PINO, 2013, p. 25).

O hibridismo pode ser considerado, então, como uma característica do barroco. No caso das obras produzidas do último século até agora e que tenham traços desse movimento literário que, ao contrário do que ditam os manuais não ficou encerrado entre os séculos XVI e XVII, surgiu a denominação neobarroco. A propósito da medusa, Roberto Echavarren e José Kozzer se uniram no ano de 1996 para compor o livro *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. O objetivo era reunir autores de nosso continente que tivessem em comum alguns traços particulares e que acabaram sendo denominados de neobarrocos. Dentre esses autores, encontrava-se Wilson Bueno. Sobre o livro, Echavarren (2013) esclarece:

Los poetas de *Medusario* han sido llamados neobarrocos. Comprobamos en ellos una dispersión de escrituras. Nada parecido a una escuela, a la manera de Breton y los surrealistas. Nadie apuesta aquí los métodos de experimentación de las vanguardias: supresión de la sintaxis, enumeración caótica, o cualquier otro procedimiento más o menos exclusivo. Nadie se vuelve prisionero de un procedimiento. En este sentido, la poesía barroca no tiene estilo. (ECHAVARREN, 2013, p. 84)³⁸.

³⁸ Os poetas de *Medusario* foram chamados de neobarrocos. Comprovamos neles uma dispersão de escrituras. Nada parecido como uma escola, à maneira de Breton e os surrealistas. Ninguém aposta aqui os métodos de

Desse modo, embora não haja um estilo específico capaz de unir todos os escritores que se professam como neobarrocos ou que foram denominados como tal, Wilson Bueno encontra-se inserido nesse grupo e seu livro *Mar paraguay* possui traços que podem inseri-lo nessa corrente. Wilson Bueno ao comentar sobre o processo de construção de *Mar paraguay*, no texto *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem*, insere de certa forma essa obra na corrente neobarroca apontando pelo menos uma característica, que é a desterritorialização, que poderíamos entender também como o descentramento proposto por Severo Sarduy:

Importante, de igual modo, que a novela *Mar Paraguay* apontasse para a desterritorialização que é uma das grandes marcas do neobarroco. Em conseqüência, essa “geografia” inteiramente inusitada, evidencia desde o título uma coisa que não existe nem nunca existiu. No entanto, ao juntar as “geografias” e dotar o Paraguai – país mediterrâneo – de um mar, eu o fiz como quem embaralha todas as fronteiras. Daí a mistura e a inversão nesse livro, além de sua inerente “perversão”...(BUENO, s.d.).

A desterritorialização apontada por Wilson Bueno foi teorizada como uma marca das expressões neobarrocas por Néstor Perlongher no prefácio a *Caribe transplatino* no ano de 1991, portanto, um ano antes da publicação de *Mar paraguay* e da morte do poeta argentino. Nas palavras de Perlongher:

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la immanencia y, curiosamente, esa immanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. (PERLONGHER, 1991)³⁹

Essa desterritorialização nada mais é do que a ausência de fronteiras, de demarcações espaciais, temporais e sociais e que faz do discurso da “marafona del balneario” um verdadeiro entrelugar, uma mescla – sopa paraguaia na denominação de Perlongher no prefácio a *Mar paraguay* – de culturas, línguas e gêneros, tal como outras obras consoantes ao neobarroco. A

experimentação das vanguardas: supressão da sintaxe, enumeração caótica, ou qualquer outro procedimento mais ou menos exclusivo. Ninguém se torna prisioneiro de um procedimento. Neste sentido, a poesia barroca não tem estilo (Tradução nossa).

³⁹ Poética da desterritorialização, o barroco sempre choca e corre um limite pré-concebido e sujeitante. Ao des-sujeitar, des-subjetiviza. É o desfazimento ou desasir dos místicos. Não é uma poesia do eu, e sim uma aniquilação do eu. Libera o florilégio líquido (sempre fluente) dos versos da sujeição a império romântico de um eu lírico. Tende à imanência e, curiosamente, essa imanência é divina, alcança, forma e integra (constitui) sua própria divindade ou plano de transcendência. (Tradução nossa).

palavra neobarroco pressupõe uma nova abordagem ou novos escritores, novos textos que têm em comum a utilização do barroco como característica estética. Nessa perspectiva, a fim de melhor compreendermos esse movimento precisamos, antes de tudo, voltarmos-nos à riqueza, às ornamentações e às oscilações do barroco.

O barroco pode ser pensado muito além da escola literária encerrada no passado, mas, sobretudo, como uma estética, um estilo capaz de ultrapassar as fronteiras geográficas e temporais. Teve sim seu momento de grandiosidade com autores como Luís de Góngora e Sor Juana Inés de la Cruz, no mundo hispânico, e Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira em terras brasileiras. Porém, o barroco não sucumbiu com a morte de seus expoentes ou com a instauração de outras perspectivas poéticas, muito pelo contrário, ao longo do século XX ainda é possível encontrar suas manifestações, especialmente a partir da segunda metade do século, com autores como Guimarães Rosa, Lezama Lima, Paulo Leminski, Néstor Perlongher, Wilson Bueno, entre outros. Em sua essência, o que caracteriza o barroco é sua linguagem, ou melhor, a falta de limites de sua linguagem. Seu auge foi durante a Contrarreforma, em uma época de conflito espiritual enfrentado por uma sociedade em que Deus já não é o eixo central, mas que ainda é forçado a sê-lo mediante os apelos da Igreja Católica. Surge daí a dualidade característica do barroco, que se reflete no jogo de palavras e em sua ornamentação, e também no jogo de ideias, especialmente entre o bem e o mal, o céu e o inferno, o homem e Deus.

No geral, as aproximações à palavra barroco como movimento artístico acabam por se relacionar ao exagero, à exuberância ou até mesmo à bizarrice. É a partir desse senso comum que Severo Sarduy (1987) no texto *El barroco y el Neobarroco* inicia suas considerações a respeito das manifestações tanto do barroco quanto do neobarroco na América Latina. Nas palavras do escritor cubano,

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular – en español barrueco o berrueco, en portugués barroco –, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra – barrueco o berrueco –, quizá la excrescencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso [...]. Finalmente, para el catálogo denotativo de los diccionarios, amontonamientos de banalidad codificada, lo barroco equivale a “bizarrería chocante” – Littré –, o a “lo estrambótico, la extravagancia y el mal gusto” – Martínez Amador. (SARDUY 1987, p. 167)⁴⁰.

⁴⁰ O barroco estava destinado, desde o seu nascimento à ambiguidade, à difusão semântica. Foi a rústica pérola irregular – no espanhol barrueco ou berrueco, em português barroco –, a rocha, o noduloso, a densidade aglutinada da pedra – barrueco ou berrueco –, talvez a excrescência, o cisto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoral, verrugoso [...]. Finalmente, para o catálogo denotativo dos dicionários, amontoamentos de banalidade codificada, o barroco equivale ao “bizarro chocante” – Littré –, o “ao estrambótico, a extravagância e o mal gosto” – Martinez Amador. (Tradução Nossa).

Podemos entender que o barroco pode ser visto como a gênese, a mescla de elementos, aquilo que é ao mesmo tempo pérola e pedra. Porém, não qualquer pérola ou qualquer pedra, mas uma pérola irregular despida de sua delicadeza como joia e também uma pedra envolta por nós. É, então, um conceito híbrido em todos os sentidos, que por sua própria natureza híbrida, mais espanta que causa admiração. Talvez a marca central do barroco seja, possivelmente sua associação com o barro, explícito na própria construção da palavra, caracterizando-se como “Nódulo geológico, construcción móvil y fañosa, *de barro*, pauta de la deducción o perla [...]” (SARDUY 1984, p. 167). A estrutura movediça proporcionada pelo barro, que se encarrega de originar um estado entre o líquido e o sólido, é fonte primária de todas as coisas, como a origem do homem de acordo com a tradição judaico-cristã. O barroco propiciaria, dessa forma, um retorno às origens, à poesia em seu estado primitivo.

Dessa associação ao barro surge, também, o termo neobarroso, inaugurado pelo próprio Sarduy. Néstor Perlongher e outros escritores sul-americanos vão assumir esse termo para expressar um trabalho poético que se desenvolve especialmente nos arredores da bacia do Prata. Nesse caso, o neobarroso faz referência ao barro do rio. No prefácio à antologia *Caribe transplatino*, Néstor Perlongher tece suas considerações sobre o neobarroso como uma vertente do neobarroco no eixo platino:

Hablamos de neobarroco y neobarroso. Por qué neobarroso? Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo lo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. (PERLONGHER, 1991)⁴¹.

Para Roberto Echavarren (2013), no texto *Barroco y Neobarroco*, o que caracteriza o barroco é a sua preocupação com a linguagem,

⁴¹ Falamos de neobarroco e neobarroso. Por que neobarroso? Essas torções de jade na arfagem soariam rebuscadas e fúteis (brilho oco que somente o empana a intranscendência superficial) nos salões de letras rio-platenses, desconfiados a princípio de toda a tropicalidade e inclinados a dopar com a ilusão de profundidade a melancolia das grandes distâncias do desarraigamento (Tradução nossa).

Las largas y complicadas oraciones de la poesía barroca, llenas de paréntesis, cláusulas subordinadas, digresiones interminables, intentan atrapar diversos niveles de sentido, diversos campos del conocer, una realidad multipolar, como si el poema fuese el lugar de articulación sintética y el modo más plausible de formular un pensamiento conjunto. Las frases serpenteantes, los ritmos *incantatorios*, llegan a tal nivel de complejidad que el lector duda por momentos y le cuesta decidir acerca de la corrección de la sintaxis. (ECHAVARREN, 2013, p.86)⁴².

A linguagem do barroco não pode passar despercebida exatamente por assumir proporções grandiosas, com construções ornamentadas por digressões, inversões sintáticas, levando ao extremo a preocupação com a palavra mais que com o sentido. De certa forma, essa exuberância linguística e sintática confunde propositalmente o leitor, a fim de levá-lo a viver uma nova experiência com a linguagem. Roberto Echavarren também aponta para o fato de o sentido muitas vezes permanecer obscuro nos textos barrocos:

[...] La transfiguración a veces oscurece el sentido pero siempre realza la percepción. De manera que ocasionalmente no sabemos de qué habla el poema, deslumbrados en tanto por un flujo de exactas, luminosas impresiones, cuya inventiva destaca siempre la sensualidad de la experiencia, de acuerdo a las palabras empleadas y el orden que las ubica (ECHAVARREN, 2013, p. 88)⁴³.

O que provoca esse obscurantismo de sentido, assim, seria o deslumbramento. O barroco aparece então em sua sensualidade, seu poder de atração. O leitor acaba sendo atraído pelas palavras, por sua ornamentação, por sua beleza. Nesse sentido, mesmo os textos que se convencionariam ser denominados de prosa, utilizam os recursos poéticos exatamente com o propósito de seduzir e deslumbrar o leitor. Essa riqueza estética, bem como o seu hibridismo fizeram com que o barroco simplesmente permanecesse e persistisse ao longo da história, inspirando os escritores e poetas do que se denomina neobarroco. É o caso, para citar um exemplo brasileiro, de João Guimarães Rosa, com seu *Grande Sertão: Veredas*, no qual a prosa é invadida pela poesia, com a linguagem ultrapassando todas as fronteiras e limites. O experimentalismo linguístico que perpassa as páginas do romance faz dele um texto precioso no estilo mais barroco possível, mas também surpreende em muitos casos assusta os leitores

⁴² As longas e complicadas orações da poesia barroca, repleta de paréntesis, cláusulas subordinadas, digressões intermináveis, tentam capturar diversos níveis de sentido, diversos campos do saber, uma realidade multipolar, como se o poema fosse o lugar de articulação sintética e do modo mais plausível de formular um pensamento conjunto. As frases serpenteantes, os ritmos *incantatorios*, chegam a tal nível de complexidade que o leitor duvida por momentos e custa a decidir acerca da correção da sintaxe (Tradução nossa).

⁴³ A transfiguração às vezes escurece o sentido, mas sempre realça a percepção. De modo que ocasionalmente não sabemos do que fala o poema, deslumbrados tanto por um fluxo de exatas, luminosas impressões, cuja invenção destaca sempre a sensualidade da experiência, de acordo com as palavras empregadas e a ordem em que se colocam (Tradução nossa).

desavisados. Wilson Bueno, de certa forma, se considera herdeiro de Guimarães Rosa. Ao escrever *Meu tio Roseno, a cavalo*, o tio muitas vezes é chamado de Rosalvo, Roseeno, Rosevelvo, dentre outros nomes, todos variações de Rosa, em uma clara homenagem ao grande mestre. Da mesma forma, a aproximação barroca de *Mar paraguayo* em muito se deve ao *Grande Sertão: Veredas*, com o qual a obra traça intensos diálogos.

O primeiro a utilizar o termo neobarroco teria sido o poeta brasileiro Haroldo de Campos no texto “A obra de arte aberta”, publicado em 1955 no *Diário de São Paulo*. Ao poeta e teórico devemos também a expressão barrocodélico que criou para definir a obra *Catatau*, de Paulo Leminski. Apesar disso, essa palavra ganhou reconhecimento a partir das considerações de Severo Sarduy duas décadas depois, em 1972. Na citação a seguir temos os parágrafos em que a palavra neobarroco foi utilizada por Haroldo de Campos ainda em 1955:

Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades cultomorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simple [sic] evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionais.

Mas essa não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto. (CAMPOS, 1955 *apud* PINO, 2013, p. 30).

A fim de melhor compreendermos o neobarroco, devemos prevenir-nos de antemão acerca da não existência de um estilo neobarroco, conforme apontam as considerações críticas de Roberto Echavarren (2013):

[...] En este sentido, la poesía neobarroca no tiene estilo. A veces se acerca al ensayo, un ensayo desordenado y visionario, como el largo poema *Catatau*, de Paulo Leminski. Puede ser irónica, coloquial por momentos, metapoética por momentos. A diferencia de la vanguardia, la poesía neobarroca evita el didactismo utópico. A diferencia del “compromiso” de la vieja escuela – coloquialismo y propagandismo de tipo populista – no acepta un nivel medio de comunicación poética. No tiene miedo de volverse oscura o demasiado complicada. (ECHAVARREN, 2013, p. 84-85)⁴⁴.

Não podemos conceber, desse modo, o neobarroco como uma escola literária seguida por alguns escritores, com parâmetros e concepções artísticas específicas. Ele aparece como uma característica em obras que possuem traços do barroco, que surgiram sim de conexões

⁴⁴ [...] Neste sentido, a poesia barroca não tem estilo. Às vezes se aproxima ao ensaio, um ensaio desordenado e visionário, como o longo poema *Catatau*, de Paulo Leminski. Pode ser irônica, coloquial em alguns momentos, metapoética em outros. Diferentemente da vanguarda, a poesia neobarroca evita o didatismo utópico. Diferentemente do “compromisso” da velha escola – coloquialismo e propagandismo do tipo populista – não aceita um nível médio de comunicação poética. Não tem medo de se tornar obscura ou demasiadamente complicada (Tradução nossa).

entre escritores e obras, mas não de um acordo preestabelecido ou até mesmo consciente e proposital. Severo Sarduy define a persistência do barroco em obras recentes da literatura latino-americana a partir do processo de artificialização, um processo herdeiro de Luís de Góngora. Desse modo, para Sarduy, “La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría, pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco” (SARDUY, 1987, p. 169)⁴⁵.

Tal processo de artificialização pode ser encontrado nas obras que convergem ao neobarroco, segundo Sarduy, de três modos específicos: a substituição, a proliferação e a condensação. Veremos como esses três modos de artificialização podem ser facilmente localizados em *Mar paraguay*. O primeiro desses processos é o da substituição, que consiste, basicamente, na metáfora, no processo de substituir os significantes, o que gera um conflito de significados no sentido de que uma palavra já não possui a significação que lhe é convencional, mas outra muitas vezes completamente distinta:

Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, estas obras recientes de Latinoamérica han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo “desperdicio” veremos que no por azar es erótico (SARDUY 1987, p. 170)⁴⁶.

Nessa perspectiva, as palavras de certa forma copulam eroticamente a fim de formar significados diversos, imprevistos. *Mar paraguay* pode ser inserido nessa apropriação de elementos ou mecanismos barrocos. No romance, essa substituição pode ser constatada especialmente na palavra mar, que na maior parte do discurso não se refere especificamente a um sinônimo de oceano. Aliás, uma das poucas vezes em que esse termo designa uma porção de água ocorre quando a voz narrativa recorre às suas memórias para expressar suas emoções na chegada à praia de Guaratuba:

⁴⁵ A extrema artificialização praticada em alguns textos, e sobretudo em alguns textos recentes da literatura latino-americana, bastaria, pois, para assinalar neles a instância do barroco (Tradução nossa).

⁴⁶ No que se refere aos mecanismos tradicionais do barroco, estas obras recentes da América Latina têm conservado, e às vezes ampliado, a distância entre os termos do signo que constitui o essencial de sua linguagem, em oposição à estreita aderência destes, suporte da arte clássica. Abertura, falha entre o nomeador e o nomeado e surgimento de outro nomeador, isto é, metáfora. Distância exagerada, todo o barroco não é mais do que uma hipérbole, cujo “desperdício” veremos que não por acaso é erótico (Tradução nossa).

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad. La primera vez que me acerqué del *mar*, o que havia era solo el mirar en el ver – cargado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura. (BUENO, 1992, p. 16, grifo nosso)

Nos demais casos, a palavra mar aparece despida de seu sentido convencional para se constituir como uma metáfora para a vastidão, incoerência e vicissitudes do ser e também para o apagamento das fronteiras, anunciado no próprio título do romance. No título, composto de duas palavras, mar e *paraguayo*, temos o significado repetido em três diferentes significantes. O primeiro deles é explícito, em mar, que pode ser lido tanto em português quanto em espanhol. As outras duas vezes aparecem na palavra guarani *paraguayo*, em que *pará* é o termo mais utilizado para mar, *gua* designa origem e *y* pode significar tanto a água no sentido genérico quanto uma grande porção de águas, rio ou mar. Temos, portanto, mar, *pará* e *y*, no título, como uma referência a mar.

A constatação de que esse mar redundante no título não se constitui como uma atribuição geográfica é clara, uma vez que um mar paraguaio pressupõe a existência de um mar no Paraguai, o que não se justifica geograficamente, porque esse país é cercado por terra, sem saída para o oceano. Wilson Bueno fala sobre as particularidades desse mar em seu romance de 1992: “[...] ao juntar as “geografias” e dotar o Paraguai – país mediterrâneo – de um mar, eu o fiz como quem embaralha todas as fronteiras. Daí a mistura e a inversão nesse livro, além de sua inerente “perversão” (BUENO, s.d.).

Podemos entender, nessa perspectiva, que esse mar simboliza a ausência de fronteiras, a incongruência geográfica que o constitui como um espaço movediço, inacabado, para onde confluem todas as línguas e todas as culturas. O mar pode ser considerado nesse sentido como uma metáfora para o próprio relato que se configura no romance. Relato esse que é híbrido, vasto, formado pela junção do português, espanhol, guarani e de outras línguas em menor escala. Nesse mar, embaralham-se as memórias, desejos e confissões da marafona *del* balneário, protagonista híbrida em todos os sentidos possíveis. Por outro lado, o mar pode ser uma metáfora também das ambiguidades desse ser híbrido, em constante conflito. Ao encerrar seu relato, a voz narrativa esclarece: “[...] Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (BUENO, 1992, p. 73). Ela se identifica com o mar, caracterizando-o como um espelho de sua própria existência, que reflete suas inquietações e, sobretudo, a canção trancafiada no elevador – seu coração – repleta de desespero, solidão, desespero e amargura. E esse mar é paraguaio por que ela também é paraguaia.

No plano simbólico, o mar pode ser concebido como um caminho, um meio de viagem. Quando se encontra agitado, gera a incerteza e o medo da morte, aliás, o mar pode associar-se também a uma fronteira entre a vida e a morte. Todas essas características simbólicas do mar aparecem em *Mar paraguayo*. Sendo assim, o mar e sua ilusão caracterizam os conflitos existenciais da narradora, seus terrores em relação ao futuro e a amplitude de seus dissabores. O mar representa, então, a própria narradora, marcada pela solidão e pelas tristezas, em um caso específico, ela se afunda no mar, metáfora para suas lágrimas:

[...] esto mar, paraná, panamá, el cielo chumbo y ningun viento, yo borracha del tercer dia, adentrome desnuda pela carne en água desto mar – tangido de olas com en las islas de los cuentos fantásticos, mar y mar, borracha confesso que he vivido, estas águas, yo imprecando contra la putana que se pariô la madre de la dona de la venda ô hablô ya del carnudo russo de la bodeguita onde casi sin falha empezo mis viagens etficas ô quando menos pressinto, el término quase sin retorno de estas escalas por los íngremes, abismos, juegos de conhaque y blanca vodka asesina [...]. (BUENO, 1992, p. 64-65).

Dessa forma, a narradora adentra ao mar nua e bêbada e é inundada pelas águas esperando chegar ao abismo, à morte, à libertação. O mar, por substituição, é o relato, a degradação das culturas, a própria vida da protagonista: “[...] Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios...Sin, há Dios e mis dias. Que hacer?” (BUENO, 1992, p. 15).

Seguindo, ainda, as considerações de Severo Sarduy a respeito do neobarroco, a artificialização possui outro mecanismo, que é o da proliferação, que consiste não na simples substituição de significantes, mas na anulação de um significante, que permanece subentendido em uma rede de outros significantes:

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura – que llamaríamos lectura radial – podemos inferirlo [...] (SARDUY, 1987, p. 170)⁴⁷.

⁴⁷ Outro mecanismo de artificialização do barroco é o que consiste em obliterar o significante de um dado significado mas não substituindo-o por outro, pela distância que este se encontre do primeiro, e sim por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo-o ao significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita cuja leitura – que denominaríamos de leitura radial – podemos inferi-lo (Tradução nossa).

Como exemplo, Sarduy apresenta *Grande sertão: veredas*, no qual o diabo se constitui como modelo de uma junção entre a substituição e a proliferação:

En la exuberancia barroca de *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, son detectables, como sostenes oratorios, los dos procedimientos antes mencionados, pero fundidos en una misma operación retórica: el significado “Diablo” ha excluido del texto toda denominación directa – sustitución –; la cadena onomástica que lo designa a lo largo de la novela – proliferación – permite y suscita una lectura radial de atributos, y esta variedad de atribuciones que lo señala va enriqueciendo, a medida que lo adivinamos, nuestra percepción del mismo. Llamarlo de otro modo es ya abundar en su panoplia satánica, ampliar el registro de su poder. (SARDUY 1984, p. 172)⁴⁸.

No romance de Guimarães Rosa, a presença do diabo é constante, sendo reiterado em cada referência, afinal, o diabo está em todas as partes: “O diabo na rua, no meio do redemoinho” (ROSA, 2001, p. 23). Num diálogo explícito com Guimarães Rosa, em *Mar paraguayo*, é a figura do inferno, *añaretã*, que perpassa todo o relato, como uma fatalidade, uma entidade da qual não se pode fugir. Ao longo da narrativa, o inferno, de um lado, é citado 29 vezes como “infierno” – em espanhol –, 19 vezes como “añaretã” – do guarani, inferno – e 11, vezes como “ãaretãmeguá” – ser infernal ou habitante do inferno em guarani –, em todas elas, a fim de dar voz à indignação da narradora diante de algumas situações, especialmente naquelas que se referem à morte. Por outro lado, o inferno também é construído no decorrer do discurso através das associações com os medos, angústias e terrores da protagonista:

Si, el infierno, añaretã, ãaretãmeguá, existe e, creio, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se me afigura, acima de todo, el deseo de siempre y sempre más e mais amor - inquieta insaciabilidad que me completa nua llorando en la viuda cama de casal, tan larga, llorando la certeza sin duda de que un día, un día, un día a gente se va a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã. (BUENO, 1992, p. 29).

Ao proferir diversas vezes *añaretã* e *ãaretãmeguá*, a narradora se revolta contra tudo e contra todos. O inferno é associado, ao mesmo tempo, ao amor e à morte. O amor que é, sobretudo, um desejo que ela julga capaz de preencher o vazio deixado pelo “viejo” e pelo “niño”, e a morte, que é sua certeza derradeira, pois a vida é curta e tudo o que vive está fadado

⁴⁸ Na exuberância barroca de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, são detectáveis, como sustentações oratórias, os dois procedimentos antes mencionados, mas fundidos em uma mesma operação retórica: o significado “Diabo” excluiu do texto toda a denominação direta – substituição –; a cadeia onomástica que o designa ao longo do romance – proliferação – permite e suscita uma leitura radial de atributos, e essa variedade de atribuições que o sinaliza vai enriquecendo, à medida que o adivinamos, nossa percepção do mesmo. Chamá-lo de outro modo é já abundar em sua panóplia satânica, ampliar o registro do seu poder (Tradução nossa).

à morte. Sendo assim, um caso de proliferação em relação ao inferno em *Mar paraguay* pode ser observado, também, na aproximação entre o inferno e a velhice ou a solidão. Muitas vezes, as palavras inferno, *infierno* ou *añaretã* podem não aparecer, mas entende-se que a narradora a ele se refere ao constatar os cabelos brancos, os peitos caídos ou as “ [...] íris que ya me quieren apagando” (BUENO, 1992, p. 27).

Por sua vez, o último mecanismo de artificialização do barroco apontado por Severo Sarduy (1987) é o da condensação:

Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dos de los términos de una cadena significante [...], es decir la de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, al sin-sentido [...] (SARDUY 1984, p. 173)⁴⁹.

A condensação se refere à linguagem levada aos extremos, ao experimentalismo linguístico característico do barroco e que consiste na combinação e troca de elementos fonéticos e sintáticos, a fim de criar uma linguagem ornamentada, enriquecida, exuberante, capaz de provocar admiração no leitor. A condensação pode ser encontrada em todo o *Mar paraguay*, pois a linguagem é reinventada, explorada em todas as suas possibilidades, seja na mistura entre a poesia e a prosa, seja na mescla de gêneros, existe uma preocupação estética inclusive na intencionalidade de algumas palavras que se encarregam de conferir oralidade às palavras da marafona, como se ela, sentada em um divã ou em pé diante de uma plateia, simplesmente falasse o seu relato. Apenas como alguns exemplos da condensação, podemos citar as palavras “esquierda” – esquerda do português e izquierda do espanhol –, “ferviendo” – fervendo e hirviendo –, “debujan” – desenham e dibujan –, “morciélagos” – morcego e murciélagos –, “inyecciones” – injeções e inyecciones –, “sofriendo” – sofrendo e sufriendo –, “proyección” – projeção e proyección –, dentre outras.

Por fim, após apresentar o recurso da artificialização presente no neobarroco, Severo Sarduy aponta para a intertextualidade e a intratextualidade como características da apropriação do barroco nas obras latino-americanas da segunda metade do século XX:

⁴⁹ Análoga ao processo onírico de condensação é uma das práticas do barroco: permutação, espelhamento, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia significante [...], isto é, a de fazer surgir o sentido ali onde precisamente tudo convoca o jogo puro, o acaso fonético, isto é, ao sem sentido (Tradução nossa).

[...] Espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro [...], es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura. (SARDUY 1987, p. 175)⁵⁰.

O barroco é posto pelo crítico como o espaço da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade. Ele utiliza a filigrana – espécie de tela formada, delicadamente, por fios de ouro e prata – para matizar essas características do barroco, que pode ser entendido como uma fusão de gêneros e discursos, cujo resultado é uma trama perfeita. Conforme veremos no capítulo seguinte deste trabalho, *Mar paraguay* também pode se apresentar como essa filigrana ou palimpsesto.

⁵⁰ [...] Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e a intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, e sim em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco se insere, como traço específico, a mistura de gêneros, a intromissão de um tipo de discurso em outro [...], isto é, como apontava Bakhtin, , que a palavra barroca não é somente o que figura e sim também o que é figurado, que esta é a matéria-prima da literatura (Tradução nossa).

3. TECER, DESTECER E RE-TECER A TRADIÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL

3.1 A natureza da intertextualidade em *Mar paraguayoy*

A compreensão da essência da tradição literária exige uma associação com a herança cultural transmitida e perpetuada de geração a geração. Dessa forma, ela não pode ser considerada como algo estanque, como um simples compêndio de autores e livros encerrados cada um ao seu tempo e ao seu espaço, e sim como um domínio dinâmico, capaz de criar novas formas e recriar-se ao longo dos tempos. Nesse sentido, podemos considerar que a literatura se estabelece em um constante diálogo entre épocas, entre lugares e entre os variados modos de se manipular artisticamente a linguagem. Uma vez que nada a ser dito pode ser considerado original ou totalmente novo, no ponto de partida da escrita de um texto literário, torna-se necessário sempre retomar algo ou alguém. Isso porque uma das principais características da literatura é, justamente, o diálogo que faz com que a escrita reflita sempre uma interação, um ponto de discussão entre o antigo e o novo.

Ao refletir sobre o diálogo que marca o universo artístico e literário, Tiphaine Samoyault (2008), no livro *A intertextualidade*, considera que o fazer literário possui uma relação dupla: com o mundo e consigo mesma. Nas palavras da autora,

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo em uma genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

A partir dessa constatação, podemos entender que, em um sentido amplo, torna-se impossível traçar com precisão qual a fonte de origem do texto literário, uma vez que são inúmeros os elos, as conexões e as interligações que os textos estabelecem entre si. Sendo assim, não obstante o fato de o texto se estabelecer em sua própria gênese, ele certamente carrega em sua constituição as marcas das leituras e inspirações que levaram à sua escrita, no movimento circular da criação literária. Conforme Samoyault:

[...] É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária. (SAMOYAULT, 2008, p. 9-10).

Nessa perspectiva, sendo a proposta desta parte do trabalho a análise dos diálogos intertextuais presentes em *Mar paraguay*, devemos nos prevenir de antemão a respeito da impossibilidade de se traçar uma linha contendo todos os textos que se entrelaçam na constituição desse romance. Neste caso, o possível, e viável, será a busca pelos ecos de alguns textos que se apresentam com mais força no discurso da protagonista, ou de forma mais explícita. Cada um desses textos, por sua vez, exigirá uma leitura atenta e detalhada, a fim de demonstrarmos os modos como a intertextualidade se apresenta.

Antes, porém, de elencarmos cada um desses textos, vale a pena explorar o conceito de intertextualidade. De uma maneira geral, esse foi o termo que se convencionou utilizar para definir as relações que os textos estabelecem entre si, seja no que se refere a inspirações em modelos, frases, temas e estruturas de um texto em relação a outros, seja na referência direta, como a citação, a paródia, o pastiche, etc. É consenso entre os teóricos que a primeira a utilizar a palavra intertextualidade para explicitar as correspondências textuais foi Julia Kristeva em *A Palavra, O Diálogo, O Romance*, publicado em 1966. O centro das considerações teóricas da autora consiste na constatação da existência de um jogo de significados na obra poética, no qual se cria um espaço que Julia Kristeva denomina de “espaço intertextual”:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Destarte, apoiada nas definições teóricas a respeito da dialogia e da polifonia de Mikhail Bakhtin em *Problemas na poética de Dostoiévski*, Kristeva reflete sobre o texto literário com uma peça que se relaciona com outras. Juntas, essas peças formam um todo maior, similar ao que ocorre em um mosaico. Nas palavras da autora,

Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo e ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Neste ponto, devemos salientar que, ao lidarmos com as correspondências, convém tomar o cuidado de não reduzir ou restringir a intertextualidade à simples colagem, mas de

encará-la em sua funcionalidade, como diálogo significativo, proposital e, na maioria dos casos, artístico. Segundo Tiphaine Samoyault, “A prática da citação literária pode aparentar-se então com o princípio da colagem pictórica pregada pelo cubismo, depois pelo surrealismo”. (SAMOYAULT, 2008, p. 36). Dessa forma, na perspectiva de que tanto o cubismo quanto o surrealismo se caracterizam pelo caos aparente que reflete um efeito de sentido, uma visão de mundo particular e sobre a arte, podemos compreender a intertextualidade em uma associação a esses dois movimentos. Todas as associações, ainda que as mais inusitadas, são significativas no cubismo e no surrealismo, assim como nos diálogos intertextuais.

Por sua vez, Michel Schneider (1985), no livro *O ladrão de palavras*, considera que, assim como a constituição do ser humano reflete incontáveis associações tanto internas quanto externas, um texto também é composto por inúmeros aspectos, relações e intertextualidades:

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu (SHNEIDER apud SAMOYAULT, 2008, p. 41).

Sendo assim, diante dessas constatações teóricas, podemos considerar que *Mar paraguay* não existe sozinho e se constitui a partir de ideias, de modelos e de associações emprestadas ou até mesmo roubadas no conjunto de textos no qual um exerce poder sobre o outro, onde muitas vezes é impossível precisar o domínio exato de um texto em relação ao outro. Em *Palimpsesto*, Gerard Genette (2006) caracteriza o intertexto como a presença de um texto em outro, inaugurando os conceitos de arquitextualidade e hipertextualidade e a transtextualidade, cujas particularidades estudaremos a seguir. A arquitextualidade é apresentada como a primeira forma de intertextualidade e se refere aos elementos que acompanham o texto, comentando-o ou explicando-o. Nas palavras de Genette, “[...] o domínio arquitextual de uma obra é freqüentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto ("este livro é um romance"), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário” (GENETTE, 2006, p. 16).

Sendo assim, o prefácio, que em grande parte dos livros aparece logo no início, precede os demais elementos intertextuais. No livro *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon (1996) corrobora com essa ideia e considera que o prefácio se constitui como vínculo entre o autor e o texto ou entre o leitor e o texto, caracterizando uma espécie de roteiro de leitura:

O prefácio propõe um método de leitura (e não uma atração para o leitor): “uma palavra de advertência quanto à maneira de ler este livro”, percorrê-lo uma vez, primeiro como um romance, sem se deter nas dificuldades, a fim de saber, de modo geral, de que assunto se trata, retomá-lo uma segunda, uma terceira vez, para reduzir as passagens difíceis, para compreender a sequência das razões. A finalidade da primeira leitura é *reconhecer*, a das seguintes, a de *compreender*. (COMPAGNON, 1996, p. 131).

Nessa perspectiva, a primeira conexão entre *Mar paraguay* e seus leitores é o prefácio, escrito por Néstor Perlongher, poeta que tem a Argentina como pátria de nascimento e o Brasil como pátria de escolha. O título do prefácio é *Sopa paraguai*, metáfora fascinante e elucidativa realizada através da associação com o prato que “[...] não bóia, como poderia-se supor, na água do caldo: é uma espécie *sui generis* de omelete ou empanada” (PERLONGHER, 1992, p. 9). Na sopa paraguai, a grande surpresa consiste em encontrar uma massa consistente em vez do caldo. Em *Mar paraguay*, à primeira vista, podemos esperar uma simples história, mas o romance nos surpreende com a poesia, a rapsódia, o jogo de línguas, etc.

Toda a extensão do prefácio, então, anuncia o que está em devenir na obra em questão. Além disso, o prefácio também aponta para o que se pode esperar do livro e o viés através do qual deve ser lido, apresentando os primeiros intertextos e prevenindo o leitor: “[...] *Mar paraguay* não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992, p. 11). O autor do prefácio, Néstor Perlongher⁵¹ foi poeta, antropólogo, professor universitário e militante anarquista. O autor defendia questões que envolviam a afirmação e a identidade homossexual e a prostituição masculina, questionando os estudos antropológicos existentes sobre o tema. Tanto no campo das ideias quanto no do fazer poético, as propostas de Perlongher e as de Wilson Bueno se aproximam, já que os dois faziam parte do mesmo movimento literário: o neobarroco, em sua versão neobarroso.

As relações intertextuais entre *Mar paraguay* e esse grupo encontram-se bem claras e definidas nas citações e comparações de Néstor Perlongher em *Sopa paraguai*, sendo que primeiro representante do neobarroco referido é o poeta argentino Francisco Madariaga⁵², que “[...] invocava do alto de um úmido surrealismo luxurioso: gaúcho-beduíno-afro-hispano-

⁵¹Néstor Perlongher nasceu em Buenos Aires, Argentina no dia 25 de Dezembro de 1949 e radicou-se em São Paulo a partir de 1982, cidade onde morreria no dia 26 de novembro de 1992, ano em que escreveu o prefácio a *Mar paraguay*. Professor, poeta, e ativista, exerceu grande influência nas letras brasileiras, tendo publicado inúmeras obras, dentre as quais destacamos *Áustria-Hungria* (Buenos Aires, Ed. Tierra Baldia, 1980) e *Alambres* (Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1987), que obteve o premio Boris Vian de Literatura Argentina do ano.

⁵² Francisco Madariaga foi um poeta argentino. Nasceu em 9 de setembro de 1927 e faleceu no ano 2000. Viveu sua infância no interior de seu país, onde entrou em contato com a língua guarani. Publicou seus poemas em antologias latino-americanas e europeias. Dentre seus livros, destacamos *El pequeño patíbulo* (1954), *Una acuarela móvil* (1985) e *Criollo del universo* (1998).

guarani [...]” (PERLONGHER, 1992, p. 8). Um pouco adiante, ainda na mesma página, temos a comparação com o também argentino escritor Manuel Puig⁵³, tendo em vista que sua forma de escrita baseada na valorização da oralidade e que, assim como a de Wilson Bueno “[...] se baseia na conversa, ela joga conversa fora” (PERLONGHER, 1992, p. 8).

No que se refere à poesia que assume um tom épico presente em *Mar paraguay*, Néstor Perlongher estabelece uma comparação com a obra de Esteban Echeverría⁵⁴, com seu “[...] incomensurável, aberto e misterioso a seus pés” (PERLONGHER, 1992, p. 9). A referência ao poeta do romantismo argentino de certa forma relaciona a obra de Wilson Bueno não somente à tradição literária brasileira, mas também ao contexto literário hispano-americano. O poema épico *La cautiva*, escrito por Echeverría trata da invasão de um povoado branco localizado na fronteira em que Maria é levada presa. O enredo gira em torno da fuga de Maria e culmina na morte de seu esposo, de seu filho e da própria Maria. Em “El desierto”, a primeira parte do poema, os versos expressam o desespero de Maria no cativeiro associando seu desejo pela liberdade ao vôo do pássaro.

Gira en vano, reconcentra
su inmensidad, y no encuentra
la vista, en su vivo anhelo,
do fijar su fugaz vuelo,
como el pájaro en el mar.
Doquier campos y heredades
de ave y bruto guaridas;
doquier cielo y soledades
de Dior sólo conocidas
que El sólo puede sonar. (ECHEVERRIA, 1920, p. 6).

O vôo do pássaro é uma metáfora que aparece também nas primeiras linhas do relato da “marafona del balneario”, como um possível diálogo com a cativa Maria. Assim como a personagem de Echeverría, a narradora de *Mar paraguay* também se encontra no cativeiro, sendo atormentada não por índios, mas pelo medo e pela solidão. Contar sua história constituiu-se, então, como sua válvula de escape, sua forma de fuga.

⁵³ Manuel Puig (1932-1990), escritor argentino, teve sua experiência literária extremamente ligada à cinematografia. Publicou obras como *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) e *Pubis angelical* (1979).

⁵⁴ Esteban Echeverría (1805-1851) foi um importante escritor argentino, responsável por introduzir o Romantismo nesse país. Participou da geração de 37 e publicou obras como *La cautiva* (1837) e *El matadero* (1871).

Por fim, ao apontar para a veia cômica do relato poético da marafona, Perlongher propõe a comparação com *Catatau*, do brasileiro Paulo Leminski e *Larva*, do espanhol Julián Ríos⁵⁵:

[...] todos eles brincam com a língua, inventando ou reinventando-a. Mas se em *Catatau* há um fundo de alta cultura, que, a despeito dos desmoronamentos, destruições e reconstruções, impregna o subtexto, no livro de Bueno esse fundo é cômico (um riso patético, desgarrado), é a tragicomédia das misérias cotidianas encarnada nos deslizes dos idiomas, um quê de telenovela que acaba mal ou não acaba... (PERLONGHER, 1992, p. 10).

Nessa perspectiva, a comparação do trabalho poético de Wilson Bueno ao de Paulo Leminski, também marco da literatura brasileira do século XX, aliada às considerações teóricas de Néstor Perlongher, que também conquistou seu lugar em nosso panorama poético, pretendem, a priori, através do prefácio, conferir a *Mar paraguay* uma posição de relevo tanto nacional quanto internacionalmente. Além disso, o prefácio insere a obra em uma corrente literária específica, cujos ecos fazem renovar todas as suas marcas.

Após o prefácio, que trata de mostrar esse encontro de vozes, temos no romance todo um diálogo com inúmeras obras que representam as mais variadas épocas, temáticas e estilos. Alguns diálogos são explícitos e facilmente identificáveis enquanto outros dependem de uma leitura mais profunda. Todos, porém, constituem um verdadeiro trabalho de citação diretas ou indiretas. Para Antoine Compagnon (1996), as citações presentes em um texto refletem as paixões do escritor, em um jogo de recortar o lido e colá-lo na escrita. Para o autor,

[...] A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão de leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Os textos lidos e admirados durante toda a vida do escritor podem ser vislumbrados ainda que vagamente, na composição de sua obra. Ainda segundo Compagnon, a citação, de uma forma ou de outra, é intrínseca ao texto literário, uma vez que é entendida pelo teórico como sendo a tendência de um texto de sempre remeter a outro:

⁵⁵ Julián Ríos (1941) é um escritor espanhol que atualmente vive na França. *Larva* é sua obra mais conhecida e possui traços que a ligam à invenção linguística de James Joyce.

[...] Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel. Mas se o modelo da citação está na origem – arcaica (o jogo de criança) e atual (o *incipit*) – da escrita, ele está também, por isso mesmo, em seu horizonte: o texto ideal, utópico, aquele com que sonhou Flaubert, seria uma citação. (COMPAGNON, 1996, p. 42).

Nessa perspectiva, a citação, em uma visão global pode ser entendida como uma metáfora do texto, podendo ser utilizada para melhor compreender sua natureza e sua estrutura. Em *Mar paraguay*, ela reflete os rumores das vozes inspiradoras, que se interpõem na escrita de Wilson Bueno. Tiphaine Samoyault, por sua parte, caracteriza a citação de uma forma mais específica, como a presença de um texto em outro explicitado a partir de alguma marca textual ou tipográfica:

A citação é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados. Se basta uma dessas marcas para assinalar a citação, a ausência total de tipografia própria transforma a citação em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada. (SAMOYULT, 2008, p. 49).

Segundo a autora, a diferença entre a citação e o plágio reside em que, neste último, não aparecem marcas do texto referente, como se fosse um tipo de fusão entre o texto citado e aquele que cita. O plágio é bem mais difícil de identificar do que a citação. Desse modo, quando não se trata de plágio, o texto deixa pistas da citação não marcada. Em *Mar paraguay*, não constatamos a ocorrência de citações nem de plágio, uma vez que os empréstimos não são declarados, não há destaque para a referência ou para a fonte de inspiração. Os hipertextos são incorporados ao relato de uma forma plena, fundindo-se à composição textual do romance.

Em *Palimpsesto*, ao categorizar a transtextualidade e definir as fronteiras do plágio, Gerard Genette caracteriza a alusão como uma forma menos ambígua que o plágio e que pode ser entendida como “[...] um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2006, p. 8).

Seja com a citação, o plágio, a alusão, dentre outros, qualquer relação entre textos é denominada por Genette (2006) como hipertextualidade, as categorizações são vistas apenas como elementos da textualidade. Sendo assim, o teórico define a hipertextualidade como “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. (GENETTE, 2006, p. 12). O hipertexto, como característica universal dos textos, funciona

como a oportunidade de observar a efetiva presença de um texto em outro, e será entendida, deste ponto do trabalho em diante, como uma marca que nos permite determinar os diálogos que se estabelecem em *Mar paraguayo*.

Nas conexões intertextuais, podemos considerar relações que se estabelecem de forma um pouco mais complexa que a do hipertexto. Trata-se do palimpsesto ou de uma “leitura palimpsestosa”, que consiste, ainda segundo Gerard Genette (2006), em ler dois textos ao mesmo tempo. Sendo assim, o palimpsesto pode ser entendido como a derivação de uma obra em outra, de forma que as marcas do texto primitivo ainda permaneçam e possam ser reconhecidas no texto derivado. Nas palavras de Genette,

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos [...], todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...]. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos [...] (GENETTE, 2006, p. 6).

Nessa perspectiva, assim como o pergaminho que deixa entrever a escritura antiga na nova escrita, o processo de construção artística, literária e cultural de *Mar paraguayo* revela as marcas de inúmeras obras precedentes, com as quais trava diálogos que podem ir além da simples intertextualidade. Por fim, na reflexão sobre a natureza do nosso objeto de estudo, podemos constatar que a visão de um eu é a responsável por todo o curso da narrativa, de sorte que todo o relato é expresso na ordem caótica da memória de sua narradora protagonista, a “marafona del balneario”, que embaralha aos acontecimentos, muitas lembranças, desejos e sentimentos.

3.2 Re-leitura da tradição: o *ñanduti*

Em meio às memórias, sensações e emoções expressos pela protagonista narradora, seja pelo uso de um estilo em particular, seja pela alusão ou menção específica, podemos constatar as vozes de um rico diálogo entre *Mar paraguayo* e inúmeros textos que refletem a herança cultural não somente da literatura brasileira, como também da literatura universal. O primeiro ponto de contato pode ser estabelecido em relação ao *ñanduti*, que se estabelece como uma metáfora para o processo de construção do texto:

mosaico rendêro: un mundo adelante de nuevo nudo: la lanzada: fisgada imprevista que se instala sin que prevíssemos: añaretã: el infierno: lo que deseo: no, Señor: lo que deseo es simples: ñanduti: minúscula florinha a componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias: ñanduti: ñandurenimbó: (BUENO, 1992, p. 46).

Sendo assim, temos em *Mar paraguayo* um narrador que assume uma ambígua voz feminina e constrói o seu discurso da mesma forma como quem tece uma renda, entrelaçando os aspectos da história – tempo, espaço, personagens – à sua perspectiva. O caos e a confusão refletem, então, a forma original de sua escrita. Essa associação do discurso à renda faz com que *Mar paraguayo* estabeleça diálogo com inúmeros textos da tradição literária e cultural. Dentre eles, o mais antigo talvez seja a *Odisseia*, de Homero. Nela, a figura do tecido aparece relacionada à personagem Penélope, cujo nome já a caracteriza como aquela que tece, uma vez que o termo *pene*, em grego significa fio de tecelagem, conforme já apontado por inúmeros estudiosos.

No relato de Homero, Penélope é a esposa de Ulisses. Com a partida do esposo para a Guerra de Tróia e sua demora em retornar, ela, como forma de enganar seu pai e seus pretendentes, durante três anos, tece uma mortalha para Laerte, seu sogro, bordando de dia e desfazendo o bordado à noite, conforme podemos constatar pelo fragmento abaixo:

Fomos nós suadir? Um mês inteiro
 O largo ponto aramos, e a bem custo
 O eversor de muralhas demovemos.
 “Rei dos reis, Anfimédon respondeu-lhe,
 Tudo me lembra, e franco vou narrar-te
 Nosso funesto fim. Do ausente Ulisses
 A esposa ambicionávamos; que, avessa
 A morte a nos tramar, nos entretinha
 E, com sutil pretexto, imensa enrola
 Teia fina ao tear, e assim discursa:
 — Amantes meus, depois de morto Ulisses,
 Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
 Sem que do herói Laertes a mortalha
 Toda seja tecida, para quando
 No sono longo o sopitar o fado:
 Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo
 Manto rico não ter quem teve tanto. —
 Esta desculpa ingênuos aceitamos.
 Ela, um triênio, desmanchava à noite
 À luz da lâmpada o lavor diurno;
 Ao depois, avisou-nos uma escrava,
 E a destecer a teia a surpreendemos:
 Então viu-se obrigada a concluí-la,
 E aos olhos despregou-nos a luzente
 Obra insigne, imitante ao Sol e à Lua. (HOMERO, 2009, p. 256).

O tecido é, então, uma válvula de escape, uma forma de ganhar tempo contra o pai e contra os pretendentes, enfim, contra seu destino. A imagem de Penélope tecendo e depois desmanchando o que teceu se immortalizou na literatura e na história universal como a representação da espera, do amor esperançoso, mas também da estratégia, do laço que ludibria e dissimula, como sempre o fez o texto literário. Assim como Penélope, a narradora de *Mar paraguayo* trama seu relato para ganhar tempo. Porém, ao contrário da personagem de Homero, que espera o retorno de seu marido, a protagonista de Wilson Bueno já não tem ninguém mais a esperar, a não ser a morte e, provavelmente, o *Añaretã*, inferno. Podemos associar o tecido de Penélope ao *ñanduti* da narradora, que aparece como metáfora de diversas relações na narração de *Mar paraguayo* e pode ser considerado também como elemento elucidativo na representação do diálogo do romance com a tradição literária e cultural.

Como exemplo disso, podemos apontar um dos hiatos do romance, que revela a utilização da técnica do monólogo interior levada aos extremos. Nele, cada enunciado é demarcado pelo uso constante e ininterrupto de dois pontos, símbolo de pontuação. Assim, a protagonista narradora compara seu relato ao *ñanduti* – teia de aranha, bordado – feito de crochê. Cada palavra é, então, considerada como um laço e, à medida que elas se agrupam, concatenando-se, a trama vai sendo construída. A fim de melhor explicitarmos essa questão, consideremos um trecho desse hiato:

: el viejo dentro en poco grunhirá: la mordida feroz de la naja no será tan medonha y oscura y casi mortal como estos pánicos del viejo: apusta contra la muerte ô incensa la sobrevida?: ñandu: *ñandutimichĩ*: laaaaçada trezada: más rápida que uno solo bater del corazón: correr de dedos y laços y nós: *ñanduti*: telaralha casi evaporable: ñandurenimbó: mismo que el fio fio y fio por estos entardeceres modestos nunca que chegue al cerne profundo: *ñanduti*: tan leves su laço y nudo y todo y tudo: los grunhidos del viejo: para donde siguen después de emitidos los errores del viejo?: más leves que el ar y la montaña: *ñanduti*: (BUENO, 1992, p. 44, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que seus dedos tecem o *ñanduti*, a narradora reflete sobre o mundo e sobre a sua vida. As reclamações do *viejo* impregnam os pensamentos e as lembranças da marafona, fazendo com que ela deseje que essa espécie de morto-vivo desapareça de sua vida de uma vez por todas. Em meio a essa trama aparece o termo “laaaaçada”, que pode representar a ideia de continuidade, de um laço fora do comum seja no tamanho, seja na relevância. Tal laçada, porém, não permanece solta, é trançada como na teia da aranha. O ato de tecer aparece no trecho não somente com a palavra laçada, mas também com outras palavras como “*ñanduti*”, “*ñanundimichĩ*” – pequeno *ñanduti* –, “*ñandurenimbó*” – teia de aranha –, “telaraña,” e “fio”, tanto como substantivo quanto como verbo na primeira pessoa do presente do indicativo.

Nessa perspectiva, a cada nó produzido pela sua agulha, a narradora enreda o leitor armando-lhe um laço. Assim como a aranha constrói sua teia para imobilizar sua presa, a marafona cria seu relato para devorar o leitor, tal como a esfinge:

[...]: la paina castaña del pêlo: muerdo: remuermome: ñandu: *ñanduti*: la aguja trabaja: crochê: caracol: curva: la línea: la linha: la aranha: ñandu: todo el niño se acuerda en mi: y já me estremece un eriçar de piel y pêlo: soy yo el enigma y lo alforge esfinge: hay que devorarlo a el siempre imprevisto [...]: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó [...]. (BUENO, 1992, p. 47).

O *ñanduti*⁵⁶ possui sua origem na palavra *ñandu*, que em guarani significa tanto aranha quanto ao verbo sentir. Além disso, o termo também designa uma espécie de renda, tecido artesanal tradicional no Paraguai, cujo centro de produção encontra-se na cidade de Itauguá, no interior do país. No *Diccionario Guarani-Castellano/Castellano-Guarani* organizado por Antonio Guasch e Diego Ortiz, o termo *ñanduti* representa “telaraña; espécie de encaje precioso y costoso, especialmente el fabricado en Itauguá.”⁵⁷ (GUASCH & ORTIS, 1996, p. 673).

⁵⁶ Um esboço da origem do termo *ñanduti* foi realizado em nossa dissertação de mestrado *A vertigem da linguagem em Mar paraguayo*, de Wilson Bueno, alguns pontos foram retomados e ampliados.

⁵⁷ Teia de aranha; espécie de bordado precioso e trabalhoso, especialmente o fabricado em Itauguá. (Tradução nossa).

A origem do bordado *ñanduti* é contada através de uma lenda indígena, cujo enredo gira em torno amor de uma mãe que, vendo o desejo de seu filho de se casar com a índia mais bonita da tribo, decide confeccionar um tecido semelhante à teia de aranha para presentear a moça que havia jurado se casar com aquele que lhe trouxesse o melhor presente:

Sapurũ, kuñataĩporã peteĩ, okóvante oikoha rupi omoherakuã ndaje omendáne haguã kuimba'e ogueropojáiva chupe jopói iporãvérare.
 Ñanduguasu apysape oguahẽ upéva. Ymaite guivéma niko omyendy ikorasõme ra'e hese mborayhu. Ñanduguasu oñemoĩ omboguyguy ka'aguy ryepy, jahechápa ndojuhúi peteĩ mba'e iporã ambuéva há ikatúneva Sapurũ ohecharamo. Upéicha oiko kuévo hasapo sapy'a peteĩ ñandu renimbo rehe, ysapyé iñakỹ há ojajaipáva hína. Ombopy'aroryete chupe, oñemboja mbegue katuete há py'a tytyípe ojapyhývo, ikusugue ipópe. Ñembyasy asýpe ojere hógape omombe'u isýpe ipo'a'ỹ. Isy he'i chupe:
 - Ani rejepy'apy che memby. Heta upeichagua oĩ ka'aguýre, jaha jaheka ndéve. Oike ka'aguýre hikuái há márõ ndojuhúi mba'eve. Upémarõ oporandu isy Ñanduguasúpe mba'eichaguápa pe mba'e ohecha va'ekue, há ohendupa porã rire, oñemoĩ ohekýu iñakarangue morõfirotímava ohóvo há oipyaha ipype peteĩ ñandu renimbo joguahaité.
 Ñanduguasu ome'ẽ Sapurũme isy rembiapokue há ombojoaju hikuái hekove kuéra. Upe guive ko tembiapokue porãite, sy mborayhúgui heñoí va'ekue, hera *ñanduti*. (ACOSTA, s.d., p. 99).⁵⁸

Além da lenda em torno do *ñanduti*, essa tradição serviu de inspiração para inúmeras canções, poemas e outras obras no contexto artístico do Paraguai. No poema *El Guarani*, Antonio Ortiz Mayans utilizou o *ñanduti* para expressar a concatenação e as riquezas das palavras na língua indígena, como podemos observar em duas estrofes do poema:

⁵⁸Sapuru era uma moça muito bonita que vivia em um povoado. Dizem que ela deu a notícia de que se casaria com o homem que trouxesse para ela o presente mais bonito.

Isso chegou aos ouvidos de Ñanduguasu. O coração dele há muito tempo era inflamado de amor por ela. Ñanduguasu se pôs a procurar no meio do mato para ver se encontrava algo bonito e novo que pudesse agradar a Sapuru. Nisso, de repente seus olhos caíram sobre uma teia de aranha que brilhava no orvalho úmido.

Ele ficou muito feliz, aproximou-se devagar e ao pegar-la emocionado ela se desfez em suas mãos. Com muita pena ele voltou para casa e contou de sua má sorte para a sua mãe. Sua mãe lhe disse:

- Não se preocupe meu filho. Há muitas dessas no mato, vamos procurar para você.

Os dois entraram no mato e não acharam nada em lugar nenhum. Então a mãe de Ñanduguasu perguntou a ele como era essa coisa que ele viu, e depois que ouviu bem, começou a tirar os fios brancos de sua cabeça y teceu com eles algo que se parecia bastante com a teia de aranha.

Ñanduguasu deu de presente a Sapuru o que a sua mãe havia feito e os dois jovens uniram a sua vida. Desde aquele dia essa obra tão bonita que nasceu do amor de uma mãe se chama *ñanduti*. (Tradução nossa).

[...]
 Con filigranas inigualadas
 Como tejido de Ñandutí
 Aves y plantas están marcadas
 Con bellos nombres en Guaraní.

Miles de puntos marcan tu huella
 Selvas y valles que conocí.
 Tienen sus nombres de luz de estrella
 Llevan sus signos en Guaraní. (ORTIZ MAYANS, s.d.)

Josefina Plá, escreveu no texto “Ñanduti: encrucijada de dos mundos” sobre a origem do ñanduti, que se deu na Espanha e como essa forma de tecelagem foi incorporada à tradição paraguaia. A poeta, escritora e artesã espanhola e que se radicou no Paraguai considera que os colonos paraguaios assimilaram esse elemento europeu e o ñanduti se tornou uma marca da cultura do país da América do Sul. Nas palavras de Josefina Plá: “Son muchos los signos de la españolidad en esta tierra que se enorgullece de su carácter mestizo. Pero si hubiese que elegir uno que sea logotipo de esa espiritual dualidad floreciendo integrada, yo elegiría una mantilla de ñandutí.”⁵⁹(PLÁ, 1993). Além disso, a escritora ressalta a delicadeza e a fragilidade próprias do *ñanduti*:

El resultado es un encaje de transparencia delicada a la vez que de una increíble riqueza en su visualidad (no simple VISTOSIDAD), riqueza en su arquitectura global, como en los detalles. Si hay un defecto de él, como ya se insinuó, es su misma delicadeza: es decir, sus limitaciones prácticas. Cada pieza de ñandutí es un NOLI ME TANGERE. Aun tejido con hilos gruesos, no es para usar con frecuencia. Tejido con hilo tino o seda es algo para ver y no tocar, es un encaje hecho con los cristales de la nieve. Lavar el encaje y hacerlo regresar a su estado prístino de exquisita tersura es labor de romanos. Claro que para ello existe una técnica, pero es una técnica que exige minuciosa atención, esmero y tiempo. Sin embargo, ¿no son las cosas que más empeño y trabajo cuestan las más codiciadas? (PLÁ, 1993)⁶⁰.

O tecido de origem europeia é marcado pela sua forma e pela sua delicadeza foi denominado de *ñanduti*, palavra guarani. A trama é resultado do ato de entrelaçar os fios de

⁵⁹ São muitos os signos espanhóis nesta terra que se orgulha do seu caráter mestiço. Porém, se tivesse que escolher um que seja logotipo dessa dualidade espiritual florescendo integrada, eu escolheria uma toalha de *ñanduti*. (Tradução nossa).

⁶⁰ O resultado é um bordado de delicada transparência, por sua vez, de incrível riqueza em sua visualização (não é simples VISTOSIDADE), riqueza em sua arquitetura global, como também nos detalhes. Se tem um defeito, como já foi insinuado, é a sua própria delicadeza: isto é, suas limitações práticas. Cada peça de *ñanduti* é um NOLI ME TANGERE. Mesmo tecido com fios grossos, não é para ser usado com frequência. Tecido com fio fino ou seda é algo para ver e não tocar, é um bordado feito com os cristais da neve. Lavar o bordado e fazê-lo voltar ao seu estado primeiro de maravilhosa tessitura é labor de romanos. Claro que para isso existe uma técnica, mas é uma técnica que exige atenção minuciosa, esmero e tempo. No entanto, não são as coisas que custam mais empenho e trabalho as mais cobiçadas? (Tradução nossa).

linha, apoiados em uma espécie de bastidor que proporciona a semelhança com a teia de alguns aracnídeos. Na narração da marafona há profundas conexões com o *ñanduti* exatamente pela sua forma de confecção, uma vez que ela se apóia na história de sua vida, o bastidor, para entrelaçar suas memórias, anseios e terrores na trama que se constitui com seu relato.

Associar a urdidura do tecido à composição da narrativa é uma prática antiga no que se refere à manipulação artística literária. Tanto que a palavra trama, associada em sua etimologia ao fio e ao tecido, passou a ser utilizada, também, para designar o enredo do texto literário. Sendo assim, na urdidura, dispõe-se os fios na trama para depois entrelaçá-lo, obtendo o tecido como resultado. A própria palavra texto possui em sua origem na palavra latina *textum*, que significa tecido. Da mesma forma, no processo de criação literária, o planejamento e a execução de um texto reflete a idealização de um universo ficcional e assim tramar sua realização com o entrelaçamento de inúmeros aspectos, especialmente a linguagem.

Walter Benjamin (1975) em “O narrador”, considera que, ao longo dos séculos, o ato de narrar esteve profundamente ligado ao trabalho artesanal, constituindo-se como um momento de distração, relaxamento e interação enquanto as mãos continuam ocupadas com o seu ofício. Nas palavras do autor,

A narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos – do agrícola, do marítimo e, depois, do urbano –, é, por assim dizer, uma forma artesanal de comunicação. Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-lo dele próprio. (BENJAMIN, 1975, p. 69).

Nessa perspectiva, o narrador, de certa forma, internaliza a história que ouviu para depois contá-la em um ciclo que era perpetuado pela necessidade do trabalho coletivo. E um dos motivos para o progressivo desaparecimento da figura do narrador possivelmente seja a sociedade contemporânea cada vez mais individualista e em que o trabalho artesanal e coletivo já não faz sentido. O ato de narrar pode, então, ser associado à tradição do ter e à atividade de fiar e entrelaçar o fio enquanto se transmitia oralmente uma história:

[...] Pois narrar histórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as histórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as histórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-las depois. Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é desta forma que ele vem se desfazendo hoje em todos os lados depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos. (BENJAMIN, 1975, p. 68-69).

Por conseguinte, a construção do discurso narrativo associado ao tecido pode ser considerada como uma metáfora importante na teoria literária e corresponde ao processo de composição de *Mar paraguay*, a partir da figura do *ñanduti*. Podemos considerar, então, que a protagonista narradora trama seu relato, utilizando a tradição literária, visitando-a e revisitando-a. Todos os diálogos intertextuais no relato da marafona são significativos e refletem sua natureza híbrida e transfronteiriça. Além da conexão com a *Odisseia* de Homero com a associação entre a tradição do tecer e a escrita do texto literário, convertida em um tópico da literatura ocidental, o romance *Mar paraguay* estabelece diálogos com outros textos por motivos diversos entre si e que serão discutidos a seguir.

3.3 Re-leitura da tradição: múltiplos diálogos

No trecho “[...] muñeca de trapo, trepadora, yo la marafona del balneário” (BUENO, 1992, p. 66), a partir do uso do termo “trepadora”, introduzido como uma espécie de trocadilho por sua semelhança fônica com “trapo” e do termo “marafona”, podemos observar, por intermédio da polissemia da linguagem, a identificação da narradora com um ofício em particular, o de meretriz. Isso porque “trepadora”, pode ser lido como uma espécie de sinônimo para a profissionalização do ato sexual e uma das significações do termo “marafona” é, exatamente, prostituta.

Se considerarmos a temática da prostituição, podemos associar as imagens da marafona às de Lúcia, uma das primeiras prostitutas de destaque de nossa literatura. Nesse sentido, podemos tecer relações entre *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno, e *Lucíola*, publicado em 1861 por José de Alencar. Cabe ressaltar que não se trata de estabelecer um diálogo entre o romantismo brasileiro e o contexto literário da década de 1990, uma vez que José de Alencar se preocupa com a formação de uma possível identidade nacional brasileira, enquanto Wilson Bueno trata de questionar e desconstruir as noções de língua nacional e de identidade nacional. Nesse sentido, nossa intenção, nas aproximações entre *Mar paraguayo* e *Lucíola* e posteriormente com *Iracema* é traçar a (re) leitura dessas obras na composição desse romance de Wilson Bueno e, exatamente por isso, serão identificadas profundas rupturas entre o escritor contemporâneo e aquele que estava inserido no contexto histórico e literário do romantismo.

José de Alencar foi um dos escritores a inaugurar a criação de perfis femininos, delineando-os na composição das mais variadas personagens. Em *Lucíola*, um de seus romances urbanos, José de Alencar retrata o luxo da corte, os vícios e os encantos da sociedade fluminense da época através da história de Lúcia, prostituta de alma nobre que ao fim de sua vida consegue redimir-se e purgar suas culpas. Em sua descrição, ela é vista como aquela que “[...] no abismo da perdição conserva a pureza d’alma” (ALENCAR, 2002, p. 13), e instaura a discussão da mulher vista como mercadoria e como objeto de prazer, porém sob a ótica romântica da redenção final. No romance, temos o narrador e personagem Paulo, que conta sobre seu envolvimento amoroso com Lucia/Maria a um narratário do sexo feminino, a quem pretende convencer sobre a possibilidade de regeneração do ser humano.

De uma maneira geral, então, o ideal romântico materializa-se na protagonista, que inicialmente é Maria, uma moça pobre que se vê obrigada a entregar-se à prostituição ao ver sua família sujeita à doença e ao desamparo. Seu epíteto de cortesã é Lúcia e, por vezes, a doce e ingênua Maria chega a confundir-se com a astuta e ardisosa Lúcia, mas por fim redime-se com

a expectativa da morte, e novamente atinge a visão casta a pura. No decorrer da narrativa, a cortesã apresenta diversas faces: em alguns momentos, ela se mostra como a moça pura que inspira “laivos de tão ingênua castidade” (ALENCAR, 2002, p. 17), em outros, transforma-se na “cortesã franca e imprudente” (ALENCAR, 2002, p. 19) até que se apresenta como a mulher de fibra resoluta que decide privar-se da ostentação, do luxo e dos prazeres conquistados em sua vida como cortesã para viver uma vida pobre e digna perante a sociedade:

O que me custou tantas angústias, e tantas humilhações, não me pode pertencer, não. Só uma coisa justifica essa fortuna, é o motivo santo porque me vendi para adquiri-la. Ana pode gozar dela sem remorsos e sem vexame, porque não saberá donde vem; a mim amargaria o pão amassado com tanto fel! (ALENCAR, 2002, p. 128).

Em *Lucíola*, as atenções são divididas entre o perfil idealizado de Lúcia e o narrador personagem Paulo. Sendo assim, Lúcia é a personagem central declarada pelo narrador e pelo próprio título do livro, mas é vista nas entrelinhas do discurso de Paulo. Por sua vez, em *Mar paraguayo*, a protagonista também é uma prostituta, mas ao contrário do romance de José de Alencar, é a própria voz solitária e resistente da marafona que leva à confissão e à visão de mundo daquela que vendeu o corpo, mas não a alma. A protagonista é visualizada a partir de seu próprio ponto de vista. Se a focalização é uma categoria textual que as separa, a inconformidade com o mundo é um dos pontos que aproximam as duas protagonistas. Em relação à *Lucíola*, a heroína resiste diante da sociedade hipócrita marcada pelas convenções, que julga pelas aparências e que valoriza, sobretudo, os bens materiais:

Ah! esquecia-me que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprovar! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura que de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite [...] o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e sua reputação [...] (ALENCAR, 2002, p. 76-77).

Diante disso, a prostituta estabelece um trajeto oposto ao da sociedade que a oprime, uma vez que seu percurso de transformação e redenção contraria os ideais apregoados pela maioria. Nesse sentido, a morte final pode ser vista como uma incompatibilidade entre as

virtudes, que persiste apesar da marginalização que a personagem enfrenta, e a sociedade que esbanja luxo e prazer. Por outro lado, a morte da personagem também pode ser resultado da sociedade patriarcal opressora que não admite outra forma de pensar o papel da mulher a não ser aquele de ser mãe e esposa. Por isso, Alencar mata a protagonista do romance criando uma redenção romântica, sem esquecer que tanto o narrador quanto o escritor são homens, vozes masculinas que representam o patriarcado.

No livro de Wilson Bueno há uma ruptura com o conformismo imposto pelo patriarcado à mulher, visível nos conflitos da marafona com o mundo, ao qual ela levanta sua voz de sobrevivência. Destarte, a narrativa concentra-se na busca por uma identidade em um contexto de incompreensão, medo, ausência e silêncios:

No hay silencio más profundo, más mismo que el alto silencio de la muerte o de las estrellas, de que el silencio de su ausencia estelar, garrandome al pescoço, como una monstruosa forma de pulpo que te prendesse, lesma y repugnante, el corazón – todo enovelado – este siempre imprevisto sufrimiento que nos causan las pérdidas, las derrotas, el fracasso contumaz de una saudade sin volta e ni futuro. (BUENO, 1992, p. 50).

A marafona se manifesta como uma personagem sonhadora. Entretanto, seus ideais representam o oposto daqueles alentados pela sociedade. Seus grandes anseios são a quietude da alma e a paz individual. No fragmento a seguir, podemos observar como a marafona confessa acreditar no futuro e em seu direito de sonhar, apresentando, porém, um tom irônico; mais que o contexto regido pela moral cristã, temos a crítica à sociedade americanizada que vende como possível o sonho veiculado nas imagens do cinema:

Todavía aquí estoy, e acá es el mundo possible. Sueño con dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión en los States, miragens, camiños a descubierto del delírio. Por que, por que no puede alguién llegar a la felicidad por estas sendas in technicolor? Solo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura (BUENO, 1992, p. 51).

Nessa perspectiva, tanto Lúcia como a marafona são personagens que se equilibram nas margens da sociedade, como prostitutas inseridas em contextos regidos pela moral cristã capitalista, ainda que em contextos históricos distintos. As duas são vítimas das circunstâncias que as levaram à prostituição, enfrentando o desprezo das pessoas, especialmente dos homens, que usufruem seus corpos para depois descartá-las como objetos. Ambas enfrentam o preconceito e a visão da mulher como mercadoria, o que ainda persiste, apesar da grande distância temporal existente entre as duas personagens.

Devido principalmente às mudanças tanto temporais quanto espaciais que separam as personagens, cada uma delas reage de forma distinta diante da situação da opressão feminina. Lúcia demonstra repugnância e incômodo diante de sua condição de prostituta. Sua culpa provém da perspectiva de Alencar e sua geração. Por sua vez, a marafona faz de seu ofício uma afirmação de identidade, uma particularidade que a distingue das demais mulheres, uma vez que é fruto da crítica da pós-modernidade à sociedade que ainda insiste em perpetuar o modelo falido do patriarcado. De uma maneira geral, Lúcia, não obstante a degradação moral característica de sua profissão de prostituta, ainda conserva, na visão alencariana, sua pureza e seus valores:

[...] Eu tinha-me vendido a todos os caprichos e extravagâncias; deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação; contudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida íntima, sentia que eu não era uma cortesã como aquelas que me cercavam. Os homens que se chamavam meus amantes valiam menos para mim do que um animal; às vezes, tinha-lhes asco e nojo. Ficaram gravados no meu coração certos germes de virtude [...] que eu não podia arrancar, e que ainda nos excessos do vício não me deixavam cometer uma ação vil. Vendia-me, mas francamente e de boa-fé; aceitava a prodigalidade do rico; nunca a ruína e a miséria de uma família (ALENCAR, 2002, p. 124).

A cortesã, mesmo em relação ao amor que nutre por Paulo, renuncia ao prazer sexual fazendo da sensualidade e da sexualidade apenas uma forma de sobrevivência, uma espécie de ponte para a sua redenção final. O maior conflito de Lúcia é, então, contra sua própria natureza, contra seus instintos, como podemos observar no trecho a seguir:

Mas horrível era quando nos braços de um homem este corpo sem alma despertava pelos sentidos. Oh! Ninguém pode imaginar! Queria resistir e não podia! Queria matar-me trucidando a carne rebelde! Tinha instinto de fera! Era uma raiva e um desespero, que me davam ímpetos de estrangular meu algoz. Passado esse suplício, restava uma vaga sensação de dor e um rancor profundo pelo ente miserável que me arrancara o prazer das entranhas convulsas! (ALENCAR, 2002, p. 124).

Por sua vez, a marafona em momento algum renuncia à sua sexualidade, pelo contrário, afirma-se através dela. Em todo seu relato, a narradora escancara sem pudores os seus desejos, quebrando todas as barreiras para expressá-los e trazer à luz os momentos excitantes de sua memória:

Asi con el, muslo y carne, solo pude sentir a el áspero frescor de su cara rindo, si, todo se reía para mim – atônita – atômica? Devolvo, solo no sê como, todo devo ter lhe devolvido mi cara de espanto. Ah taihu, ah mboraïhu. Porenó en sus braços, porenó, porenó, mongetá. (BUENO, 1992, p. 27).

Nesse trecho, *porenó* e *mongetá* são palavras que designam o ato sexual em guarani e são utilizados pela narradora para exprimir suas fantasias mais ardentes e seus desejos eróticos pelo *niño*. Em outra circunstância, ela se refere ao *viejo*, demonstrando toda a raiva, revolta e nojo por essa personagem, sem, no entanto, negar os momentos de prazer que viveu ao lado dele:

Quando lo jogue, a el viejo, al sofá, sonaba y inemprestable, en nestos sonambulismos que me vitiman el calor excesivo, un gusto en lo vientre que enciende el mar, cuñá, cuñambatará, la brasa del sexo ferveiendo por los pecados del verano, tiegui, paraipieté, quando lo atirê, assim, con casi amorosa carícia, no fuera mi silêncio [...] esto foi duro, porque lo queria, al viejo, com una voluntad mal discernida, pero lo amava, aquelle puro estertor de ante-coma de el que havia marchar la flor, vieja cuñá, antes tan dura, de mis seios y me cerrava numa clausura ni siempre con ferrollos ô grades, mas era como se fuera e yo me sentia decomponiendome en su ritmo fragíl [...] (BUENO, 1992, p. 22-23).

Por conseguinte, o discurso da marafona escancara toda a sua sensualidade, colocando sexualidade à flor da pele enquanto Paulo se preocupa em dar a Lucia um caráter ideal tanto moral quanto espiritualmente, como uma forma de perpetuar o patriarcado. Além disso, os traços de Lúcia/Maria foram individualizados no romantismo; na narrativa contemporânea a prostituta sem nome pode representar qualquer indivíduo.

Além de *Lucíola*, podemos estabelecer algumas conexões de leitura entre *Mar paraguay* e outras obras de José de Alencar. Logo no início de seu relato, a protagonista narradora dá um aviso em forma de notícia ao seu narratário, revelando a ambiguidade que irá marcar todo o seu discurso, a conexão entre as diversas línguas que por ela são utilizadas e explicitando a importância e a preponderância da língua guarani, carregada de lendas, mitos e encantamentos:

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 cascatas num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión [...]. (BUENO, 1992, p. 13).

O guarani é posto como a língua que merece atenção em meio ao desequilíbrio e à confusão, com destaque para o ancestral, para um elemento pré-colonial que opõe resistência à sociedade ocidental. Nesta parte do trabalho, trataremos a linguagem como um aspecto germinador de um diálogo intertextual, levando em conta que a utilização da língua autóctone e dos mitos indígenas não é inédita na literatura brasileira, e isso faz com que esse romance

possa ser inserido em um ambiente de inter-relação com os textos literários fundadores da literatura brasileira, que também se valeram seja dos mitos, seja do tupi-guarani em sua composição, não esquecendo que a apropriação tanto das línguas como dos mitos indígenas pelos mais diversos autores nas mais variadas épocas são radicalmente distintas tanto na questão formal quanto nas motivações ideológicas e literárias.

Um dos maiores representantes do indianismo em nossa literatura é, sem dúvida, o mesmo José de Alencar. Ao lado de Gonçalves Dias, sua figura se destaca pela valorização dos elementos indígenas e, basicamente, de todos os elementos do período anterior à colonização, fundamentais na construção da literatura nacional e da própria nacionalidade brasileira. Devido ao seu passado como colônia, as primeiras imagens que o povo brasileiro tem de si vem de fora. O imaginário europeu sempre foi, de certa forma, interiorizado. Essa visão estereotipada, se encarrega de criar um conflito entre a exaltação do nacional e a sedução pelo estrangeiro. Nas palavras de Vera Lúcia de Oliveira (2002) no livro *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*:

No Brasil, como em outros países latino-americanos, os intelectuais estiveram sempre divididos entre a necessidade de promoção dos valores culturais internos e a irresistível atração que sentiam pela cultura ocidental européia. A história desses países é marcada por conflitos de interesse – nacionais *versus* coloniais –, uma dicotomia inevitavelmente interiorizada pela literatura, que privilegiou, com opções temáticas e estilísticas, ora a ideologia da metrópole, ora a tentativa de subversão de tal sistema (OLIVEIRA, 2002, p. 13).

Nessa constante troca de preferências, uma das tendências da literatura brasileira é sempre colocar seus primórdios na ancestralidade dos mitos indígenas. Recuperar os mitos e utilizar a língua indígena, então, torna-se uma forma de sintetizar a visão do Brasil antes da chegada dos portugueses. Assim, “[...] Retornar ao passado e recuperar a memória (mítica ou histórica) significa recuperar dimensões perdidas, esquecidas ou marginalizadas, do próprio passado [...]” (OLIVEIRA, 2002, p. 16) Para Antônio Candido (1989) essa disposição natural de nossa literatura pode ser denominada de “tendência genealógica”. A fim de explicitar essa tendência, o teórico aponta como exemplo a idealização do índio, na aliança entre o nativismo e a exaltação dos valores europeus:

[...] De fato, a "tendência genealógica" consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas européias. Como exemplo para ilustrar este fato no terreno social e no terreno literário, intimamente ligados no caso, tomemos a idealização do índio. (CANDIDO, 1989, p. 172)

No caso dos primeiros textos escritos no e sobre o Brasil, a associação dos elementos do Novo Mundo se faz através do conhecido tanto no que se refere ao europeu quanto ao indígena. Por isso, nas crônicas dos viajantes, o modelo comportamental do índio e, conseqüentemente, sua língua e mitologia eram julgados a partir dos parâmetros europeus; sendo assim, na maior parte dos textos tudo o que se referia aos nativos brasileiros era associado à selvageria, barbárie, canibalismo. Tal visão começará a sofrer transformações somente a partir do Romantismo, um dos marcos da formação literária brasileira. Esse período marcado pelo desejo brasileiro de uma nova identidade, de libertar-se do sentimento de colônia e de definir sua própria história. Podemos considerar, dessa forma, que há no Romantismo uma busca por um nacionalismo que coincide, não por acaso, com a instalação da corte portuguesa e mais tarde com a independência do Brasil.

Nesse período aparecem poemas e romances com motivos indianistas. Dentre eles, destacamos *O Guarani* e *Iracema*, publicados por José de Alencar em 1857 e 1865, respectivamente. No primeiro, José de Alencar caracteriza o índio não como um selvagem, colocando-o no mesmo patamar do cavaleiro medieval dos romances românticos europeus. Em *Iracema*, o lirismo assume proporções míticas no relato, carregado de poesia, de uma história de amor e da lenda do surgimento do Ceará, uma espécie de metonímia do surgimento do próprio Brasil.

Haroldo de Campos (1990) em *Iracema, uma arqueografia de vanguarda*, considera que José de Alencar, nesse romance, utiliza a linguagem em “estado selvagem”, valendo-se do tupi como língua primitiva e verdadeiramente brasileira. Nas palavras do autor,

[...] Nesse plano, Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, “estranhando” o português canônico e “verocêntrico” – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral [...]. (CAMPOS, 1990, p. 69).

Além disso, segundo os parâmetros gramaticais estabelecidos por grandes estudiosos da língua indígena, o tupi utilizado por José de Alencar se apresenta, de certa forma, com uma estrutura romantizada, idealizada de modo a exaltar e não descrever fielmente a língua e a cultura indígena:

[...] Seu tupi até certo ponto “inventado” [...] resulta numa enxertia heteroglóssica sobre o português: prolifera em metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados; desdobra-se em símiles que reproduzem, icasticamente, a pressuposta concreção do mundo primitivo. (CAMPOS, 1990, p. 69).

De acordo com Walnice Nogueira Galvão (2009) na apresentação à 37ª edição de *Iracema*, José de Alencar se encarrega de criar uma linguagem literária que representasse o Brasil, tendo em vista a busca do movimento romântico por uma identidade da nação, elegendo, para isso, a figura do índio: “Paladino da independência de nossa literatura com relação a sua matriz portuguesa, devemos-lhe a defesa e ilustração de uma língua literária propriamente brasileira, de que ele é não somente o expoente mas também o teórico. Alencar não escrevia ficção impensadamente” (GALVÃO, 2009, p. 7).

Então, o que faz Wilson Bueno em *Mar paraguay* é recriar outra vez essa linguagem literária, utilizando o guarani, mas também mesclando outras línguas, especialmente o português e o espanhol. Nesse processo de recriação artística da linguagem, é evidente, tendo em vista a natureza intertextual do texto literário, a inspiração nos moldes românticos, principalmente em *Iracema*, não somente em relação à língua indígena, mas também ao perfil feminino e indígena.

O livro de José de Alencar conta a triste história de amor entre a índia tabajara e o branco europeu. Iracema, filha do pajé e guardiã do segredo de Jurema, apaixonou-se por Martim e decide abandonar suas crenças, sua posição e seu povo para viver essa paixão. Ao final da narrativa, a heroína morre deixando seu filho mestiço, Moacir, aos cuidados do pai. Essa história de amor serve, então, como pano de fundo para a fusão de culturas que constituíram o estado do Ceará e o próprio Brasil, em um misto de nacionalismo e indianismo. Cabe ressaltar que se trata, uma vez mais, da voz do patriarcado, uma vez que Alencar, em defesa do patriarcado oligárquico branco, mata a indígena e deixa seu filho mestiço sob os cuidados do pai, o invasor/dominador português.

Em todo o romance, é evidente uma forte e significativa imbricação entre poesia e prosa, e esse é outro elemento a aproximar essa obra à de Wilson Bueno, escrita mais de um século depois. Nesse sentido, as antológicas primeiras linhas de *Iracema* podem ser consideradas versos de exaltação da terra brasileira, especialmente o mar:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
 Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
 Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
 Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
 Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?
 (ALENCAR, 2009, p. 21).

Como recurso poético, podemos constatar a repetição dos termos “verdes mares” e “onde”, além da aliteração das consoantes /m/ e /n/ e assonâncias das vogais /a/ e /o/. Tais recursos se encarregam de criar um efeito sonoro que remete ao vai-e-vem das ondas do mar, o qual, como ícone de beleza, representa a passagem entre dois mundos completamente distintos: América e Europa, de onde virá Martim, colonizador, para fundir-se a Iracema, colonizada, para formar uma nova civilização, destruindo os traços daquela que existia desde os tempos primórdios até a descoberta.

O mar, como trânsito, entre-lugar, é o panorama inicial, e a cena que nele se desenrola – o branco, o mestiço e o cão navegando em uma jangada rememorando o passado rumo a um futuro incerto –, são os responsáveis por motivar o narrador a principiar seu relato:

O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas e desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares, e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo.
 Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco, por entre as vagas revoltas, e te poje nalguma enseada amiga. Soprem para ti as brandas auras; e para ti jaspeie a bonança mares de leite!
 Enquanto vogas assim à descrição do vento, airoso barco, volta às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa. (ALENCAR, 2009, p.22).

Nessa perspectiva, a praia, com o movimento das ondas é o porto seguro para o qual confluem as recordações e a saudade. A despedida de Martim, que leva consigo Moacir e, simbolicamente, o novo mundo, a nova nação, é, também, o recomeço, o ponto de partida e o motivo para contar ainda mais uma vez a história.

O mar aparece poetizado inúmeras vezes em *Mar paraguay*, desde o próprio título, até o último enunciado da narradora: “Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (BUENO, 1992, p.73). Em cada uma dessas referências, o mar aparece representado em seu sentido literal e também metaforizado, na associação à morte e ao renascimento e também às vicissitudes da protagonista, seus medos e anseios. Assim, em todo o romance, o mar assume uma dimensão ambígua. Isso porque além de possuir em sua essência a significação de mistério, a água

também representa a salvação e a purificação. No caso do mar, sobretudo, temos a noção do entrelugar exatamente o fato de ser algo movediço, transitivo. O mar também pode simbolizar o rito narrativo, com seu fluir e refluir análogos aos pensamentos da narradora, que sempre retorna para os mesmos pensamentos.

Em todo o romance, o mar é apresentado como a imagem da vida e da morte. Nessa perspectiva, tudo se finda nesse abismo do mar e, ao mesmo tempo, tudo se origina nele; em outras palavras, ele é, simultaneamente, morte e nascimento, ao contrário do que ocorre em *Iracema*, no qual o mar é visto como um elo de passagem, destacando-se essencialmente sua beleza, o que conduz a uma espécie de nacionalismo bucólico.

Além da interpenetração entre a poesia e a prosa, o delineio de um perfil indígena feminino também pode ser considerado um elemento importante no estabelecimento de elos entre as obras de José de Alencar e o livro publicado em 1992 por Wilson Bueno, aproximando-as em alguns pontos e distanciando-as em outros. Em um primeiro plano, temos o contorno da índia tabajara Iracema, que merece destaque dentre os livros indianistas de José de Alencar por ser a única representante do sexo feminino. Na descrição dessa protagonista, seus traços são comparados aos mais belos elementos da natureza para expressar não somente sua formosura como também sua força, vigor e vivacidade. Os nomes desses elementos chave para compreender a personagem são mantidos em tupi e explicados em notas de rodapé:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu?" onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.
(ALENCAR, 2009, p. 22-23).

Os cabelos da heroína são equiparados à graúna, ave negra, e à palmeira e seu sorriso ao mel de abelhas. Seu talhe é esbelto e percorre graciosamente as florestas, espalhando suas virtudes. Dessa forma, Iracema simboliza a beleza em estado selvagem, a guerreira responsável por gerar a vida e o próprio povo cearense. Em 1886, Machado de Assis na crítica *José de Alencar: Iracema* destaca a destreza de José de Alencar na elaboração de perfis femininos, na comparação da natureza à beleza de Iracema:

Apesar do valor histórico de alguns personagens, com Martim e Poti (o célebre Camarão, da guerra holandesa), a maior soma de interesse concentra-se na deliciosa

filha de Araken. A pena do cantor d'O Guarani é feliz nas criações femininas; as mulheres dos seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza, e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração. Iracema é da mesma família. Em poucas palavras descreve o poeta a beleza física daquela Diana selvagem. Uma frase imaginosa e concisa, a um tempo, exprime tudo (ASSIS, 1994, p. 2).

Para Alfredo Bosi (1992) em *A dialética da colonização*, além da beleza colossal da índia protagonista de José de Alencar, sua força selvagem, merece relevo seu sacrífico, sua subjugação em face do amor, fato que permeia todos os romances indianistas do autor:

Iracema, no belo poema em prosa que traz o seu nome, apaixonou-se por Martim Soares Moreno, o colonizador do Ceará, por amor de quem rompe com a sua nação tabajara depois de violar o segredo da jurema. Nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno. (BOSI, 1992, p. 177-178).

Nessa perspectiva, temos em Iracema uma protagonista bela, apaixonada e decidida a sacrificar sua vida, seus costumes e seu povo para viver um grande amor, capaz de ultrapassar quaisquer fronteiras. A protagonista de *Mar paraguayo*, por sua vez, representa também a força selvagem e indígena, mas sua caracterização assume traços opostos tanto no que se refere ao aspecto físico quanto a abnegação de Iracema e rompe com esse modelo indianista do Romantismo.

A marafona faz questão de ressaltar a importância do elemento indígena em sua constituição física e cultural, revelando que nasceu “[...] al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia y soledad” (BUENO, 1992, p. 16). Ao refletir sobre sua origem, a narradora destaca o fato de ser longínqua, no interior do Paraguai, país por ela caracterizado como uma “hacienda”, porção de terra guarani, marcado pela tradição indígena. No caso, o termo “hacienda” está associado a um tipo de propriedade imposto pelo colonizador, onde o controle da terra e de seus habitantes é total. Ao contrário da comunidade indígena, onde tudo seria público. Na “hacienda” impera o privado e o individual, ao mesmo tempo opressor e por isso pode ser, também, uma referência indireta à ditadura de Stroessner que tratava o Paraguai como sua “hacienda”, durante seu longo domínio, de 15 de agosto de 1954 a 3 de fevereiro de 1989.

Em outro ponto, ao conjecturar sobre sua condição de prostituta e sobre um hipotético relacionamento sexual com o *niño*, seu amante de dezessete anos, a narradora utiliza uma série de termos indígenas para estabelecer uma comparação consigo mesma, tais como “Macunaíma”, “índia”, “pajé” e “Tupã”:

[...] clamê por el, por el niño, para que yo lo possuísse más que el a mi, todas las ondas y todo el gusto marafo del sol – sêmen y água, bodas y crepúsculo, lo abraçaria hecho asi una madre grande y imensa madona macunaíma, índia, pajé, tupã, yo e mis tan locos esplendecientes puesto que con el, lo êxtase era en ênfase represado por el gozo del mar, muñeca de trapo, trepadora, yo la marafona del balneário [...]. (BUENO, 1992, p. 66).

Nesse sentido, assim como *Iracema*, a marafona pode ser inserida no conjunto do perfil feminino e indígena. Entretanto, devido ao distanciamento de tempo e das novas relações que se estabelecem na contemporaneidade, a narradora de *Mar paraguayo*, “borrada de rouge e batom” (BUENO, 1992, p. 26), ao contrário da virgem dos lábios de mel, precisa sobreviver mantendo um diálogo com a tradição e, ao mesmo tempo, representando a devastação da cultura guarani que necessita resistir, apesar de tudo. Além disso, existe um contraponto no que se refere à inversão do mito fundador. No romance de Wilson Bueno não é uma *Iracema*, jovem indígena, a surgir e sim o “*niño*”, uma figura masculina, um jovem, que é conquistado pela índia já madura. Há, então, uma total inversão dos pontos de vista.

Se *Mar paraguayo* estabelece diálogos com *Iracema* pela ruptura de fronteiras entre a poesia e a prosa, a utilização da língua indígena e o delineio de um perfil indígena feminino, podemos traçar também vínculos com *O Guarani* e assim instaurar marcos que nortearão a reflexão sobre o percurso histórico da busca por uma identidade nacional. Assim, na análise da exploração dos mitos indígenas nesse romance indianista de José de Alencar e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, poderá ser possível demonstrar como o livro de Wilson Bueno estabelece uma conexão e se propõe como um prolongamento do projeto literário que principiou no Romantismo, assumindo novas perspectiva no Modernismo e que tem na contemporaneidade cada vez novos desafios e possibilidades.

Em *O Guarani*, com a construção do perfil de Peri, José de Alencar caracteriza o índio como um mito da força, da virtude e da coragem, associando sua imagem aos mitos dos cavaleiros medievais dos romances românticos europeus. De acordo com Alfredo Bosi (1992) é a partir do Romantismo que o índio entra para a literatura brasileira. Porém, essa entrada se dá através do mito do bom selvagem, de Rousseau:

[...] O fenômeno, que já foi diagnosticado em termos de consolidação do poder escravista, não é de todo estranho às formas paradoxais pelas quais uma figura de nítido corte rosseauísta como o *bonsauvage* acabou compondo o nosso imaginário mais conservador. Gigante pela própria natureza, o índio entrou *in extremis* na sociedade literária do Segundo Império (BOSI, 1992, p. 177).

Nesse sentido, o índio recuperado no Romantismo é um índio morto e por isso necessita ser inventado e caracterizado de forma artificial. O esperável seria que o índio fosse visto como resistência, oposição ao colonizados, mas não é isso o que acontece. Nas palavras de Alfredo Bosi (1992),

[...]. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua *Iara*, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa a que os aimorés tinham condenado os moradores do solar (BOSI, 1992, p. 177)

A atitude do índio é de subserviência, aliando-se ao colonizador, aceitando sua doutrina e convertendo-se à sua religião. Essa visão pacífica do índio justifica a necessidade de encontrar nos antepassados nativos uma figura heróica, nobre, digna de ser lembrada e celebrada e não movida por instintos primitivos. Como já vimos, a atitude da marafona é o oposto da subjugação. Em *Mar paraguayo*, a linguagem errante, a expressão do caos e da vertigem na própria forma de organização, como metáforas do texto, corroboram na representação da degradação das culturas, que se fundem aos poucos umas às outras, mas sempre mantendo pura e em destaque a idealização da tradição indígena através dos mitos guaranis.

Já no século XX, em vias de comemorar o centenário da independência, um grupo de intelectuais se reúne a fim de repensar a questão da nacionalidade. A idealização do índio é descartada e passa a ser elaborada a imagem do índio antropófago como o símbolo do Brasil. Artistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, dentre outros, organizam a Semana de Arte Moderna em 1922 e, nos anos seguintes, se preocupam em publicar poemas, manifestos e textos críticos defendendo uma nova forma de conceber a expressão artística, na assimilação dos elementos europeus a fim de instituir uma arte genuinamente brasileira. Segundo Vera Lúcia de Oliveira (2002), a questão central do Modernismo é tentar resolver a questão iniciada pelos românticos a respeito da independência de nossas artes:

O Modernismo radicalizou a controvérsia sobre o problema da dependência cultural do país, levando muitos escritores a rever, de forma ainda mais crítica, o presente e o passado e a denunciar a alienação vigente em muitos setores da vida nacional. A questão é antiga, como vimos. Foi colocada pelos românticos, mas se achava, então, ainda distante de uma solução definitiva. (OLIVEIRA, 2002, p. 63).

Uma das obras mais significativas da narrativa modernista é, certamente, *Macunaíma*, publicado em 1928 por Mário de Andrade. Ela representa a busca da originalidade e da liberdade da língua em constante mudança e ruptura com a tradição, levando o mito indígena ao extremo. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi faz a seguinte consideração sobre *Macunaíma*:

Em *Macunaíma*, a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno faz-se via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do Inconsciente e da “mentalidade pré-lógica” propiciaram. O protagonista, “herói sem nenhum caráter”, é uma espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena selva amazônica e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até a chegada a São Paulo moderna em busca do talismã que o gigante Venceslau Pietro havia furtado [...] (BOSI, 2006, p. 352).

Esse herói sem nenhum caráter pode ser considerado o fundamento da antropofagia. Para vencer a cobra, ele a devora. No fim do romance, *Macunaíma* se transforma em estrela na constelação da Ursa Maior. Além disso, Ceiuci vira cerro; seu filho, planta de guaraná, o inglês e São Paulo são transformados em um enorme bicho preguiça de pedra. Tudo pode transformar-se, da mesma forma como a cultura, pode se reinventar em todos os momentos, assimilando tudo o que é externo incorporando-o ao nacional na construção de uma arte brasileira.

Muitas são as correspondências que podem ser observadas entre *Mar paraguayo* e esse livro de Mário de Andrade. A primeira delas pode ser estabelecida em relação ao lugar de origem dos protagonistas das duas obras: *Macunaíma* nasceu no “fundo do mato-virgem [...]” (ANDRADE, 1989, p. 9) e a marafona, “al fondo del fondo del fondo” (BUENO, 1992, p. 16) do Paraguai, seu país. Podemos constatar, então, que o adjetivo que define o local de nascimento tanto de *Macunaíma* quanto da marafona é o adjetivo “fundo”. De uma maneira geral, o que existe no fundo do mato virgem, além da natureza exuberante e mesmo como parte dela, é o elemento indígena, assim como, nos interiores do Paraguai o que predomina também é a população indígena. Dessa forma, além da retomada da estrutura textual e o sintagma nominal, nos dois protagonistas temos a constituição do índio, que se encontra, na maioria das vezes, metido nas profundezas de nossa identidade cultural.

Essa questão torna-se mais clara ao retomarmos um trecho já analisado anteriormente, em que a marafona, ao comparar-se com alguns elementos indígenas, se identifica como uma “[...] imensa madona macunaíma” (BUENO, 1992, p. 66), incorporando o herói sem nenhum caráter à composição de sua própria imagem. Nesse sentido, existe uma identificação entre a marafona e *Macunaíma* em relação, dentre outras particularidades do herói, à sua dissimulação,

ao seu poder de transformar-se, e sobretudo, sua capacidade de devoração. A identificação com o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade ocorre justamente em uma parte em que a marafona esbanja sua sensualidade, tendo em vista as características do herói sem nenhum caráter: a esperteza, a preguiça e a sexualidade exacerbada, o desejo constante de “brincar”:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro, passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai que preguiça!...

[...] O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara [...]. (ANDRADE, 1989, p. 9).

Como podemos observar já na primeira página do romance, Mario de Andrade trabalha a linguagem cumprindo com maestria a proposta modernista, no estranhamento da linguagem proporcionado pela valorização do discurso oral, imbricado com elementos tupi-guarani, utilizando, por exemplo, a língua oral em termos como “si”, “guspia” e palavras em guarani como “cunhatã”. Assim como Mário de Andrade, Wilson Bueno prioriza a oralidade e a fusão com a língua indígena. Torna-se evidente, nas entrelinhas do relato da marafona, a presença marcante de *Macunaíma*, não somente em relação à manipulação da linguagem, como também nas associações com a mitologia indígena. Na própria denominação de rapsódia, gênero com o qual Mario de Andrade define o livro *Macunaíma*, podemos reconhecer a natureza da obra. Dessa forma, considerando o significado de rapsódia como “peça musical de forma livre que utiliza ger. melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais” (HOUAISS, 2001).

Podemos entender o gênero como uma mescla de formas, elementos e influências e caracterizar *Macunaíma* como um entrelugar no qual confluem elementos de várias culturas, além de mitos indígenas que se sucedem em toda a trajetória do herói. Dentre esses mitos, destacamos a Uiara, que pode ser relacionado ao Ñyá, que aparece no último fragmento do romance de Wilson Bueno. No entanto, antes de estabelecermos essa relação, torna-se necessário levar em conta o fato de que, assim como em *Macunaíma*, em *Mar paraguay*, a presença dos mitos indígenas se encarrega de proporcionar à narrativa um tom simbólico, sobrenatural, um retorno às origens guaranis da narradora.

Nesse sentido, ao longo de todo o romance, a narradora se transporta para o mito, convidando o leitor a um espaço atemporal, um universo mágico e, para isso, ela se coloca

como guia, porta-voz. No trecho a seguir podemos observar a especificidade e a força do mito em *Mar paraguayo*:

[...] De que modo – sepulcro ô cantante – es morir? Morangú, morangú: pero antes que sobrevenga morir, y será mañana, yo cantarê, detrás de mi bola-cristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contarê, a lo primero feligrés, una fábula, morangú morangú, una fábula de amor, raconto, que sea sublime. (BUENO, 1992, p. 30).

Morangu é uma palavra guarani para designar lenda, fábula ou mito. No trecho em que se questiona sobre a morte, a narradora repete essa palavra quatro vezes, afirmando que antes da chegada da morte ela precisa contar uma lenda, fábula ou mito de amor, de forma sublime, ou seja, transportando-se para o fantástico, celestial, sublime. Trata-se, como no relato de Sherazade das “Mil e uma noites”, de evitar a morte, adiando-a continuamente. A narradora se coloca, então, como a enunciadora do mito, mesclando os elementos esotéricos de sua profissão de cartomante – bola de cristal e braceletes – e a tradição indígena, na repetição da palavra *morangu*. A palavra “raconto” reforça o relato mítico, uma vez que designa “exposição escrita ou oral sobre um acontecimento ou série de acontecimentos, reais ou imaginários; narração, narrativa, relato” (HOUAISS, 2009).

O primeiro desses mitos indígenas a aparecer no romance e talvez um dos mais significativos é *añaretã*, palavra em guarani que significa inferno e sua variante *añaretãmeguá*, ser que habita o inferno, demônio:

Quando adentro a estos cuadrantes del misterio manífico de existir, de que exista el pútrido, el sórdido, el luxuriante, quando me flagro así, casi suprema, torna-se unas quantas cosas dentro, cerca, de nuevo, del infierno. El existe – sobrado de incêndio y chama, lámpara en el fondo de nuestros ojos quemados. *Añaretãmeguá*. (BUENO, 1992, p. 19).

Contar um mito é revivê-lo. Então, todas as vezes em que, na narrativa, a marafona se refere ao *añaretã*, ela se transporta a um outro tempo que não é cronológico, mas o tempo sagrado do mito. Isso quer dizer que, nesse espaço atemporal, o mito ganha vida e pode ser visualizado nitidamente pela protagonista narradora, causando-lhe temor, solidão, desespero. Nesse sentido, consideremos o trecho:

Si, el infierno, *añaretã*, *añaretãmeguá*, existe e, creio, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se afigura, acima de todo, el deseo de siempre y sempre más e mais amor – inquieta insaciabilidad que me completa nua llorando en la viuda cama de casal, tan larga, llorando la certeza sin duda de que un dia, un dia, un dia a gente se va a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã. (BUENO, 1992, p. 29).

Nesse fragmento, temos a imagem da marafona nua, sozinha, em prantos, de onde ela pode contemplar o inferno, que também é o inferno do desejo, tendo a plena certeza da morte vindoura. As palavras *tecové* – vida, pessoa – e *tecovepavaerã* – mortal – encerram a sentença apontando novamente a idéia da morte associada ao inferno. A aliteração dos fonemas /t/ e /v/ e a assonância da vogal /e/ com a repetição das palavras em guarani se encarregam de atrair poeticamente a atenção para a brevidade da ida e a proximidade do inferno. Outro mito importante no romance é o do *suruvu*. De acordo com o elucidário, o termo *suruvu* designa um “mito guarani onde a palavra é convertida em pássaro” (BUENO, 1992, p. 78). Nas palavras da marafona:

Suruvu el el alma-palabra convertida en párraro: estos vuelos, mis cardinales, lo pio en agua del suruvu en soledad, puesto que aprisionado en lo duro ser de un ente grafado vivo en la ayvu, dulce dolores, martirizadas por la garganta trémula de los demasiados humanos – palabra-pássaro demudada en alma, suruvu fremui matinal por las jornadas de la aurora, la mar y la higuera, suruvu es mucho do que digo y un poco más do que me dicen las cosas que van por mi, por Brinks, por el viejo y sobretodo por el niño [...] (BUENO, 1992, p. 41).

Para Mircea Eliade (1972) “[...] conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (ELIADE, 1972, p. 14). Neste caso, era preciso uma explicação para a origem da palavra e a mitologia indígena a associou a uma transformação sobrenatural em pássaro. O vôo do pássaro, por sua vez, constitui-se como um fenômeno incompreendido pelo ser humano ao longo de milhares de anos, tornando-se uma das maiores ambições da humanidade. A capacidade de voar é a característica que distingue os pássaros em relação aos demais animais. Não sabemos qual era, segundo o mito, o estado original da palavra, mas vemos no trecho que ela se encontrava presa “en lo duro ser de un ente grafado vivo en la ayvu”. A palavra *ayvu*, em guarani, significa barulho, bulha; então, podemos entender que na palavra humana o ser está preso em meio ao barulho, som que o representa, mas ao mesmo tempo o aprisiona também na escrita, uma vez que a emissão da fala foi aprisionada na grafia, escrita. Desse modo, o *suruvu* seria a libertação do “ser” da palavra, que corrobora com o processo de constituição do relato da marafona, que representa a originalidade e a liberdade da língua em constante mudança e ruptura com a tradição.

No último enunciado de *Mar paraguayo* aparece a sentença derradeira da narradora: “Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (BUENO, 1992, p. 73). A partir desse raciocínio da protagonista, no plano textual, o mar seria a sua própria representação e, por extensão, o seu relato que se encarrega de reproduzir a canção trancafiada no elevador – o seu coração – e da qual explodem amargura, desespero e solidão. O *Ñyá*, espírito das águas e divindade aquática na mitologia

guarani pode ser entendido, em uma representação metalinguística, como uma metáfora para escrita do livro pela marafona. Se entendermos a escrita como uma afirmação de identidade e a narradora como o próprio mar *paraguayo*, a materialização escrita do relato poderia ser esse *Ïyá* que detém o poder divino e transcendental de dominar as águas desse mar.

Em outra perspectiva, tendo em vista a aproximação dos sons e do significado, podemos considerar o *Ïyá* como uma espécie de mito fundador ou correspondente da Iara, a sedutora sereia que, no âmbito brasileiro, encanta os pescadores para depois devorá-los. A marafona seria, então, a senhora das águas, a Iara que devora culturas, povos e línguas, fundindo-os para compor seu relato sem fronteiras. Em “Ursa Maior”, o último capítulo de *Macunaíma*, o herói se encontra com a Iara e logo é tomado pelo desejo de manter relações com ela. O que Macunaíma ignora é que os encantos da mulher o levarão à morte, com a aprovação de Vei, a sol:

Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão e o herói tinha medo do frio. Vei sabia que a moça não era moça não, era a Uiara. E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças (ANDRADE, 1989, p. 216).

Em seguida, com uma chibatada de rabo de tatu, Vei, a sol empurra Macunaíma e o herói se atira à água e acaba sendo devorado por Iara. No fundo da lagoa, as mordidas da Uiara são tão violentas que ele perde a perna direita, os dedões, os testículos e as orelhas. Somente um tempo depois pode se recuperar:

[...] E o herói indeciso vai-não-vai. Sol teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz-que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro. Era o pino do dia (ANDRADE, 1989, p. 217).

Podemos considerar, então, que o mesmo mito aparece tanto em *Mar paraguayo* quanto em *Macunaíma*, obras do século XX, e representa a antropofagia, o ritual indígena que consiste na devoração, após uma batalha, do mais forte guerreiro inimigo a fim de assimilar suas melhores qualidades. O projeto literário do Romantismo não percebeu ou não levou em conta a força da antropofagia, buscou sim uma independência cultural, mas com base em uma tentativa de adaptação dos modelos europeus aos padrões nacionais. É com o Modernismo que a antropofagia como mito irrompe definitivamente como metáfora para uma verdadeira

devoração cultural, como processo de devoração da cultura do outro, a partir do manifesto antropófago de Oswald de Andrade.

Na contemporaneidade, o processo de criação artística enfrenta novos e antigos desafios. As obras produzidas no último século não podem negar a herança do movimento modernista. De uma forma ou de outra, são frutos daquela geração que decidiu romper com a tradição e repensar a forma de encarar a arte brasileira. Assim, pensar o nacionalismo no contexto atual é levar em conta a globalização, a constante troca de elementos culturais, a ausência de fronteiras. Cento e trinta e cinco anos após a publicação de *O Guarani*, estabelecendo marcantes diálogos com *Macunaíma*, *Mar paraguay* propõe uma devoração e fusão do europeu, resgatando culturalmente o indígena, repensando e valorizando sua língua, sua poesia natural, seus mitos e encantamentos.

No prosseguimento à análise do romance de Wilson Bueno, consideraremos a significativa obra de João Guimarães Rosa que é uma figura de destaque nas décadas posteriores à erupção do movimento modernista, tornando-se sem dúvida, um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos. O jogo com as palavras, a reinvenção da linguagem são pontos cruciais em suas obras, e revelam o grandioso trabalho artístico desse escritor que ultrapassa barreiras, gêneros e constitui-se como leitura indispensável ao interessado em estudar e compreender a literatura brasileira. Podemos considerar, então, como fonte primitiva, uma forma de palimpsesto de *Mar paraguay*, a obra literária de Guimarães Rosa, em particular, *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956.

O primeiro ponto de aproximação no que se refere à estruturação dos romances *Mar paraguay* e *Grande Sertão: Veredas*, tão diferentes, é a questão do narrador. No livro de Guimarães Rosa, a narração é feita de forma autodiegética, a partir do relato de Riobaldo, um ex-jagunço que conta suas memórias, seus amores – no caso, com Diadorim, quase um andrógino– e seu pacto com o Diabo. O relato de Riobaldo é, essencialmente, oral e a marca da oralidade permeia toda a obra, inclusive sua grafia particular em inúmeros momentos, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiari. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo...Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia [...]. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas amizades, foi que tão alto se ajagunçou [...] Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino... (ROSA, 2001, p. 33).

Como marcas da oralidade, temos os termos “dum”, “Sô”, “assassim” e o uso constante das reticências, marcando uma pausa, como se Riobaldo de repente parasse para pensar ou buscar na memória alguns nomes ou situações. Além disso, podemos observar o fluxo de consciência, nos momentos em que o narrador parece esquecer-se do seu narratário e passa para a introspecção, ao nível descoordenado de seus pensamentos. Riobaldo é um ex-jagunço sem estudos e que possui em sua identidade lingüística as marcas do falar do sertão. Na leitura de *Grande Sertão: Veredas* podemos observar que a obra se estabelece no discurso de Riobaldo e um interlocutor, a quem o narrador se dirige sempre em tom de autoridade, seja pela intelectualidade, seja pela posição social, sempre como doutor ou como senhor. É essa espécie de narratário quem posteriormente se encarrega de transcrever a fala de Riobaldo e que, como uma particularidade estética, mantém intactos os indícios da oralidade.

Nesse sentido, dois narradores se contrapõem, um que conta a história e outro que a organiza. O primeiro encontra-se no plano textual e possui voz, o segundo, deixa-se entrever apenas na estruturação do texto e nas escolhas de transcrição. Em *Mar paraguayo*, temos o discurso imediato, autodiegético, da marafona. Assim como Riobaldo, seu relato caracteriza-se pela oralidade e também possui um possível narratário que posteriormente se torna um narrador, no sentido daquele que transcreve, estabelecendo uma fusão de vozes dentro da narrativa. Já nas últimas linhas do romance, com a utilização do pronome *vos*, você em espanhol, podemos constatar a possível existência de um narratário explícito: o *Doctor* Paiva, personagem da narrativa: “[...] ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva [...]” (BUENO, 1992, p. 73).

O termo *doctor* pode representar o tratamento para designar a profissão de médico ou assim como em *Grande Sertão: Veredas*, uma forma de expressar a autoridade na questão da intelectualidade ou de maior poder aquisitivo do interlocutor. De qualquer forma, torna-se evidente que o livro, ao mesmo tempo em que é materializado pela escrita, é oral em sua intenção e configuração. Assim, a impressão que fica em sua leitura é a de que a narradora, sentada em sua janela ou em um divã, conta a sua história utilizando, para aproximar o seu narratário, o tom de conversa. No trecho a seguir podemos analisar a questão da oralidade, que se reflete na junção de línguas e na grafia de *Mar paraguayo*:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretã. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se va, criolo vagabundo de los caminos, rufión ô gigoló, e acá se pone, de nuervo de nuevo de novo el infierno. Añaretã. E se pegan sulcos en la cata e tus pelos se tintam de blanco grisalhadados, entonces también son las cosas del infierno. La piel de Dios, estas piedras: tupaitá, (BUENO, 1992, p. 20).

Destacamos, primeiramente, a repetição da palavra “uno”, que inicia três sentenças que apresentam praticamente o mesmo significado, fazendo com que o discurso se estabeleça em rodeios, tal como em uma conversa, uma espécie de espiral onde se repetem os significantes sem significado a que se referia Sarduy (1984, p. 173). Em “[...] acá se pone de *nuervo*, de *nuevo*, de *novo* el infierno” (BUENO, 1992, p. 20, grifos nossos) repete-se a insistência através de três palavras distintas: *nuervo*, invenção da marafona; *nuevo*, do espanhol; e *novo*, do português. Para dar a idéia da continuidade temos o uma gradação de termos. Podemos observar mais marcas da oralidade nas palavras “criolo”, “tintam” e “ô”. Em “criolo” temos a mistura de *criollo*, do espanhol, e crioulo, do português, que constitui a essência fronteira da narradora, o mesmo ocorre em “tintam”, de *tintar* em espanhol, a que se acrescentou o “m” no final, marca do português. Já em “ô”, marcado graficamente com o circunflexo, temos o relevo tônico na vogal que, na língua espanhola é sempre pronunciada de forma fechada e que serve para destacar a pronúncia da narradora.

Outro ponto de aproximação entre o romance de Wilson Bueno e *Grande Sertão: Veredas* é a manipulação da linguagem, especialmente no que se refere à revolução linguística. Na obra de Guimarães Rosa, tanto os neologismos quanto os arcaísmos são abundantes e significativos e aparecem desde as primeiras páginas: “ – Nonada. Tiros que o senhor ouviu ontem foram de homem não [...]” (ROSA, 2001, p. 23). Temos non, do português arcaico e nada, que se juntam para designar algo que não possui importância, que não merece atenção. Como neologismos, temos, mais adiante, os termos “satanazim”, “rupêia”, “amontar”, dentre outros. Os neologismos, o jogo com a disposição e a combinação das palavras também são característicos de *Mar paraguay*, cuja narrativa inteira se apoia na invenção não apenas de palavras, mas praticamente de uma nova língua, como podemos observar em um exemplo presente no fragmento a seguir:

[...] A el viejo no le gustaba el sol e tenia razón su piel que, al custo del menor descuido, se pegava de bolhas e el podría atravesar tres noches incendiado, agônicas dolores que los analgesicos no bloqueavan. Tasĩ, tasĩ, tan malo. Ah, mi vida, tecové, tinĩ. La ruína de la materia es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que empezen a ir al solo las derraderas tábuas de mi construcción precária. No, no deseo ver deshacerme in polvo y huessos ossossosporosos” (BUENO, 1992, p. 28).

Nessa parte, a narradora reflete sobre a decadência física do viejo e, por extensão, sobre a decrepitude do ser humano com o passar do tempo. Em “No, no deseo ver deshacerme in polvo y huessos ossossosporosos” (BUENO, 1992, p.28), a aliteração do fonema /s/ nas palavras “deshacerme”, “huessos” e na construção inusitada “ossossosporosos” proporciona um

efeito de sibilação quase onomatopéico na representação do som de algo que se está esvaindo, em ruínas. Tal efeito é utilizado para reforçar justamente a idéia da decadência corpórea do ser humano e o medo que isso provoca na marafona. Tanto Riobaldo quanto a marafona tem uma verdadeira obsessão pelo inferno. Em *Mar paraguayo*, o inferno aparece constantemente na narrativa, sempre associado ao terror e ao medo do futuro e da morte:

El infierno existe e pode que sea el viejo y pode que sea el niño y principalmente pode que sea esta súbita Sônia Braga de mis días marafos y entonces, mirando a el rasgado mar de olas y espumas de esto balneario 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. (BUENO, 1992, p. 72).

Nesse trecho, vemos que o inferno é apresentado como uma síntese dos personagens do romance: o *viejo* e sua debilidade; o *niño*, a juventude e a virilidade; Sônia Braga e a explosão da sensualidade; e até mesmo *Brinks*, o cachorrinho e sua lealdade. O inferno pode estar, então, em todos e em todas as partes, como um sinônimo da morte, de quem não há como escapar, ou da própria vida. A narração da protagonista é impregnada pelo seu desencanto de viver, que consiste no motivo de sua escrita: encontrar-se consigo mesma, transformando o seu relato em uma forma de subsistência, como uma válvula de escape que a liberta das suas pressões e de seu desespero. Sendo assim, em cada ponto da narrativa, a narradora enfatiza a permanência do inferno sobre todas as coisas. Assim, não importa o caminho escolhido, não existe escapatória, sempre se chegará ao “añaretã”, inferno.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a presença do inferno também é significativa, uma vez que segundo o Riobaldo, o “[...] diabo está na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2001, p. 27), ou seja, está em todos os lugares. Na verdade, o diabo e o inferno, são vistos pelo narrador como domínios ambíguos, que se estabelecem entre a existência e a inexistência, essencialmente, na dúvida:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moqué: quem mói no asp'ro não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei nesse gosto de especular idéia. O diabo existe e não existe. Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso... (ROSA, 2001, p. 26).

Em toda a obra, o inferno rodeia o protagonista narrador, desde o pacto com o demônio e as reflexões de que o inferno faz parte de nossa própria constituição e por isso não podemos nos esquivar dele:

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemén instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem [...]. (ROSA, 2001, p. 64-65).

Sendo assim, toda a maldade que rodeia o mundo, os sofrimentos e as dificuldades enfrentadas no sertão são encaradas por Riobaldo como provenientes do inferno, que não se constitui como uma simples questão metafísica, mas como uma personificação de todos os sentimentos ruins e situações adversas enfrentadas pela personagem. O inferno pode ser entendido, então, como uma entidade que, tanto em *Grande Sertão: Veredas* quanto em *Mar paraguayo*, ultrapassa todo o entendimento e a compreensão dos protagonistas, constituindo-se como metáfora para a morte, a brevidade e a finitude da existência humana e o sofrimento. Já no fim do romance, Riobaldo afirma que “[...] O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2001, p. 624), concluindo que, afinal, o diabo e o inferno fazem parte do próprio ser humano.

Além das relações já suscitadas, existe ainda outra que podemos estabelecer entre os romances de Guimarães Rosa e de Wilson Bueno. Trata-se da representação de um espaço metafórico que é o sertão, em *Grande Sertão: Veredas* e o trânsito entre países, idiomas e culturas, em *Mar paraguayo*. Neste ponto, no que se refere à imagem do sertão, torna-se necessário trazer à análise, em alguns pontos, também, a configuração do sertão no livro *Os Sertões*, publicado em 1902 por Euclides da Cunha. Nesse sentido, o trânsito de línguas expresso já no próprio título de *Mar paraguayo* – composto pela palavra mar, que pode ser lido tanto em português quanto em espanhol e *paraguayo*, composto de *pará*, *gua* e *y*, designando, em guarani, o rio que dá origem a um mar ou rio dos moradores do mar – e se perpetua em todo o romance, assumindo a finalidade de apagar toda e qualquer fronteira. Podemos pensar, então, levando em consideração o trajeto da protagonista, o mar *paraguayo* como a representação de um entrelugar no qual ocorre uma fusão cultural transposta na linguagem.

A fim de elucidar esse entrelugar e seus diálogos com Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, propomos uma associação às reflexões de Willi Bolle (2004) no livro *Grandesertão.br*, especificamente no capítulo *O sertão como forma de pensamento*. Segundo o teórico, em

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa e em *Os Sertões* de Euclides da Cunha a imagem do sertão corrobora na construção de uma “paisagem nacional”:

[...] Os dois escritores *nomeiam* o sertão, dão-lhe voz e fala. *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* são recriações da realidade na língua, convidando o leitor a redescobrir com os sentidos despertos o centro do país que, tanto pelo seu papel histórico quanto pela originalidade étnica de seus habitantes, mas sobretudo pela qualidade da representação literária, transborda seus horizontes em direção à Amazônia e às metrópoles do Sudeste, para tornar-se um retrato alegórico do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 47-48).

Nessa perspectiva, podemos considerar que, inspirado na construção em Euclides da Cunha e Guimarães Rosa de um “retrato alegórico do Brasil” a partir da figura do sertão, Wilson Bueno opera assim como Guimarães Rosa, uma revolução linguística, e acaba por, de certa forma, subverter esse retrato a partir das dimensões espaciais oscilantes do seu *Mar paraguayo*. Ao refletir sobre o processo de construção da figura do sertão como retrato alegórico, Willi Bolle tece considerações críticas a respeito da evolução histórica até a consolidação de uma paisagem nacional no Brasil, que se estabelece nos “mapeamentos literários” realizados por Euclides da Cunha e posteriormente por Guimarães Rosa:

A base teórica para a construção da *paisagem* como retrato de um *país* foi criada no Romantismo europeu. Por intermédio dos viajantes das primeiras décadas do século XIX a idéia chegou ao Brasil, onde foi vivamente acolhida pela elite, que desejava dar um sólido sustento cultural à construção política do Estado independente, através da fundação concomitante de uma “paisagem nacional”. Assim se desenvolveu aqui, entre os anos 1820 e 1870, um rico repertório de formas e procedimentos, no qual puderam se basear Euclides da Cunha e Guimarães Rosa em seus mapeamentos literários do país. (BOLLE, 2004, p. 48-49).

Desse modo, podemos considerar que, em linhas gerais, a paisagem nacional em *Grande Sertão: Veredas* e *Os Sertões* constrói-se em relação a um contexto histórico e não possui demarcações nítidas ou bem contornadas: a paisagem é instável e movediça, conforme podemos observar no trecho do romance de Guimarães Rosa: “Em termos, eu gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o Senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2001, p. 41). O sertão é apresentado como sendo algo maior que um simples lugar ou um ponto geográfico, visto como uma forma de pensamento, cujo poder é capaz de fortalecer o indivíduo. Em alguns pontos, Riobaldo afigura o sertão como o lugar onde só podem viver os fortes, dada a crueza do lugar: “Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus

mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001, p. 35).

Por sua vez, em outros pontos, o sertão representa a vastidão, a universalidade. Observemos o trecho abaixo, que trata dos rios:

Quando um ainda não aprendeu, se atrapalha, faz raiva. Só Preto, já molhei mão nuns dez. Verde, uns dez. Do Pacari, uns cinco. Da Ponte, muitos. Do Boi, ou da Vaca, também. E uns sete por nome de Formoso. São Pedro, Tamboril, Santa Catarina, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo (ROSA, 2001, p. 95).

Sendo assim, embora muitas vezes em *Grande Sertão: Veredas*, a figura do sertão seja apresentada com algumas características ruins, ela, por fim, se apresenta como uma paisagem, como o espaço que até poderia representar o Brasil e a nacionalidade brasileira. *Mar paraguayo* também se encarrega de reconfigurar tal paisagem com a representação de uma paisagem sem contornos nítidos e com fronteiras difusas. Esse espaço movedição se afirma através de associação a caracteres considerados, em sua maioria, como negativos: o erro, a marginalização, o hibridismo, dentre outros. O relato toma forma em uma casa em Guaratuba, onde uma cartomante paraguaia que também é prostituta, enquanto permanece sentada em seu sofá, um divã de psicanálise, talvez, tece o relato enquanto entrelaça nas mãos os fios de crochê em uma mescla de oralidade e escrita:

[...]: de lo sofá diagonal al cielo de la ventana no me quiero salir: estoy sentada: los cabelos casi que ocultan el trabalho crochê: tiquitito arpón en el extremo aguja: nudo; trança: laçada:laçada:nudo:trança:la tela cumprindo-se: inútil: un nada ainda: sin forma que lhe faça sutiã ô canción [...] (BUENO, 1992, p. 46)

Esse mar, que representa o caos e as especificidades do ser, reflete a protagonista e suas memórias, que não se originam em Guaratuba, no momento da expressão. Essas memórias se constituem nas vivências da narradora e exprimem seus sentimentos, os espaços por ela percorridos, os momentos e as sensações que a marcaram. Destarte, podemos considerar o mar *paraguayo* como uma espécie de itinerário dos caminhos da protagonista. A dimensão espacial se originaria então, em lugares longínquos do interior do Paraguai, onde a marafona nasceu. O trajeto continua e passa por Assunção: “Recuerdas, vida, recuerdas: nuestra casa en Assunción, rios d’agua, guarânia” (BUENO, 1992, p. 36).

A narradora ainda cruza a fronteira entre Paraguai e Brasil e passa por cidades do Mato Grosso do Sul, especificamente Aquidauana e Dourados: “Aquidauna, Dorados, Puerto Soledad, ciudades de rios y polvo, de huessos moles a las duas en punto de la tarde, siesta y

fuego” (BUENO, 1992, p. 70). Ela ainda percorre todo o Estado do Paraná até que chega ao litoral, em Guaratuba, onde pode finalmente vivenciar o seu primeiro e definitivo encontro com o mar: “La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda uma outra canción [...]” (BUENO, 1992, p.16).

Nos caminhos da protagonista de *Mar paraguay* a Argentina também aparece representada devido à ascendência da narradora que também influencia as suas memórias: “[...] Es la danza en el abismo dos vocacionados a lo equilibrismo – me decia, hace mucho, en rude castelhano, mi abuela argentina” (BUENO, 1992, p.21). A paisagem de *Mar paraguay* é delineada nesse espaço movediço no qual as fronteiras confluem fronteiras e se fundem as línguas e as culturas. Por ser um lugar em que a identidade é instável, tanto sua constituição como sua destruição são marcadas pelo erro. O resultado é uma terra sem dono, um lugar que não possui uma pátria em particular, em que imperam a marginalização, a expressão do caos.

Se para Willi Bolle o sertão como retrato alegórico “[...] aparece aqui como labirinto, lugar por excelência do se perder e do errar. Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE, 2004, p. 65). Então, *Mar paraguay* também pode ser visto como outra representação desse mesmo retrato, uma forma de desafiar o leitor e explorar os aspectos fundamentais de nossa cultura fronteiriça.

Por fim, certamente é possível entrever, tanto no que se refere aos aspectos textuais como em relação à temática, uma forte presença do legado literário de Guimarães Rosa nas obras de Wilson. O escritor paranaense, anos depois da publicação de *Mar paraguay*, decide homenagear o grande mestre mineiro através da publicação, no ano 2000, do livro *Meu tio Roseno, a cavalo*. Já na primeira página, ao denominar o tio, o narrador confunde seu nome, juntando uma série de extensões ao radical ros-: “E aí então que foi o primeiro céu – o meu tio Roseno, também Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno, o meu tio Rosano [...]” (BUENO, 2000, p. 13). Na designação do tio, vemos claramente a relação com o último sobrenome do autor de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa.

Assim como ocorre em *Mar paraguay*, *Meu tio Roseno, a cavalo* também se caracteriza por uma recriação artística, com a marcante presença dos neologismos e a utilização significativa da língua guarani. Em um ponto mais amplo, essas duas obras de Wilson Bueno se caracterizam pela relação estreita com a obra de Rosa, especialmente, *Grande Sertão: Veredas*, e também com “Meu tio, o iauaretê”, do livro *Estas Estórias*.

Temos, primeiramente, a aproximação com o título que com a segunda obra de Wilson Bueno estabelece correspondência com o substantivo tio. Outro ponto é a presença da

linguagem indígena, que no relato de Guimarães Rosa, já aparece na designação do tio, caracterizado como um *iauaretê*, de jagaretê, onça em tupi-guarani. Nos dois romances de Wilson Bueno, o guarani é presença marcante, como já pudemos em *Mar paraguayo* e podemos observar no trecho de *Meu tio Roseno, a cavalo*, quando, em suas andanças, Roseno se encontra com um bugre guarani. Nesse encontro, são utilizados os adjetivos *avevó*, gordo, *ambotá*⁶¹, atropelado e o verbo *há'anga*, ameaçar, para se referir ao índio:

[...]

Os dentes, limados ao extremo da agulha, luziam. “Apeese, hombre”. Nosso tio, sereno Rosalvo, desceu do Zaino. “Se assunto, bugre” – despachou, destemeroso. “Aqui es el Avatiyú. Flacos no passan” – brincou, cínico, o ameaçante guarani Há'angá, a língua mexendo-se dentro da boca crivada de dentes [...] (BUENO, 2000, p. 15).

Em “Meu tio, o iauaretê”, Guimarães Rosa leva o experimentalismo linguístico ao extremo, com a fusão entre a oralidade e os termos em tupi-guarani que aparecem desde o título, que remete ao termo *jagaretê*. Além do título, aparecem outras palavras na língua indígena, dentre as quais destacamos a constante repetição de “nhem” e “nhenhem”, como no trecho “Nhenhem. Eu cacei onça. Sou muito caçador de onça” (ROSA, 2013, p. 30). *Nhem* e *nhenhem* se referem à *ñe'ẽ*, palavra ou conversa em guarani, palavra que marca o relato da “marafona del balneário”. Para Augusto de Campos, “[...] O texto fica, por assim dizer, mosqueado de “nheengatu”, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo”. (CAMPOS, 1992, p. 60).

A obra de Guimarães Rosa, seja com *Grande Sertão: Veredas*, seja com “Meu tio, o iauaretê”, é presença marcante e significativa na escrita de Wilson Bueno, como fonte de inspiração e como ponto de homenagem, como a recorrência da palavra rosa no relato da “marafona del balneário”. O termo rosa aparece pelo menos dez vezes, como a rosa do deserto, “la rosa de la rosa” (BUENO, 1992, p.28) as “rosas, rosales” (BUENO, 1992, p. 28) ou a “rosa deflorada” (BUENO, 1992, p. 70). Enfim, os diálogos e conexões que encontramos nessas obras, tanto no que homenageia quanto no homenageado revelam um processo de criar e recriar a tradição literária, tecendo e destecendo seus legados.

⁶¹ No elucidário constante ao final de *Meu tio Roseno, a cavalo*, a palavra *ambotá* é associada ao substantivo bigode.

A propósito da figura da rosa, temos outros intertextos em *Mar paraguayo*. Um deles se apresenta com a repetição “en la rosa de la rosa de la rosa” no trecho : “[...] e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho innumerable. Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai” (BUENO, 1992, p. 22), que pode ser uma leitura do poema da escritora norte-americana Gertrude Stein, que escreveu seus poemas nas primeiras décadas do século XX, período da vanguarda americana, fazendo repetir em um de seus versos o clássico tópico da literatura ocidental. Um de seus versos mais famosos é justamente o que Wilson Bueno se apropria, aparece no poema *Sacred Emily*, constante no livro *Geography and Plays*, publicado pela primeira vez em 1922. A seguir, apresentamos um trecho de *Sacred Emily*:

[...]
 Night town.
 Night town a glass.
 Color mahogany.
 Color mahogany center.
 Rose is a rose is a rose is a rose.
 Loveliness extreme.
 Extra gaiters.
 Loveliness extreme.
 Sweetest ice-cream.
 Page ages page ages page ages.
 Wiped Wiped wire wire.
 Sweeter than peaches and pears and cream.
 Wiped wire wiped wire.
 Extra extreme.
 [...]
 (STEIN, 1999, p. 187).

Em todo o poema, existe um jogo com as palavras e com a sintaxe, na repetição de termos e inversões de frases mais de uma vez em um mesmo verso, criando um ambiente poético próximo à proposta dadaísta. No caso da repetição “Rose is a rose is a rose is a rose” podemos observar que o conectivo é *is*, terceira pessoa do verbo ser, que acompanha o termo rosa, dando a ideia de que a rosa é uma rosa e sempre será uma rosa, ou seja, as coisas são o que são. Em *Mar paraguayo*, o verso de Gertrude Stein é estilizado, trocando o verbo por uma preposição e fazendo a tradução para o espanhol. O uso da preposição *de*, além de ser um genitivo, estabelece o lugar onde se encontra o agente da ação, no caso a rosa. Sendo assim, a repetição “la rosa de la rosa de la rosa” é usada no romance para dar uma dimensão do inferno.

Diante dessa apropriação, podemos constatar mais uma vez o uso expressivo dos recursos poéticos no romance. No verso “rose is a rose is a rose is a rose”, temos uma afirmação de que a rosa é uma rosa, na ideia de que as coisas não mudam, não importam as circunstâncias.

Na fala da “marafona del balneário”, por sua vez, temos uma noção de profundidade, como se uma rosa contivesse outra, sucessivamente.

No senso comum, devido à sua beleza e ao seu perfume, a rosa é vista como um símbolo da felicidade, da pureza, do amor ou da paixão sensual, neste último caso, sobretudo se for da cor vermelha. Se nos voltarmos à tradição judaico-cristã, encontramos expressões como Rosa de Saron ou Rosa Mística. No livro de *Cantares* de Salomão, a voz da noiva se dirige ao seu amado definindo-se como a “[...] rosa de Saron, o lírio dos vales” (ALMEIDA, 2002, p. 585). Saron, como nos esclarece os versos seguintes, era um vale muito florido e fértil, a amada se considera, então, um símbolo da beleza desse vale. Posteriormente, estabeleceu-se que os cânticos de Salomão seriam, na verdade, uma profecia para o amor entre Cristo e sua igreja. Nesse caso, a Rosa de Saron se constituiria como uma referência simbólica de Jesus Cristo.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a rosa representa também o Santo Graal, a “[...] taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 788). Além disso, sob a designação de Rosa Mística, essa flor também pode representar a virgem, mãe do filho de Deus.

Sendo assim, além dos atributos que remetem à noção de beleza e bucolismo, a rosa também traz consigo uma aura de santidade, de espiritualidade pelo menos, no sentido de carregar a associação tanto com Maria como com o sangue derramado na cruz, o símbolo do cristianismo. No discurso da marafona, a rosa constitui-se, então, como uma metáfora que traduz, não somente o amor ou a bem-aventurança que seu aspecto, cor e perfume evocam, mas também como uma dimensão religiosa. Tal dimensão pode ser sustentada se pensarmos no sentido do uso da palavra *Karai* no final da frase. Além de designar senhor ou homem de idade avançada, essa palavra no guarani pós-colonização passou a significar batismo ou pessoa batizada, já não mais considerada pagã.

Antonio Roberto Esteves destaca a contraposição entre a associação do termo *Karai* ao fogo, ao profeta que anunciava a terra sem mal, conforme as explicitações do elucidário, à interjeição *Caray*, que se encarrega de quebrar não somente o sentido metafísico da rosa como a concepção de divindade expressa pela significação de *Karai* em guarani. (ESTEVES, 2015, p. 96).

Nesse sentido, em “[...] e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho inumerable. Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai” (BUENO, 1992, p. 22) o advérbio “hasta”, até em espanhol, e que segundo o dicionário da *Real Academia Española*, determina tempo, lugar, ações ou quantidades, enfatiza a permanência do inferno em um lugar específico, mesmo em todas as rosas sobrepostas. A escolha dessas palavras conduz à

interpretação de que a existência do inferno e suas vicissitudes perduram mesmo em face de condições que parecem perfeitas, como a reunião de muitas rosas, ou também diante da religião.

O romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco e o próprio Guimarães Rosa, na associação ao seu sobrenome, também podem emergir no jogo que a narradora de *Mar paraguay* estabelece com o termo “rosa”. Outro tópico da literatura ocidental com que a figura da rosa em *Mar paraguay* dialoga é o do “collige, virgo, rosas”, que faz parte do poema “De rosis nascentibus”, atribuído a Virgílio (RUIZ DE ELVIRA, 1999, p. 44) e cujo sentido é o de aproveitar a juventude e a beleza enquanto há tempo, uma vez que elas são passageiras. A expressão se tornou um dos símbolos para a fugacidade da vida do Renascimento e Barroco, sendo utilizada por poetas como Luís de Góngora e Garcilaso de la Vega e posteriormente com o Neoclassicismo.

Além da rosa como metáfora para a brevidade da vida, a narradora também dialoga com a tradição latina, renascentista, barroca e neoclássica a partir da exploração de temas como a proximidade da morte e a decadência:

Añaretã. Mi edad de hoy, esta que oculto com verguenza y miedo, esta já es demais e pone todas las cosas vanas y morituras, claro que de nuevo hablo, añaretã, hablo de lo que digo, señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales, claro está, que torno a me referir a el infierno. Y sei que mañana serê apenas un recuerdo, passage [...] (BUENO, 1992, p. 28).

Nesse trecho, podemos observar que, em uma das caracterizações do inferno em sua relação com a idade e a decrepitude, a narradora utiliza a figura da rosa, com “rosas, rosales”. A velhice e a proximidade da morte fazem com que ela reflita sobre a brevidade da vida, da beleza e o fato de que logo será apenas uma lembrança na memória do *niño*, ressaltando sua a visão da “marafona del balneario” como uma “[...] passagêra en este mar” (BUENO, 1992, p. 43).

Até aqui exploramos os diálogos travados entre a obra de análise e algumas outras que representam a literatura universal e a literatura brasileira. Esses diálogos se estabelecem principalmente em relação com a temática e a manipulação da linguagem na utilização de elementos indígenas, funcionando como ecos que repercutem na criação de *Mar paraguay*, ou como uma espécie de palimpsesto cujos fragmentos emergem na obra do escritor paranaense. Tais diálogos estão, na maioria dos casos, encobertos, implícitos no discurso da marafona e aparecem em meio a algumas relações exigidas por uma análise mais apurada. Deste ponto em diante, nosso trabalho enfocará os enunciados que, dentro do romance, funcionam como hipertextos, remetendo a outros textos que dialogam com *Mar paraguay*.

Na “notícia”, parte que abre o romance, a voz narrativa dá um aviso sobre a importância do guarani em seu relato: “Un aviso: el guarani es tan esencial en neste 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” (BUENO, 1992, p. 13). Temos nesse trecho o que podemos considerar como o primeiro hipertexto, “derramados nerudas”, uma vez que essas duas palavras marcam um diálogo entre *Mar paraguay* e a obra do poeta chileno Pablo Neruda (1902-1973). O poeta, conhecido mundialmente por sua expressão poética sensual, inebriante e subjetiva, comum em suas obras juvenis, tem seu sobrenome pseudônimo associado aos termos “derramado”, “cascata” e “suicídio”. Cria-se, então, um ambiente de identificação entre a temática juvenil de Pablo Neruda e o relato da “marafona del balneário”, como podemos observar nas relações entre a canção da narradora e um trecho do poema “Canción desesperada”, do livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda:

EMERGE tu recuerdo de la noche en que estoy.
El río anuda al mar su lamento obstinado.

Abandonado como los muelles en el alba.
Es la hora de partir, oh abandonado!

Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh sentina de escombros, feroz cueva de náufragos!

En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzaron las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!

Era la alegre hora del assalto y del beso.
La hora del estupor que ardía como un faro.

Ansiedad de piloto, furia de buzo ciego,
turbia de embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!

[...]

(NERUDA, 2001, 113-114).

Como podemos observar nesse trecho, a expressão poética concentra-se na recordação de um amor. Os principais temas são a mulher, a dor, a tristeza e o desespero e o eu-lírico se encontra saudoso, abandonado e suplicante. Podemos visualizar, então, o mar não só como o local do naufrágio, mas também como ponto para onde convergem todos os rios e, metafóricamente, os lamentos que persistem a correr. Da mesma forma, os sentimentos que

naufragaram na mulher amada e que são marcados pela repetição do verso “todo en ti fue naufragio”, vão abrigar-se no coração do eu-lírico, que se transforma em uma cova de náufragos. A canção desesperada de Pablo Neruda, possui em sua quarta estrofe uma referência ao vôo do pássaro, assim como a o primeiro elemento apontado pela narradora como uma característica do guarani. Além disso, pela sua temática e pelo que sugere seu próprio título, apresenta semelhanças com o tom que a marafona atribuí ao seu relato, como podemos observar, por exemplo, no fragmento a seguir:

En neste momento que las copas urden el invierno del balneario de Guaratuba, e todo se pone de frio detrás de las cubiertas, sobretudo el viejo que en júnio se vá a morir e por esto se pone a entornar a lo vino y a temblar, a temblar [...]. En estos momentos, es que me aperta acá en el lado esquerdo una lúgubre canción hecha de remorso, lo podrido veneno de la saudade y me pega, por todo el cuerpo, unas ganas de matar ô de morir. (BUENO, 1992, p. 58).

Na estação do ano menos propícia para se estar no balneário, o inverno, a marafona associa sua canção à morte, do *viejo* e dela mesma, e à saudade. Além disso, o mar é visto por ela, como no poema de Neruda, também como o lugar onde naufragam os desejos, “[...] pará de naufragados deseos [...]” (BUENO, 1992, p. 25)

Ao refletir sobre sua chegada a Guaratuba e seu primeiro encontro com o mar, a narradora expõe toda a tristeza, melancolia e desespero que inundavam a sua alma, metaforizados na forma de canção: “[...]Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura”. (BUENO, 1992, p. 16). Dessa forma, assim como o eu-lírico de Pablo Neruda, a protagonista de *Mar paraguayo* também entoa uma canção desesperada, inundada pela poeticidade da figura do mar, do naufrágio, do desencanto e da solidão.

Ainda em “notícia”, temos outro hipertexto do romance: “[...] Queriendo-me talvez acabe aspiranto en este zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión [...]” (BUENO, 1992, p. 13). Destacamos, no trecho, o sintagma “zoo de signos”, no qual zoo é um radical que se usa em palavras como zoofobia e zoológico. A expressão “zoo de signos” se refere, então, tanto aos animais do zoológico quanto aos animais do zodíaco, como é o caso do escorpião. Não há como não fazer uma associação com o livro *Manual de Zoofilia*, publicado em 1991 por Wilson Bueno, com um projeto literário que se iniciava com esse livro e que se consolidaria mais tarde com a publicação de *Jardim Zoológico*, em 1991, e *Cachorros do Céu*, em 2005. Em *Manual de Zoofilia*, temos 30 microcontos que tratam do erotismo humano, através da associação a características de animais, que nomeiam cada um dos

microcontos. Em um deles, o título é “Escorpiões”, e trata, especificamente desses animais em particular, com sua esperteza e a fatalidade de seu veneno:

Espreitam nas frestas, no oco dos cantos, nos desvãos das pedras, vigilantes na alma dos bêbados e dos amantes.
Botam ovos como aranhas e triplicam a sombria possibilidade de que o pisemos com os pés descalços – inadvertidamente.
Também como ao nosso medo, suicidam-se – com rancor, e de forma sucinta: o próprio veneno sendo a dose fatal. (BUENO, 1991, p. 18).

O escorpião aparece como metáfora do ato sexual, com sua sagacidade em espreitar e vigiar para depois atacar. Nessa perspectiva, os amantes podem a qualquer momento ser pegos desprevenidos pelo escorpião, que se multiplica exatamente para isso. Além disso, os escorpiões são apresentados como seres que podem suicidar-se com seu próprio veneno. No relato da marafona, o escorpião também aparece como uma metáfora, na medida em que a trama da protagonista narradora se constrói e se desenvolve, primordialmente, a partir da ambiguidade. Essa ambiguidade, por sua vez, é comparada àquela que se estabelece em um ferrão de escorpião constituído, ao mesmo tempo, de veneno e de afeto. O romance situa-se, então, no limite entre o bem e o mal e entre o real e o imaginário.

Em *Jardim Zoológico*, temos um conjunto de fábulas, que compõem um catálogo em que são descritos trinta e quatro seres inimagináveis na realidade exterior à coletânea. Dentre eles, destacamos as Yararás, que são:

Bichos só encontrados na banda oriental do Paraguai, as yararás são exclusivamente femininas. A rigor, constituem exemplares perfeitos de réptil hermafrodita, mas como para os índios inexista esta mediação – e tão só o limitado império dos dois sexos – as yararás serão sempre as yararás – fêmeas, fêmeas, serpentes emplumadas, os olhos de moça e o recurvo par de presas que apunhala os apaixonados. (BUENO, 1999, p. 51).

Anos depois da publicação de *Mar paraguay*, um outro ser criado por Wilson Bueno ainda pode apresentar ecos da “marafona del balneário”. A “yará”, que também aparece citada no livro *Meu tio Roseno, a cavalo* (BUENO, 2000, p. 77) é um ser ambíguo, que transita entre o masculino e o feminino. Como vimos em outro ponto do trabalho, a marafona também se constitui em um trânsito entre línguas, fronteiras e entre os gêneros. Por fim, conforme o desejo da própria narradora, que aspira a um “zoo de signos”, podemos conceber o romance *Mar paraguay* como um verdadeiro jardim zoológico de signos linguísticos bestializados que representam a vivacidade e o dinamismo que as palavras adquirem a partir da manipulação de sua narradora.

Além disso há uma ambiguidade no termo signo, que também pode se relacionar com o zodíaco, uma vez que a marafona é, também, astróloga. Em certo ponto de seu relato, ela revela seu signo: “[...] me siento: ñandu: canceriana mi verbo es sentir [...]” (BUENO, 1992, p. 43), estabelecendo um contraponto com outro signo do zodíaco, o escorpião. O signo é posto, então, como elemento chave para a compreensão não só da personalidade como também, através da “bola de cristal”, do futuro da protagonista.

O terceiro hipertexto do romance de Wilson Bueno a ser destacado é o que ocorre em na referência à fragilidade da saúde do *viejo*, a narradora afirma: “[...] El viejo era tan concreto e tan bueno, el viejo que no sei, sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos ô fue la vida mismo que lo mato de chofre, súbita golpeada en su corazón flagíl, corazón de melón, melón, melón [...]” (BUENO, 1992, p. 27). O hipertexto nesse excerto é “corazón de melón, melón, melón”, que remete ao verso da popular canção *Corazón de Melón*, que se tornou popular entre as décadas de 1950 e 1960 na voz de Glória Lasso e das Hermanas Benítez. A música consiste em três estrofes e a repetição constante do estribilho:

Corazón de melón,
De melón, melón, melón, melón, melón
Corazón
Corazón de melón,
De melón, melón, melón, melón, melón
Corazón (BENITEZ, s.d.).

De uma maneira geral, toda a canção se baseia na repetição de palavras, em um ritmo característico da rumba cubana. A temática concentra-se em um eu-lírico apaixonado que pergunta a seu próprio coração o porquê de já não poder mais viver sem o amor da mulher amada. A palavra *melón* utilizada como um adjetivo, representa, então, uma característica do coração, também em sua associação com o mel, visto de acordo com sua docilidade, fragilidade e ingenuidade. Nesse sentido, apropriando-se da sonoridade da repetição “melón, melón, melón”, a marafona reflete sobre o *viejo* e sua condição física e sentimental, fragilizado tanto pela velhice quanto pela ingenuidade. Isso porque ele debilita-se a cada dia, sofrendo crises de asma e taquicardia até que entra em uma espécie de coma, um estado vegetativo. Enquanto o *viejo*, com seu coração de melão morre aos poucos para o mundo e para ela, a marafona se apaixonou pelo *niño* e passa a se divertir com ele, às vistas cegas do *viejo*.

Além da música *Corazón de Melón*, outro hipertexto também remete a uma canção em particular, como podemos observar no trecho: “[...] En estos momentos, es que me aperta acá en el lado esquerdo una lúgubre canción hecha de remorso, lo podrido veneno de la saudade y

me pega, por todo el cuerpo, unas ganas de matar ô de morir. Quizás, quiças, quiças [...]” (BUENO, 1992, p. 58). A repetição “Quizás, quiças, quiças” reporta à canção *Quizás*, composta pelo cubano Osvaldo Farrés em 1947 e interpretada por inúmeros cantores, tais como Sara Montiel, Nat King Cole e Jenifer López. O estribilho da música pode nos proporcionar a possibilidade de melhor interpretar seu sentido:

Y así pasan los días
Y yo, desesperando
Y tu, tu contestando
Quizás, quizás, quizás (FARRÉS, 1947).

O termo *quizás*, em espanhol, *quças* em português, é um advérbio de dúvida. Nesse sentido, a dúvida permeia todos os versos da canção, marcando o desespero do eu-lírico e a hesitação da mulher amada em corresponder ao seu amor. Em *Mar paraguay*, a narradora também se encontra corroída pela dúvida e não só por ela, mas também pelo desespero e pela saudade. O problema concentra-se em dissipar os maus sentimentos que se apoderam da marafona, no inverno, momento em que as tremedeiras do *viejo* anunciam não somente o frio como também a morte. Matar ou morrer transforma-se em hesitação e em possibilidade.

O último hiato do romance é dedicado ao cachorrinho Brinks. Em um determinado ponto, ela dirige diretamente a Brinks contando-lhe sobre suas revoltas, tristezas e angústias e demonstrando sua solidão, que pode ser percebida com as correspondências que há muito não chegam: [...] *paraguayta cumple*, como en las correspondências que, ahora, há mucho tiempo, no lo sê lo que es recibir. La marafona no tiene quien la escriba. Brinks’i. Brinks’imi. (BUENO, 1992, p. 58).

Temos, então, mais um hipertexto em “la marafona no tiene quien la escriba”, que estabelece uma clara relação intertextual com o romance *El coronel no tiene quien le escriba*, (1961), de Gabriel García Márquez. Sua temática concentra-se na injustiça do governo e a inquietação diante de uma eterna espera. O protagonista é um velho coronel reformado que vive com sua esposa asmática em um estado de tremenda miséria e pobreza. Após perder seu filho Agustín, suas únicas esperanças são o galo de briga, herdado do filho, e a carta que espera há quinze anos, como resposta sobre a reclamação do pagamento pelos serviços prestados à pátria. Dessa forma, todas as sextas-feiras o coronel se desloca ao porto à espera da carta que nunca chega. O pouco que lhe resta, ele prefere utilizar para alimentar o galo. Em certo momento do romance, ao refletir sobre sua condição, a esposa do coronel chega a afirmar que os dois estão

apodrecendo ainda em vida, ao comparar a situação atual com aquela de muitos anos antes, como no caso do guarda-chuva, destruído pelas traças:

[...] El coronel, su esposa y su hijo Agustín – que entonces tenía ocho años – presenciaron el espectáculo hasta el final, sentados bajo el paraguas. Ahora Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante había sido destruído por las polillas.

[...]

Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. “Todo está así”, murmuró. “Nos estamos pudriendo vivos”. Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto. (GARCÍA MARQUEZ, 2004, p. 11).

As cartas também já não chegam para a marafona e diante disso ela conclui que não há mais quem lhe escreva ou o que esperar dos demais. Em sua velhice, a narradora também se sente injustiçada e miserável assim como o velho coronel. Ambos se afundam a cada dia em sua própria miséria. Se a esperança do coronel é aguardar pela justiça indo ao porto todas as sextas-feiras em busca da carta que não chega, além de alimentar o galo, a esperança da marafona só pode consistir em tecer suas memórias, elaborando seu relato.

Podemos destacar, ainda, um último hipertexto, presente no quarto hiato de *Mar paraguay*, no qual a narradora de certa forma brinca com as palavras, concatenando jogos e brincadeiras já existente e inventando outros, em uma sequência sonora e alucinante, como podemos observar no excerto: “[...] 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'ë”. (BUENO, 1992, p. 35-36).

Além de todo esse hiato ser construído tendo como base algumas propostas do movimento concretista, temos o trecho “[...] los dioses y sus lance de dados [...]”, que aponta para a tradução do título do poema “Un Cup de Dês”, escrito em 1897 por Mallarmé e no qual os concretistas brasileiros se basearam para criar seu movimento. *Um lance de dados* foi responsável por revolucionar a poesia a partir do momento de sua publicação, sendo a base para praticamente toda a transformação do conceito de poesia após Mallarmé, servindo também como norte para que a arte literária pudesse alcançar rumos inéditos. Sendo assim, formas fixas e versos livres já não dariam conta de satisfazer as necessidades de uma nova forma de expressão poética. Por isso, o espaço gráfico ganha força juntamente com a música e a arquitetura.

A referência a esse poema, acompanhado do termo “dioses” pode nos conduzir à constatação da importância de *Um lance de dados* não somente em *Mar paraguay* como também para o fazer poético do qual Wilson Bueno é herdeiro. São deuses, seres superiores,

jogando os dados, sem abolir o acaso, incapazes de controlar os destinos, que não passam de uma grande brincadeira. Por conseguinte, como meio de conclusão desta parte do trabalho, podemos reconsiderar a figura do palimpsesto de Genette, “[...] na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (GENETTE, 2006, p. 45).

Da mesma forma, *Mar paraguayo* se inscreve sobre a mesma trama que outros inúmeros textos representantes da tradição literária e cultural. Sob sua composição, podemos entrever a temática indigenista e o perfil feminino de José de Alencar, a linguagem inebriante de *Macunaíma*, a superposição de temas e narradores de *Grande Sertão: Veredas*, além de versos, trechos de músicas e o projeto literário do próprio Wilson Bueno. Tais obras são apropriadas pela marafona para a elaboração de seu romance que ultrapassa todas as barreiras, sendo capaz de tecer, destecer e re-tecer a tradição literária e cultural.

PALAVRAS FINAIS

A fronteira pode ser considerada como um aspecto fundamental na compreensão de toda a obra literária de Wilson Bueno. Seus livros constituem um trânsito entre a poesia, a prosa, o conto, o romance, entre as línguas e entre as culturas. O romance *Mar paraguayo* se apresenta como uma amostra significativa das rupturas entre as fronteiras e entre os gêneros, característica da escrita do autor paranaense. Sendo o relato da “marafona del balneário” marcado pelo hibridismo pelo experimentalismo linguístico e literário, no decorrer da execução deste trabalho, deparamo-nos com alguns questionamentos. Dentre eles, os mais significativos foram: Como a questão do gênero e da fronteira aparecem no romance? Seria possível encaixar *Mar paraguayo* em uma corrente literária específica? Em caso positivo, qual corrente seria? E, por fim, quais seriam os textos inspiradores na composição do relato?, uma vez que sabemos que um texto não é escrito em solidão, mas reflete as leituras, as vivências e as experiências que se deixam entrever – como o palimpsesto – no processo de criação artística.

Nessa perspectiva, nosso propósito foi destacar o hibridismo que caracteriza todo o relato em *Mar paraguayo*, apontando para uma ausência de fronteiras geográficas e culturais e na inexistência de limites entre os gêneros, em todas as acepções possíveis do termo. Destarte, a premissa é que tanto o discurso da protagonista quanto toda a estruturação do romance apontam para um hibridismo de gêneros e para a fronteira, entendida como um ponto para o qual os limites convergem e confundem-se. Tal hipótese se confirma e reflete um processo de criação artística que, por sua vez, não é inédito no sentido dos caminhos que foram escolhidos para a construção desse romance, mas reflete de certo modo uma tendência e estabelece, portanto, diálogos significativos com outras obras, em uma constante ruptura e re-leitura da tradição literária e cultural.

Para evidenciar o cumprimento dessa hipótese, decidimos, primeiramente, abordar os pressupostos teóricos que envolvem o gênero como *gender* e a fronteira. A tarefa se constituiu, essencialmente, em caracterizar o gênero como uma construção social e não como uma opção biológica, na tentativa de desvinculá-lo da visão binária a qual está submetido, e a fronteira, que pode ser vista como limite, como ponto de trânsito e de intercâmbio e como espaço movediço, híbrido por si mesmo. Graças ao elemento poético que permeia todo o relato, pudemos constatar que as vozes híbridas presentes no discurso, nas fronteiras entre as linguagens e os gêneros, se articulam em dois polos, que se aproximam e se completam.

Em um desses polos, encontra-se o (trans) gênero, categoria híbrida que confunde e dilui as designações homossexual, travesti, andrógino, hermafrodita e transgênero, comuns aos sujeitos que não se definem a partir da visão binária dos gêneros sexuais. Isso porque o (trans) gênero se constitui em um terceiro gênero, como um mutante que rompe as barreiras entre o

masculino e o feminino. O outro polo é a (trans) língua, que se configura nas fronteiras entre o oral e o escrito, na expressão de um sujeito fronteiriço. O portunhol selvagem pode se apresentar como uma possibilidade de agrupar a mescla dos idiomas e a utilização do guarani como ponto de contraste, mas pode não ser a única forma, uma vez que o experimentalismo linguístico de *Mar paraguay* resiste a qualquer classificação e categorização. Desse modo, tanto o (trans) gênero quanto a (trans) língua se constituem como uma travessia entre os gêneros, as fronteiras, as línguas, as culturas.

Como foi constatado, o hibridismo é um conceito que atravessa não apenas o relato propriamente dito quanto a estrutura do romance e, como consequência, as análises realizadas a partir de *Mar paraguay*. Além da linguagem e dos gêneros sexuais, o hibridismo aparece como metáfora nas figuras da sereia, da esfinge, seres mistos de mulher e animal, e da aranha, elementos chave na compreensão do relato. No caso dos gêneros textuais e literários, a partir dessas e de outras metáforas e elementos poéticos, verificamos que há uma mescla significativa entre a poesia e a prosa, que foram comprovadas mediante a análise de alguns trechos do livro.

Outrossim, comprovamos também que ao lado da tensão entre a oralidade e a escrita, mescla de línguas e de gêneros, há no romance uma apropriação dos gêneros massivos, tais como o melodrama, que aliados a elementos da dita alta cultura, como o fluxo de consciência, caracterizam um hibridismo cultural, uma tendência dos romances latino-americanos escritos no período do pós-boom. Todo esse trânsito que marca a leitura de *Mar paraguay* pode conduzir a duas correntes literárias: o concretismo, em virtude da mescla entre a prosa e a poesia e do jogo com os significantes das palavras na criação de uma língua única; e o neobarroco também relacionado ao trabalho com a linguagem, herdeira do barroco. Deixamos a associação ao neobarroco – e em extensão ao concretismo – como uma incógnita, pois constatamos que são muitas as recorrências que podem muito bem encaixar esse romance de Wilson Bueno nessas tendências literárias, mas serão necessários mais estudos para de fato comprovar essa relação.

Sendo assim, diante das constatações obtidas em nossas análises, podemos considerar que o hibridismo e as fronteiras entre os gêneros característicos de *Mar paraguay* são resultado de um diálogo, da leitura e da releitura da tradição. Nenhum texto é escrito em solidão. São muitas as leituras e predileções artísticas e literárias que encontram seus ecos no discurso híbridos da protagonista. Na impossibilidade de analisar cada um desses ecos, elencamos alguns que podem ser significativos no vislumbre de um Wilson Bueno leitor que, diante dos mais variados textos disponíveis, escolheu alguns que por qualquer que tenha sido o motivo serviram como inspiração para a sua escrita.

Por fim, o “acontecimento” (PERLONGHER, 1991, p. 7) é um fato que ainda pode dizer muito sobre *Mar paraguay*, mesmo diante da infinidade de estudos dedicados ao romance – e à obra de Wilson Bueno em geral. As discussões a respeito do portunhol selvagem, por exemplo, ainda não deram conta de abarcar o mar da expressão linguística da “marafona del balneario”, uma vez que o mar é, por si só, a noção do imensurável, da infinitude do abismo: “[...] tudo sai do mar e tudo retorna a ele” (CHEVALIER&GHEERBRANT, 1989, p. 592). O mar nunca se enche, mas é capaz de encher, de inundar todas as coisas em um constante ir e vir; e assim é o mar *paraguay*, o mar que não existe geograficamente, mas que possui muito sentido no plano simbólico, linguístico e cultural.

Como as ondas do mar, o discurso sempre retorna aos mesmos temas: a solidão, os terrores da decrepitude, o amor, a pulsão erótica, o assassinato (?) do *viejo*. O livro, cuja intenção primária talvez fosse eximir a narradora de sua culpa acaba tornando-se, aos poucos, uma confissão, uma válvula de escape e, muito mais: uma armadilha na qual o leitor, sem perceber, acaba se deixando prender mais e mais até ser devorado completamente como os pescadores com o canto da sereia, os viajantes com os enigmas da esfinge. O *Ïyá*, duende das águas, com seu cantar “de oído”, tece o que pode ser um bordado *ñanduti*, um crochê, mas pode muito bem ser também uma mortalha, costurada de dia e desmanchada durante a noite para ganhar tempo, diante da morte e do inferno, destinos inevitáveis. Em um sentido amplo, no entanto, o resultado desse tecido é o indecifrável mar e, como as ondas vem e vão, retornamos ao *Mar paraguay* sem nunca compreendê-lo totalmente, sempre imersos – e presos – cada vez mais e mais em suas águas.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Feliciano. *Mombe'ugua'u*: colecciones de mitos, fabulas y leyendas paraguayas. Asunción: Servlibros, s.d.

ALENCAR, José de. *O guarani*. 20. ed., São Paulo: Ática, 1996

_____. *Iracema*. 37. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. *Lucíola*. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

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

ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(2): 421-449, maio-agosto/2011.

_____. Portunhol selvagem: da “língua de contato” à poética da fronteira. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares nº 283*, p. 283-304, 2012.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto pau-brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

_____. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRE, Leo Chahad. Relações discursivas nas entre-línguas: efeitos de poesia no entremeio espanhol-português escandido de guarani. 2007. 86 f. Trabalho de Graduação Individual Universidade de São Paulo.

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

ASSIS, Machado. *José de Alencar: Iracema*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. 2'. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BELON, Antonio Rodrigues. *Navegar por mares paraguayos*. Colômbia: Anais do JALLA – Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana, 2006.

_____. Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno relato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta. In: Revista Eletrônica *Literatura e Autoritarismo*: “Literatura: Compreensão crítica”, Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo – CNPq, Universidade Federal de Santa Maria, Vol. 01, n. 14, 2008. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_02.php Acesso em 27 jun. 2015.

_____. As águas do Mar Paraguayo, de Wilson Bueno. *Anais do 1º CIELLI- Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários – 4º CELLI- Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*. Universidade Estadual de Maringá- UEM, Maringá, 2010.

BENITEZ. Corazón de melón. Disponível em http://www.plusemas.com/nostalgia/musica/letras_de_canciones/corazon_de_melon_las_hermanas_benitez/636.html - Acesso em 28 dez. 2014

BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. Modesto Carone. In: ____ et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENTO, B. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Trad. de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2004.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In:_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Aba. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *A tecnologia do Gênero*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BUENO, Wilson. Tempo de criar. 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 fev. 2015.

BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Florianópolis: Noa Noa, 1991.

_____. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Pequeno tratado de brinquedos*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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

_____. Uma conversa com Wilson Bueno. Suplemento Literário do Minas Gerais, 2000b. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4594>. Acesso em 12 jan. 2016. Entrevista concedida a Cláudio Daniel.

_____. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.

_____. *Bolero's Bar*. 2. Ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007a.

_____. *Diário Vagau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007b.

_____. *A Copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007

_____. Fronteiras no entre-céus da linguagem. In: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm> Acesso em 28 jul. 2014.

_____. O inventa-língua Wilson Bueno. In: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdocadernog/index.phtml?id=930829&ch> – Acesso em 28 jul. 2014.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2006.

_____. *El género en disputa*. Trad. Maria Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

_____. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, nº 5, São Paulo, mar.-abr.-maio 1990, p. 67-74.

CAMPOS, Augusto . Poesia concreta – linguagem – comunicação. In:_____. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

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 fev.de 2015.

CANGI, Adrián. *Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje*. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva .5°. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHIAMPI, Irlomar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1996. vol. 3. nº 3, 75-85.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo e hibridização*. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Ed. UFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2012

DIEGUES, Douglas. *Karta-Manifesto-Del-Amor-Amor-En-Portunhol-Selvagem*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/confira-manifesto-em-defesa-do-portunhol-selvagem-3607777> - Acesso em 20 jun. 2014.

ECHAVARREN, Roberto et alli. *Medusario : muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Colihue: Buenos Aires, 1998.

_____. *Fuera de género: criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. Barroco y neobarroco. In: MATEO DEL PINO, Ángeles (ed.). *Ángeles maraquelos: Trazos neobarroc-s-cho-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013}

ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESTEVES, Antônio Roberto. *Tradición y ruptura: palimpsestos (Una lectura de Mar Paraguayo, de Wilson Bueno)*. In: CRESPO BUITURÓN, Marcela et al. *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015.

EZQUERRO, Milagros. *La escritura fronteriza de Augusto Roa Bastos*. In: DINIZ, Alai Garcia (org.). *Augusto Roa Bastos em Arquivos de Fronteira*. Foz do Iguaçu: Copiart, 2013.

FARRES, Osvaldo. Quizás. Disponível em <http://musica.com.br/artistas/osvaldo-farres/m/quizas-quizas-quizas/letra.html> - Acesso em 27 de março de 2014

FAVARO, Celso Hernandes. *Vozes, labirintos, alegorias: Mar paraguayo, de Wilson Bueno*. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas

FLORENTINO, Nádía 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.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. 37ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2015.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel García. *El coronel no tiene quien le escriba*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2006.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GONZALEZ, Natalício. *Geografía del Paraguay*. Asunción: Cuadernos Republicanos, 1993.

GUASCH, Antonio. *El idioma Guaraní. Gramática y antología de prosa y verso*. 4. ed. Asunción: Loyola, 1976.

_____ & ORTIZ, Diego. *Diccionario castellano – Guaraní/ Guaraní – Castellano*. Asunción: CEPAG, 1996.

GUBETICH FERREIRA, Hugo: *Geografía del Paraguay* . Asunción: Orbis,SACI, 1951.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. Digitalização da 3. ed. São Paulo: Atena, 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

JIMÉNEZ, Reynaldo. *La subversión de las aduanas*. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEMNISKI, Paulo. Bueno's Blues Band & Seus Boleros Ambíguos. In: BUENO, Wilson. *Bolero's Bar*. 2ª ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2007.

LOJO, María R. Fronteiras, finisterras e corredores. Do clichê ideológico à polissemia simbólica. In: PINTO, A. J. A, MACHADO, M. VILAVA, W. (org.). *Nas dobras do mundo a literatura acontece*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011, p. 287-314.

MATEO DEL PINO, Ángeles (ed.). *Ángeles maraqueros: Trazos neobarroc-s-cho-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013

MIRISOLA, Marcelo. Wilson Bueno não valia 130 reais. Disponível em <http://congressoemfoco.uol.com.br/opiniaocolumnistas/wilson-bueno-nao-valia-r-130/> Acesso em 10 jan. 2016.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Arte, tesoro y vocabulario de la lengua Guaraní*. Viena: Faesy y Frick; Paris: Maisonneuve, 1876.

MOURE, Erin. El riesgo está inscrito en la estructura: traducir a Wilson Bueno del Sur al Norte. Disponível em http://escriturasamericanas.cl/revista/revista02/203_el_riesgo.pdf Acesso em 27 abr. 2015.

NERUDA, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. 44. ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

ORTIZ MAYANS, Antonio. *El guaraní*. In: http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalles.php?id_obras=10033. Acesso em 14 nov. 2010.

PERLONGHER, Néstor. *Prefácio*. In: PERLONGHER, Néstor. *Caribe Transplatino*. São Paulo: Iluminuras Ano: 1991.

_____. Sopa paraguaia. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PLA, Josefina. Español y Guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°14, 1970. pp. 7-21. Disponível em http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1970_num_14_1_1750. Acesso em 12 jan.2016

PLA, Josefina. *Ñanduti: encrucijada de dos mundos*. Disponível em : <http://artesvisualespy.blogspot.com/2010/04/josefina-pla-nanduti-encrucijada-dedodos.html> - acesso em 18 out. 2014.

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

PORTAL DO TANGO. Disponível em <http://www.elportaldeltango.com/frnews.htm>. Acesso em 21 dez. 2015.

PUGA, Rogério.s.v. Gênero. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 18 fev. 2015.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: Bagoas, revista de estudos gays. Natal, EDFRN, volume 4, número 5, jan/jun de 2010, p. 17 a 44

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Meu tio, o iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

RUIZ, Alice. Orelha. In: BUENO, Wilson. *Pequeno tratado de brinquedos*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Silva de temas clásicos y humanísticos*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAMPAIO, Teodoro. *O tupi na geographia nacional*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1901.

SANTANA, João Santana. Especial Nicolau – Wilson Bueno. Disponível em <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=649> Acesso em 14 jan. 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Las (des) aventuras de la heroína de Guaratuba em Mar paraguay, de Wilson Bueno. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* – Rio de Janeiro : UFRJ, 2014. Disponível em <http://www.forumdeliteratura.com.br/artigos/artigos-12-edicao/209-las-des-aventuras-de-la-heroina-de-guaratuba-em-mar-paraguay-de-wilson-bueno> Acesso em 27 abr. 2016.

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. In: FERNANDEZ MORENO, César (org.). *América Latina en su literatura*. 5ª ed. Siglo XXI. México, 1987.

SOUZA, Sabryna Iana de. *Wilson Bueno e a poética do portunhol em Mar paraguay: añaretã, añaretãmeguá*. 2015. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora.

STEIN, Gertrude. *Geography and plays*. Boston: The four seas Company, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WEBSITE DA ATRIZ SÔNIA BRAGA. Disponível em <http://www.soniabragaonline.com/>. Acesso em 23 mai. 2016.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. *Tradição e modernidade. Os tankas na poética de Wilson Bueno*. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas.