

**ANGELA CRISTINA DIAS DO REGO CATONIO**

***PALABRAS TORTAS:***

**o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues**

**ASSIS**

**2018**

**ANGELA CRISTINA DIAS DO REGO CATONIO**

***PALABRAS TORTAS:***

**o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

**ASSIS**

**2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Catonio, Angela Cristina Dias do Rego

C366p      *Palabras tortas: o portunhol literário de Fabián Severo e  
Douglas Diegues / Angela Cristina Dias do Rego Catonio.*  
Assis, 2018.

254 f. : il.

Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. Antonio Roberto Esteves




**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

TÍTULO DA TESE: *PALABRAS TORTAS*: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues

**AUTORA: ANGELA CRISTINA DIAS DO REGO CATONIO**

**ORIENTADOR: ANTONIO ROBERTO ESTEVES**

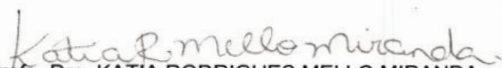
Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área:  
LITERATURA E VIDA SOCIAL pela Comissão Examinadora:

  
Prof. Dr. ANTONIO ROBERTO ESTEVES  
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

  
Prof. Dr. WILSON ALVES BEZERRA  
Depto. de Letras / UFSCar/São Carlos

Profa. Dra. ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS  
Depto. de Letras / UFMS/Campo Grande

Profa. Dra. MARIA JOSELE BUCCO COELHO  
UFPR / Curitiba

  
Profa. Dra. KATIA RODRIGUES MELLO MIRANDA  
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 08 de agosto de 2018

*“El portuñol es una lengua rebelde que no respeta geografías ni autoridades.”*

Fabián Severo

Dedico esta tese às pessoas  
que me fazem sempre seguir em frente:

Celso,  
Bárbara,  
Samantha e  
Helena

## AGRADECIMENTOS

Talvez este seja um dos momentos mais difíceis desta tese: Como agradecer somente a algumas pessoas ou instituições que contribuíram comigo durante o longo processo que culminou neste trabalho? Foram tantas as pessoas e situações que me auxiliaram a chegar onde estou...

Por primeiro, agradeço a Deus que me ofereceu nesta vida oportunidade tão significativa para meu autoaperfeiçoamento intelectual e espiritual.

Agradeço aos meus pais, Orlando e Marlene, que plantaram em mim a semente do amor e do bem. Agradeço aos meus sogros, Nabor e Lourdes, que foram meus segundos pais e sempre me deram muito carinho como se fosse sua filha.

Agradeço ao meu marido, Celso Luiz, amor da minha vida, o tempo todo ao meu lado, incondicionalmente, que me deu asas e sempre me incentivou a continuar meus estudos e, por tantas vezes, auxiliou-me a clarear o pensamento perguntando: “O que você quer dizer com isso?”. Às minhas filhas, Bárbara Árgel e Samantha Ariel, e à minha neta, Helena, agradeço o estímulo e o carinho de sempre, e a compreensão pelas minhas ausências durante o período do doutorado.

Ao Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves, meu orientador e guia pelas “selvas do portunhol”, meu muito obrigado de coração. As sugestões valiosas e o incentivo contínuo foram fundamentais para este trabalho.

A Fabián Severo e Douglas Diegues, agradeço a atenção gentil que sempre me dispensaram quando tantas vezes tive que entrar em contato, pedindo seus livros e depoimentos para enriquecer meu trabalho. Meus sinceros agradecimentos aos professores doutores Rosana Zanellato Santos e Wilson Alves-Bezerra, que auxiliaram me enviando seus textos com valiosas reflexões e estudos sobre o portunhol.

Não posso deixar de agradecer às amigas do Curso de Letras, professoras Neli Betoni Naban e Luiza Kinoshita, que, durante esse processo, sempre me incentivaram e me auxiliaram cobrindo minhas faltas nas viagens de estudo.

Por fim, agradeço à Universidade Católica Dom Bosco pelo apoio financeiro que me concedeu, na forma de bolsa de estudos, durante este período de doutorado e que por anos tem acreditado em meu trabalho como professora.

CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. **Palabras tortas: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues**. 2018. 254 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

## RESUMO

Esta tese apresenta reflexões sobre a produção poética em portunhol do uruguaio Fabián Severo e do brasileiro Douglas Diegues. A poética em portunhol se insere na contemporaneidade entre as mais inovadoras formas do fazer literário, justificando estudos identificadores dessa construção *sui generis* que mescla a língua portuguesa e a língua espanhola ou, ainda, de sua vertente como portunhol selgavem, que acrescenta o guarani às outras duas. O portunhol emerge de forma híbrida e mestiça como uma língua anárquica, situando-se acima dos espaços geográficos e culturais, e circula muito além das fronteiras entre Brasil e Uruguai ou Brasil e Paraguai. O objetivo geral desta pesquisa é demonstrar que o portunhol literário, fundado em uma língua híbrida e multifacetada, muito mais do que simplesmente uma vertente artística literária, também expressa um estilo de vida e uma cultura tangível, reflexo das diversas relações entre língua e sujeitos. As produções de Severo e Diegues traduzem uma desobediência à língua padrão de seus países e, sobretudo, uma experimentação de amalgamar o português, o espanhol e o guarani em uma única língua. A partir de tais elementos, procura-se desvendar as características dessa linguagem transfronteiriça, a par de analisar e discutir seus aspectos simbólicos e culturais, uma vez que a produção desses autores nos obriga a encarar o local e o global de uma forma bem diferente do tradicional. Partimos da premissa de que o portunhol extrapola a oralidade dos habitantes da fronteira para chegar à escrita poética, rompendo os modelos convencionais da linguagem e apresentando um universo particular em que não há regras, nem internas nem externas, a serem seguidas. Como fundamentação teórica, destacamos os estudos de Synesio Sampaio Goes Filho (2013), Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015), John Holm (2000), Fernando Tarallo e Tania Alkmin (1987), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), Mikhail Bakhtin (2002 e 2010), dentre tantos outros.

**Palavras-chave:** Fronteira e identidade. Portunhol literário. Tradição e ruptura. Fabián Severo. Douglas Diegues.



CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. *Palabras tortas: el portuñol literario de Fabián Severo y Douglas Diegues*. 2018. 254 f. Tesis (Doctorado en Letras). – Universidad Estadual Paulista (UNESP), de Ciencias y Letras, Assis, 2018.

## RESUMEN

Esta tesis presenta reflexiones sobre la producción poética en portuñol del uruguayo Fabián Severo y del brasileño Douglas Diegues. La poética en portuñol se inserta en la contemporaneidad entre las formas más innovadoras del hacer literario, lo que justifica los estudios identificadores de esta construcción *sui generis* que combina las lenguas portuguesa y española, o incluso su vertiente como portuñol salvaje que añade el guaraní a las otras dos. El portuñol emerge de forma híbrida y mestiza como una lengua anárquica, situándose por encima de los espacios geográficos y culturales, y circula mucho más allá de las fronteras entre Brasil y Uruguay o Brasil y Paraguay. El objetivo general de esta investigación es demostrar que el portuñol literario, fundado en una lengua híbrida y multifacética, mucho más que simplemente una vertiente artística literaria, también expresa un estilo de vida y una cultura tangible, reflejo de las diversas relaciones entre lengua y sujetos. Las producciones de Severo y Diegues reflejan una desobediencia a la lengua estándar de sus países y, sobre todo, un ensayo de amalgamar el portugués, el español y el guaraní en un solo idioma. A partir de tales elementos, se busca desvelar las características de ese lenguaje transfronterizo, además de analizar y discutir sus aspectos simbólicos y culturales, ya que la producción de estos autores nos obliga a encarar lo local y lo global de una forma muy diferente de la tradicional. Partimos de la premisa de que el portuñol extrapola la oralidad de los habitantes de la frontera para llegar a la escritura poética, rompiendo los modelos convencionales del lenguaje y presentando un universo particular en el que no hay reglas, ni internas ni externas, a seguir. Como fundamento teórico, destacamos los estudios de Synesio Sampaio Goes Filho (2013), Lilia Moritz Schwarcz y Heloisa Murgel Starling (2015), John Holm (2000), Fernando Tarallo y Tania Alkmin (1987), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1992), Mikhail Bakhtin (2002 y 2010), entre tantos otros.

Palabras clave: Frontera y identidad. Portuñol literario. Tradición y ruptura. Fabián Severo. Douglas Diegues.

CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. *Palabras tortas: the literary portunhol of Fabian Severo and Douglas Diegues*. 2018. 254 f. Thesis (Doctorate in Letters). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

## ABSTRACT

This thesis presents reflections on the poetic production, written in portunhol, of the Uruguayan Fabián Severo and the Brazilian Douglas Diegues. The poetics in portunhol is inserted in the contemporaneity among the most innovative forms of the literary practicing. It justifies studies on this *sui generis* construction that mixes the Portuguese and Spanish languages or, even, the portunhol selvagem, which adds the Guarani to the other two languages. The portunhol emerges in a hybrid and mestizo form as an anarchic language which surpasses geographic and cultural spaces and circulates far beyond the borders between Brazil and Uruguay or Brazil and Paraguay. The general objective of this research is to demonstrate that literary portunhol, which was founded in a hybrid and multifaceted language and is much more than simply an artistic literary aspect, also expresses a lifestyle and culture that are tangible – this reflects the different relationships between language and subjects. The productions of Severo and Diegues reflect a disobedience to the standard language of their countries and, above all, an experiment that amalgamates Portuguese, Spanish and Guarani in a single language. From these elements, we try to uncover the characteristics of this cross-border language, as well as to analyze and discuss its symbolic and cultural aspects, since the production of these authors forces us to face the local and the global in a very different way from the traditional. We start from the premise that portunhol extrapolates the orality of the inhabitants from the border to arrive at poetic writing, breaking the conventional models of language and presenting a particular universe in which there are no rules – neither internal nor external – to be followed. As a theoretical basis, we highlight the studies of Synesio Sampaio Goes Filho (2013), Lilia Moritz Schwarcz and Heloisa Murgel Starling (2015), John Holm (2000), Fernando Tarallo and Tania Alkmin (1987), Gilles Deleuze and Felix Guattari (1992), Mikhail Bakhtin (2002 and 2010), among many others.

Keywords: Border and identity. Literary portunhol. Tradition and rupture. Fabián Severo. Douglas Diegues.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Representação do bilinguismo em diferentes estudos.....	48
Gráfico 1. <i>Idioma predominante en el hogar, según área urbana-rural, 2012</i> .....	54
Gráfico 2. <i>Hogares particulares por área urbana-rural, según idioma predominante en el hogar, 2012</i> .....	55
Figura 2. História em quadrinhos <i>Los 3 amigos</i> .....	61

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. O PORTUNHOL COMO ESPAÇO IDENTITÁRIO</b> .....	20
1.1 Fronteiras: transposição do conceito geográfico para o cultural .....	21
1.2 “ <i>Bienvenidos a la selva del portunhol</i> ”: aspectos linguísticos e políticos do portunhol .....	40
1.3 Portunhol: aspectos culturais e literários .....	60
<b>2. CARTOGRAFIAS DO PORTUNHOL NA LITERATURA</b> .....	81
2.1 Brisas da história .....	82
2.1.1 <i>Mar paraguayo</i> , o divisor de águas .....	89
2.2 A poética de Douglas Diegues .....	99
2.2.1 Do lixo à poesia: deambulações pela poética dieguiana .....	110
2.2.2 Douglas Diegues: o mago <i>selvático</i> das palavras .....	120
2.3 A poética de Fabián Severo: “ <i>A língua du corazón</i> ” .....	124
2.3.1 Pelas <i>tierras severianas</i> .....	134
<b>3. TRANSPOSIÇÕES LITERÁRIAS</b> .....	153
3.1 Uma terceira margem: as fronteiras de Douglas Diegues e Fabián Severo .....	154
3.2 Tradição X ruptura .....	179
3.3 Fabián X Diegues .....	201
<b>PALAVRAS FINAIS</b> .....	226
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	232
<b>ANEXOS</b> .....	243

## INTRODUÇÃO

O imperativo de dominar um idioma a fim de empregá-lo de forma erudita, seja por razões estéticas, seja pelas necessidades de comunicação oficial, faz se abarrotarem estantes de bibliotecas com gramáticas e manuais de redação escritos para orientar os escribas no exercício de suas funções. Dali eles são retirados e ali são repostos cotidianamente para atender ao seu objetivo: ensinar a estabelecer comunicação culta segundo regras consolidadas como diretrizes a serem obedecidas pelos falantes e escreventes da língua adotada. Os aprendizes demandam longos anos de suas vidas em descobrir, em decorar e em empregar essas regras e, quanto mais estudam, mais podem guardar a impressão de que o “certo”, o “adequado”, o “apropriado” é sempre aquilo que está posto pelas normas aprendidas. Pacificados pela certeza de que conhecem e manejam o que é importante na linguagem, repousam na sua utilização inquestionada. Assentada a norma culta, homogeneiza-se a construção da escrita e da fala num bloco bem assentado e coeso, no qual as próprias exceções são também encravadas de modo a serem abrangidas pela regra.

Mas a vida é muito mais ampla do que o recanto de uma biblioteca. É muito mais extensa do que o edifício bem estruturado de um idioma domesticado pelos acadêmicos. É mais criativa do que as regras postas para estratificar uma língua. E então, e até por isso, a vida e sua expressão linguística, sem pedir licença, acabam por matizar o já conhecido. Passam a vicejar em ambientes limítrofes de maneira distinta de tudo aquilo que está pacificado. Criam fissuras, forçam passagens, provocam abalos, impõem retomadas, oferecem novas perspectivas, abrem horizontes inesperados e tudo o que parecia estabilizado precisa ser retomado num novo esforço de apreensão e compreensão.

Aquilo que se insinua, que se entremostra, que se revela aos poucos como verdadeiros *vientos de nadie* pode, em determinado momento, reorganizar paradigmas e oferecer novas compreensões a respeito de temas já profundamente firmados, propiciando pesquisas, propostas e utilizações inusitadas e tornando maior e melhor a experiência humana acima da camada tantas vezes cinzenta da vivência cotidiana.

Por esse viés, o portunhol é uma prática linguística das fronteiras entre o Brasil e seus países vizinhos de origem espanhola, cuja práxis se condicionou ao longo do tempo pelas situações de intensos contatos entre povos de origens diversas como um meio de comunicação emergente. Mescla entre línguas, é considerado por muitos como erro ou desvio grotesco de

suas línguas de origem e, portanto, algo a ser desprezado. Sob a visão da literatura, vamos, neste trabalho, em direção oposta a tal pensamento.

Derivado da oralidade, o portunhol transpôs os limites linguísticos e políticos entre o Brasil e seus vizinhos e se instalou na literatura como uma forma de afirmação identitária fronteiriça. Fruto da realidade multicultural de regiões limítrofes entre países, ele simboliza muito mais do que um mero desvio linguístico, mas, conforme enunciou Eliana Rosa Sturza (2004, p. 154), “na visão interna de quem usa a língua, portunhol é uma língua sem erros, é a sua forma de falar, de se expressar, é um dos traços identitários que permite reconhecê-los como ‘gente da frontera’”.

Essa é a forma pela qual o entrelaçamento de dois ou três idiomas, como o português, o espanhol e o guarani, vem emergindo e marcando presença no panorama literário sul-americano sob a denominação de “portunhol” ou de “portunhol selvagem”, oferecendo textos inéditos com temas que vão do lirismo à pornografia, numa mescla linguística que, apesar de desprezar as normas cultas dos idiomas nos quais se enraíza, é compreensível e pode ser apreciada e difundida entre os falantes de cada um.

Reconhecendo o valor e a grandeza da experimentação em portunhol produzida por diversos autores, o presente trabalho se dedica a percorrer fronteiras físicas e idiomáticas, menos com a intenção de confinar a produção literária em um ambiente de classificações e de regras, porém, muito mais, com o objetivo de encetar um passeio de descobertas. Ao mesmo tempo em que reconhecemos o valor dos autores cujas obras estão aqui apreciadas, colocamos a imaginar a imensidão de possibilidades criativas postas à disposição dos artistas da palavra, aqueles seres capazes de transformar simples termos e locuções em expressões maiores de emoção e sentimento que elevam a alma humana ao Parnaso.

Buscando compreender melhor como esse tipo de literatura se espraia pelas fronteiras e para além delas, escolhemos para nosso estudo dois pontos de intenso contato entre povos, as fronteiras entre o Brasil e o Paraguai e entre o Brasil e o Uruguai, na figura de dois poetas, representantes da literatura em portunhol. Douglas Diegues, poeta que vive em Mato Grosso do Sul, Brasil, há longa data, e Fabián Severo, poeta uruguaio natural de Artigas, cidade do departamento de mesmo nome, fronteiriça com o município gaúcho de Quaraí.

Nosso trabalho parte da hipótese de que, em se tratando de arte literária, as fronteiras geopolíticas que separam o Brasil dos países hispano-falantes são demarcações abstratas que,

mais do que delimitar de forma nítida os territórios, representam o comportamento e o modo de vida peculiar dos indivíduos residentes nessas regiões, constituindo um espaço de convivência entre línguas e culturas que contribui grandemente para a formação de uma identidade cultural e social mestiça. O portunhol é uma manifestação espontânea e autêntica dos falantes fronteiriços e, por isso, caracteriza-se pela heterogeneidade dos processos discursivos. Além disso, acreditamos que os sujeitos que vivem nesses territórios representam múltiplas dimensões da vida social em seus aspectos simbólicos e emblemáticos, as quais não se encaixam de forma exclusiva em um ou outro país, motivo por que criam novas formas para se exprimir.

Defendemos ainda outra hipótese: devido a essas características múltiplas, pelos contínuos intercâmbios culturais e pelos sucessivos processos imaginários compartilhados, o portunhol literário não é único e nem exclusivo de algum grupo. Ele é multiforme, variado, volúvel, múltiplice. E é passivo de transfiguração e moldável a cada pena.

Daí podermos falar em “portunhóis”, cujas diversas variantes podem se alterar conforme a região, tempo ou estilo de cada produtor. E disso o fazer literário se aproveita com maestria, produzindo formas particulares de criação poética ou mesmo recuperando na história da literatura expressões preteridas ao longo do tempo.

De imediato, tal proposta nos impôs uma nova leitura sobre o cânon “monológico” literário em contraposição às múltiplas vozes das literaturas marginais, no nosso caso, os processos literários originários das regiões de fronteira.

Os dois bardos que aqui colocamos em estudo são exemplos para demarcar o sentimento identitário de fronteira como representantes da construção poética de um discurso linguístico real transposto para uma língua literária inconfundível. Cada qual à sua maneira, Severo e Diegues exibem um portunhol diferente, tomado em conformidade o estilo que adotam.

Em razão do exposto, nosso objetivo principal é demonstrar que o portunhol literário, fundamentado em uma língua híbrida e multifacetada, é muito mais do que uma vertente artística literária. Ele também expressa um estilo de vida e uma cultura tangível, representação das diversas relações entre língua e sujeitos.

Também é nosso propósito apresentar, por meio de exemplos e análises de textos, a maneira pela qual o portunhol é empregado para manifestações literárias em estilos e temáticas distintas na produção poética de Severo e Diegues, respectivamente.

A escolha dos dois autores, Fabián Severo e Douglas Diegues, não foi aleatória. A seleção foi feita em atendimento a alguns fatores fundamentais para nossa pesquisa. O primeiro deles é a produção literária utilizando a língua de contatoportunhol. Outro fator é que ambos viveram por muito tempo na fronteira e possuem experiências de vivências que supomos serem de grande valor e relevância na composição imagética e cultural das regiões de fronteira. Severo é natural de Artigas, cidade localizada ao Norte do Uruguai e fronteira com o Rio Grande do Sul, região que constitui uma das zonas de maior e mais intenso contato entre culturas ao longo das fronteiras brasileiras. Por lá viveu toda a sua infância e adolescência, vivenciando os costumes e tradições desse espaço fronteiriço. Diegues, embora não tenha nascido na fronteira, é filho de mãe paraguaia e por muito tempo residiu na cidade de Ponta Porã, município localizado entre o estado de Mato Grosso do Sul, no Brasil, e Pedro Juan Caballero, capital do departamento de Amambay, no Paraguai.

Outra razão que nos motivou na escolha desses dois escritores foi, paradoxalmente, aquilo que mais os distancia: Severo, que se vale da memória no intuito de manter vivas suas lembranças afetivas, expressa um sentimento amoroso de apego a sua terra em uma poesia sensível e enternecida. Em sentido oposto, a poética de Diegues é a representação do delírio, do transbordamento, do atrevimento. Seus estilos distintos são de grande valia para justificar a alteridade, a natureza pluridimensional e as múltiplas conexões possíveis na criação emportunhol.

A esse respeito, merece destaque o pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin (2010, p. 18), ao analisar a obra de Dostoiévski, e que pode ser aplicado aos textos dos autores aqui estudados: “É precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”, entendendo-se por equipolente as consciências e vozes que participam do diálogo literário, ou seja, o diálogo entre produtor e leitores, em igualdade sem perder o seu *ser* enquanto vozes e consciências autônomas.

De Severo tomamos para nossos estudos e análises todas as suas publicações até o momento. São elas: *Noite nu Norte* (2011), *Viento de Nadie* (2013), *NósOtros* (2014) e o único texto em prosa, *Viralata* (2015). De Diegues, embora utilizemos várias de suas produções, fixamo-nos mais detalhadamente em três delas, devido à riqueza de elementos estilísticos passíveis de análise: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas, sonetos salvajes* (2002), *El astronauta paraguay* (2012) e *Triple frontera dreams* (2017).



Além disso, lançamos um olhar especial ao romance precursor em portunhol, *Mar paraguayano* (1992), do paranaense Wilson Bueno, por acreditar que esta obra ocupa um lugar ímpar na literatura em portunhol ao juntar à trama romanesca os elementos que tornam essa produção tão distinguível das demais criações literárias: o amálgama entre línguas, “um portunhol malhado de guarani, que realiza por debaixo, na medula palpitante da língua [...] um úmido surrealismo luxurioso: gaúcho-beduíno-afro-hispano-guarani” como afirmou Néstor Perlongher (1992) no prefácio do livro.

Acreditamos que o estudo de obras em portunhol é incipiente nos cursos de Letras no Brasil. Mesmo naqueles que têm o espanhol como uma habilitação, os professores se detêm quase exclusivamente nas obras canônicas das literaturas em língua portuguesa e espanhola. Num poema de único verso, Severo (2011a, p. 19) canta: “*Vo iscrevé las lembransa pra no isquesé*”. Em sentido inverso, aquilo que não se ensina ou não se lê, tenderá a cair no esquecimento. Correrá o risco de se perder. Buscando contribuir para a superação dessa lacuna, pensamos que a presente tese pode desbravar alguns caminhos para orientar e facilitar o percurso pela literatura em seu mais amplo sentido.

Esta tese está organizada em três capítulos destinados a demonstrar que a literatura em portunhol é a materialização de uma língua falada nas regiões de fronteiras para exteriorizar uma consciência de pertença e sentimento identitário cultural àquelas estremaduras e, além disso, que o portunhol abre uma enorme fissura nas formas costumeiras das letras canônicas, compondo-se, sobretudo, pela forma híbrida de produzir literatura.

No primeiro capítulo, intitulado “O portunhol como espaço identitário”, no item inicial, “Fronteiras: transposição do conceito geográfico para o cultural”, apresentamos, inicialmente, um esboço histórico da formação das fronteiras do Brasil com seus vizinhos espanhóis e explanamos que a compreensão do espaço geográfico fronteiriço se carrega de significados. Para esta parte utilizamos como principais fontes Synesio Sampaio Goes Filho (2013), Gilberto Freyre (2002) e Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015), cujos estudos nos ajudaram a contextualizar histórica e criticamente o estabelecimento das fronteiras sul-americanas. As necessárias elucidações sobre os conceitos de cultura e a maneira pela qual ela toma lugar em um dado conjunto sociocultural foram tomadas das reflexões de Homi Bhabha (1998), Néstor Garcia Canclini (2006) e Silviano Santiago (2006). No tópico seguinte, “*Bienvenidos a la selva del portunhol – aspectos linguísticos e políticos do portunhol*”, defendemos que o portunhol, muito mais do que uma mistura improvisada de palavras feita por turistas e curiosos, configura-se como uma língua de contato dos habitantes

das fronteiras entre o Brasil, Paraguai e Uruguai, e partimos dos estudos de John Holm (2000), Fernando Tarallo e Tania Alkmin (1987), José Lemos Monteiro (2010) e Eliana Rosa Sturza (2006). Finalizando este capítulo temos a seção “Portunhol: aspectos culturais e literários”, na qual discutimos as relações culturais do homem de fronteira com o uso do portunhol e sua transposição para a literatura como uma produção híbrida, anárquica e livre de quaisquer regras, inserindo esse tipo de criação literária no chamado pós-modernismo. Para tanto, fundamentamos nossos argumentos em Mikhail Bakhtin (2002), Adolfo Elizaincín (2008) e Ángel Rama (2008).

No segundo capítulo, “Cartografias do portunhol na literatura”, apresentamos, por primeiro, o item que chamamos de “Brisas da história”, no qual elaboramos algumas considerações acerca da mescla entre línguas já existentes na Península Ibérica desde a baixa Idade Média, fator que marca a permeabilidade entre línguas de há muito tempo; nesta mesma parte, assinalamos os primeiros registros históricos da produção em portunhol entre Brasil e Uruguai que se tem notícia, apresentando os autores Agostín Ramón Bisio (1966), Olyntho Maria Simões (1963) e Saúl Ibarгойen Islas (1975). A seguir, no tópico “*Mar paraguay*, o divisor de águas” destacamos a figura de Wilson Bueno (1992), primeiro escritor a fazer do portunhol uma língua literária; neste intento buscamos referências nos estudos de Nádia Nelziza Florentino (2016) e Antonio Roberto Esteves (2015), que demonstraram a importância da obra *Mar paraguay* para caracterizar o portunhol literário como língua híbrida e amalgamadora de gêneros em todos os significados possíveis. Na sequência, trazemos para o foco algumas das obras dos dois autores em estudo nesta tese, Douglas Diegues e Fabián Severo, em itens nos quais fazemos algumas reflexões a partir do estilo de cada um e discutimos aspectos identitários de cada produção. Embora ambos tenham como fio condutor comum o portunhol enquanto língua literária, é neste momento que começamos a delinear os elementos que os distinguem.

Concluindo esta tese, no terceiro capítulo “Transposições literárias”, prosseguimos nossas reflexões apresentando mais detalhadamente a produção dos dois poetas em questão. Em “As fronteiras de Douglas Diegues e Fabián Severo”, inicialmente retomamos os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização para apoiar as discussões sobre como Severo e Diegues revelam o sentido de fronteira no interior de seus textos. Para tanto, buscamos sustentação teórica em Guilles Deleuze e Félix Guattari (1992) de modo a justificar nossa visão de que a multiplicidade de territórios se projeta na produção dos dois autores. A seguir, discutimos a respeito dos gêneros literários, demonstrando, por

meio de exemplos retirados dos textos de Severo e Diegues, de que maneira ambos, além da mescla entre línguas, também amalgamam os gêneros literários; traçamos, ainda, os caminhos labirínticos que incorporam elementos heterogêneos de códigos, de repertórios e de práticas criativas na arte literária dos dois bardos. Para esta empreitada recorreremos principalmente aos conceitos desenvolvidos por Júlio Cortázar (2006), Anatol Rosenfeld (1985) e Jean-François Lyotard (1988). Sob uma perspectiva comparativa entre as produções de Severo e Diegues, seguimos no próximo tópico, “Tradição X ruptura”, desenvolvendo o sentido antagônico e divergências na essência da produção de cada um deles. Além disso, buscamos em Tiphaine Samoyault (2008) os conceitos sobre intertextualidade, recurso extensamente utilizado por Diegues, e, em Mikhail Bakhtin (2010), a fundamentação teórica sobre a comédia menipeia e a carnavalização da literatura, para respaldar nossa interpretação de que a criação de Diegues é um genuíno caso de literatura carnavalizada. Em “Fabián X Diegues”, item derradeiro desta tese, traçaremos mais especificamente as características de estilo e temáticas dos dois poetas. Reforçaremos nossa ideia, por meio de exemplos retirados das obras em estudo, sobre o que distingue e o que aproxima a produção de cada um dos dois autores, demonstrando que o portunhol é tão maleável que permite ir de um extremo a outro, do lírico ao caricato, comprovando que essa língua de contato é múltipla e tão moldável como cada pessoa queira transformá-la.

Acreditamos, desse modo, ter traçado um amplo painel sobre a produção literária em portunhol e, sobretudo, da produção poética de Fabián Severo e Douglas Diegues. Esperamos que, com este estudo, seja possível descortinar ao leitor novos horizontes da produção literária e, transpondo a paisagem da literatura consolidada pela tradição, revelar-lhe as possibilidades criativas propiciadas pela mescla anarco-idiomática do português com o espanhol.

## **1. O PORTUNHOL COMO ESPAÇO IDENTITÁRIO**

## 1.1 Fronteiras: transposição do conceito geográfico para o cultural

Semelhante à coluna de fumaça de uma fogueira acesa na Terra do Fogo, estreita na base e expandida no topo, a América do Sul se ergue dos gélidos 55° de Latitude Sul e, alargando-se progressivamente até acima da linha do Equador, separa os Oceanos Atlântico e Pacífico, mergulhando nas águas mornas do Mar do Caribe aos 12° de Latitude Norte.

Em sua vastidão de 17.822.676 km<sup>2</sup>, o continente sul-americano está repartido entre um país de idioma português, Brasil, nove países de idioma espanhol, Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia e Venezuela, um de língua inglesa, Guiana, um de língua holandesa, Suriname, e duas colônias, uma com o idioma francês, a Guiana Francesa, outra com o idioma inglês, as Ilhas Malvinas ou Falklands, conforme a ideologia de quem as designa. Essas são as línguas oficiais. As línguas praticadas dentro de cada país e nas suas interfaces geográficas representam uma verdadeira babel idiomática.

Guiana, Suriname e Guiana Francesa apresentam uma composição etno-cultural complexa e diversificada, utilizam idiomas oficiais distintos dos demais países sul-americanos e possuem uma inserção voltada para o Caribe e, em certa medida, para suas respectivas antigas metrópoles. Por isso, é comum afirmar que comporiam “outra América do Sul”, distinta da platina e da andina, nas quais as fronteiras geopolíticas se definem não só pela geografia, mas também “pela existência de um velho par de línguas, com um contato histórico e genealógico muito estreito, que é o do português-espanhol” (STURZA, 2005, s/p.).

A seu turno, as fronteiras do Brasil com sete dos nove países castelhanos – Chile e Equador não possuem ponto de contato geográfico com o país – revelam imensas diversidades, marcadas ora por zonas de grande concentração populacional, como as do sul, ora por espaços praticamente vazios de presença humana, a exemplo das do norte. Nelas se misturam diferentes etnias – índios, portugueses, espanhóis, outros europeus e asiáticos. Assim, o contato linguístico é inevitável nas relações sociais fronteiriças. É por isso que, depois de cinco séculos de linhas imaginárias além do “mar oceano” (GOES FILHO, 2013, p. 11), expansões bandeirantes, conflitos armados e soluções diplomáticas bem sucedidas que permitiram construir linhas de encontro definitivamente pacificadas entre um e outros, ainda se desconhece muito da situação de contato das línguas portuguesa e espanhola (STURZA, 2005) ao longo de seus 15.717 km.

Desde a segunda metade do século XX, as questões que permeiam as discussões sobre identidade nacional foram, sistematicamente, reelaboradas e concebidas de forma a se afastarem da visão tradicionalista e ortodoxa. O conceito de sistema cartográfico passa a ser percebido tão somente como a representação abstrata de um espaço no qual se fundem e confundem condições físicas, históricas e sociais de povos, que, por vezes separados por uma linha de fronteira política, insistem em manter conexões de identificação coletiva de cultura e aspectos linguísticos.

Iniciamos este trabalho com um esboço do surgimento das relações fronteiriças entre os povos sul-americanos, antes de ingressar no estudo propriamente literário da poética que utiliza o portunhol para se expressar. Não faremos um aprofundamento histórico; antes, deixemo-nos apenas levar por algumas brisas e umas tantas tempestades que agitaram e conformaram as fronteiras do Brasil com vizinhos da América do Sul, de modo a firmarmos os pés no solo da realidade antes de acompanharmos os voos poéticos que constituem o objeto principal deste estudo.

A demarcação de fronteiras é resultado de uma política externa que prima por limites definidos e pretensamente imutáveis, equilibrando duas pressões soberanas. A vivência histórica, porém, demonstra que as estremaduras, apesar de definidas, não são definitivas e sua demarcação resulta de um dinâmico processo social. As balizas fronteiriças demarcam a moldura do espaço territorial em seus aspectos políticos e físicos, contribuindo para fixar o caráter de nacionalidade e cidadania de um povo. Geograficamente delimitada uma extensão de terra, faz-se mister proteger e povoar as fronteiras para criar uma dinâmica de interesses vitais que formam o espírito de organização de uma nação.

O conceito de fronteira vai muito além da linha demarcatória que forma a silhueta de uma nação ou como “fato econômico, financeiro, fiscal, diplomático, militar, além de político.” (SANTOS, 2006, p. 179). Fronteiras se constroem por meio de processos sociais e históricos: são entre-lugares compartilhados, locais de alteridades e constante interação entre as identidades, sobretudo lugar que aproxima os diferentes entre si. São esses aspectos que fazem da “fronteira” um espaço singular.

É por isso que a compreensão do espaço geográfico pode estar carregada de significados, porquanto estão inseridas aí as relações entre homem, sociedade e ambiente natural. “Considerada em si mesma, a paisagem é apenas uma abstração, apesar de sua concretude como coisa material. Sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (SANTOS, 2006, p. 70). Daí compreendermos que a natureza do espaço

forma-se, por um lado, pelo acúmulo material das ações humanas através do tempo e, por outro lado, animado pelas ações que lhe conferem um dinamismo e uma funcionalidade. A seu turno, a percepção de espaço está associada à experiência que os homens têm da sua terra, à forma pela qual eles a modelam e constroem sua identidade social.

Vale lembrar que a noção de espaço e fronteira era tida como sagrada desde a Antiguidade. Naquela época, viviam no imaginário popular lendas que evidenciavam o respeito à terra. O conhecido mito da fundação de Roma conta que os dois irmãos gêmeos, Rômulo e Remo, já adultos, receberam como recompensa de seu avô a permissão para fundar uma cidade às margens do Rio Tibre. Para definirem o melhor local onde edificariam a cidade, consultaram os presságios e cada um deles se dirigiu a um local: Remo foi ao monte Aventino e deparou-se com seis abutres sobrevoando o local. Rômulo dirigiu-se ao Palatino e lá avistou doze aves. Beneficiado pela profecia, Rômulo traçou um sulco demarcando o *pomerium*, espaço sagrado da nova cidade. Inconformado por não ter sido o escolhido, Remo invade o espaço do irmão, que imediatamente o mata em consequência do desrespeito ao limite traçado. Essa lenda, já à sua época, denotava que o respeito ao espaço era considerado sagrado e que, embora relato fictício, retratava condutas e procedimentos sócio-culturais. Mais ainda, a narrativa realça os modelos de domínio territorial daquele período como representações simbólicas e ideológicas.

Muitos séculos mais tarde, no tempo do Renascimento, na época das grandes navegações pelo ignoto Mar Oceano, hoje Oceano Atlântico, rumo ao Ocidente em busca de um caminho marítimo para as Índias por circunavegação, o avanço dos espanhóis na exploração ultramarina levou os portugueses a reivindicarem a divisão das regiões recém-descobertas. Em princípio, Portugal desejava manter o monopólio da costa africana e a Espanha queria assegurar a exploração das terras a oeste. Em 1494, quando Espanha e Portugal desenharam o Tratado de Tordesilhas, os dois reinos tentaram delimitar o “novo mundo” recém-descoberto e ainda desconhecido em sua maior porção. A divisão, segundo a qual as terras a leste do meridiano limítrofe seriam de Portugal e a oeste, da Espanha não garantiria a exata demarcação do novo território. A fronteira entre os dois reinos era fluida e imaginária. Na prática, nenhum deles sabia exatamente onde a linha demarcatória de Tordesilhas passava.

Quando, em 1500, os portugueses fincaram âncora na região em que hoje se localiza Porto Seguro e pisaram na terra que viria a ser o Brasil, o continente a desbravar já estava

fracionado pelo meridiano que repartia o mundo entre os tronos lusitano e castelhano. Assim esclarece Luiz Corrêa (1994, p. 5):

Nasceu, pois, o Brasil com uma certidão previamente lavrada. Sem problemas de legitimidade. Nasceu lusitano por direito de descobrimento e por papel passado, fruto da antevisão histórica dos soberanos portugueses e castelhanos, D. João II e os Reis Católicos, e do talento negociador dos Embaixadores que, reunidos em Tordesilhas, foram capazes de impedir que a conquista e a exploração do Novo Mundo constituísse motivo de guerra entre as duas grandes potências ibéricas que lideravam a expansão europeia.

A delimitação inicial do espaço sul-americano entre Portugal e Espanha foi pacífica e diplomática, diferentemente dos limites europeus que, no correr da história, foram conquistados em sucessivas guerras de invasões, cujos territórios ora se expandiam, ora se retraíam conforme os movimentos bélicos vitoriosos.

Na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, a nova terra foi retratada sob uma visão otimista e idealizada, como o paraíso de terra fértil, clima brando e águas abundantes. O texto apresenta o nativo como ser imaculado e virtuoso e seu modo de vida natural e simples como ideal. No ensaio “Os canibais”, Michel de Montaigne (1972, p. 106), um dos principais humanistas da Renascença, afirma que:

Ninguém concebeu jamais uma simplicidade natural elevada a tal grau, nem ninguém jamais acreditou pudesse a sociedade subsistir com tão poucos artifícios. É um país, diria eu a Platão, onde não há comércio de qualquer natureza, nem literatura, nem matemáticas; onde não se conhece sequer de nome um magistrado, onde não existe hierarquia política, nem domesticidade, nem ricos e pobres. Contratos, sucessão, partilhas aí são desconhecidos; em matéria de trabalho só sabem da ociosidade; o respeito aos parentes é o mesmo que dedicam a todos; o vestuário, a agricultura, o trabalho dos metais aí se ignoram; não usam vinho nem trigo; as próprias palavras que exprimem a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a calúnia e o perdão só excepcionalmente se ouvem. [...] São homens que saem das mãos dos deuses.

O contato pacífico e cordial dos indígenas com a frota de Cabral reforçou a ideia do mito do bom selvagem e isso contribuiu para que, algum tempo depois, os portugueses dominassem os nativos sem hesitação, impondo-lhes trabalho escravo e morte. “Foram dizimados por gripes, sarampo e varíola; escravizados aos milhares e exterminados pelo avanço da civilização e pelas guerras intertribais, em geral estimuladas pelos colonizadores europeus”, sustenta Eduardo Bueno (2010, p. 27). Afinal, não se pode esquecer que os europeus que habitaram a Ilha de Vera Cruz – depois Terra de Santa Cruz e, finalmente,



Brasil – eram, em sua maioria, aventureiros, degredados e desertores de embarcações aqui deixados ou que vinham buscar a “madeira de tingir”, como era conhecido o pau-brasil na Europa, cujo comércio foi tão importante para Portugal, que a sua exploração se tornou monopólio real e quem quisesse desenvolver tal atividade deveria pagar um imposto à Coroa portuguesa. Merece destaque o fato de que a extração dessa árvore levou à quase total devastação desse espécime na nova colônia portuguesa.

À medida que os colonizadores adentravam o novo território, descobriam que os nativos possuíam línguas distintas e costumes diversos. Mas longe das diferenças que poderiam provocar conflitos, os povos indígenas que se encontravam na Terra de Santa Cruz, em sua grande maioria, transitavam livremente pelo espaço. Regras sociais, políticas e religiosas determinavam os contatos entre essas comunidades.

Já nas primeiras décadas da colonização do Brasil, havemos de reconhecer o inegável poder da adaptação e sobrevivência do homem português em terras tropicais, onde uma natureza totalmente diversa do ambiente europeu reclamava maestria nos deslocamentos e capacidade de permanência em terras tão distintas. Manifesta-se desde essa época a flagrante vocação dos portugueses para a colonização híbrida, unindo-se à mulher indígena e, também, posteriormente, à mulher negra, fato que em conformidade com Gilberto Freyre (2002, p. 154) explicaria em grande parte o passado étnico e cultural de “povo indefinido entre a Europa e a África”, traduzindo em suas origens remotas um passado heterogêneo, oscilando entre a origem europeia e a africana.

Logo na primeira metade do século XVI, Portugal enfrentou o assédio de franceses, ingleses e holandeses que queriam também fincar suas bandeiras na nova porção de terra e, por isso, em distintos momentos, a coroa lusa reagiu belicamente contra os invasores, expulsando-os e detendo o monopólio de colonização na promissora região além mar. No intuito de promover a definitiva apropriação da colônia, Portugal estimulou a ocupação extensiva nos trópicos, incentivando a vinda de aventureiros, degredados e famílias do setor rural português. A efetiva colonização no Brasil se iniciou com a criação de vilas e cidades, principalmente em regiões litorâneas que se tornaram centros agrícolas destinados à subsistência dos indivíduos.

Inicialmente, a população que se formou foi um híbrido entre índios e portugueses. Algumas décadas depois, a mescla passou a incluir os negros que vinham traficados da África. A sociedade que se desenvolvera por aqui não postulava pureza de raça, mas buscava consolidar o domínio da terra. Gilberto Freyre (2002, p. 158) destaca que a miscibilidade foi o

principal processo pelo qual os portugueses, misturando-se com as mulheres negras e indígenas, compensaram a inferioridade numérica para colonizar tamanha imensidão territorial.

Outro importante fator a destacar sobre a questão das fronteiras durante a colonização no Brasil foram os movimentos das bandeiras empreendidos por homens convictos de encontrarem riquezas minerais no interior do país. São Paulo se tornou o centro de onde saíam inúmeras expedições em busca de pedras e metais preciosos que rumavam para todos os cantos do território, de Norte a Sul e a Oeste, ultrapassando a linha de Tordesilhas. Os bandeirantes assim adentraram o território castelhano, uma vez que as atenções do Reino de Castela se voltavam para a mineração do ouro no Peru e, em consequência, deixaram suas terras sem postos de proteção. Quanto mais os bandeirantes se entranhavam pelo interior, mais expandiam os futuros limites geográficos brasileiros.

Do Tratado de Tordesilhas ao que se tornou Brasil vai grande intervalo de tempo e grande número de acordos políticos. As fronteiras brasileiras, interna e externamente, foram se constituindo a par da composição identitária de diferentes povos e culturas. Os limites territoriais brasileiros com os outros países de colonização espanhola se formaram sob um misto de intervenções militares e ações diplomáticas que, ao longo da história se consolidaram, na sua grande maioria, de forma pacífica.

Sob o aspecto cultural, as regiões fronteiriças no Brasil se fundiram em uma tríade de identidades: a do indígena, a do espanhol e a do português, mesclando significados simbólicos de culturas totalmente diversas.

O primeiro, ao contrário das histórias segundo as quais teria aceitado pacificamente o domínio do colonizador, reagiu e, dentro de suas possibilidades, lutou ferozmente por suas terras (HOLANDA, 2010). Afinal, quem deseja ser escravizado? Por sua vez, espanhóis e portugueses enfrentaram-se durante séculos no continente sul-americano, sem se sujeitarem ao meridiano de Tordesilhas que, a rigor, não impediu em tempo algum a movimentação livre no imenso território. Ao norte, os portugueses avançaram terra adentro pela estrada fluvial do Amazonas e seus afluentes encontrando pouca resistência castelhana na selva semidespovoadas.

Na faixa central, os castelhanos subiram o Rio da Prata e o Rio Paraguai, que serviram de limites para resistirem ao avanço dos lusitanos. E, no sul, região mais densamente povoada, os enfrentamentos foram frequentes e sangrentos, particularmente na futura

Província Cisplatina, até que, em 1828, sob a mediação da Inglaterra, Portugal e Espanha abdicaram de seus direitos sobre a região e admitiram a independência da região com a criação da República Oriental do Uruguai.

Assim é que, em dois trechos – aliás, os mais significativos para o presente estudo – o traçado fronteiriço foi turbulento, para dizer o mínimo: aqueles de encontro do Brasil com o Uruguai e com o Paraguai.

Na região mais ao sul, o Vice-Reinado do Rio da Prata proclamou-se independente, em relação à Espanha, em 1816, sob a denominação de Províncias Unidas do Rio da Prata, numa luta que se arrastou até 1824, quando o último exército espanhol foi vencido no Peru. Durante esses anos de batalha externas e divergências internas, Buenos Aires tentou manter a integridade do Vice-Reinado, mas não foi bem sucedida, pois o Uruguai e o Paraguai já tinham nesse tempo, depois de quase trezentos anos de vida colonial quase autônoma, as raízes de uma nacionalidade própria. A política do Brasil também contribuiu para impedir a consolidação das Províncias Unidas, por ser contrária ao estabelecimento de um grande império ao sul (GOES FILHO, 2013, p. 55-56).

Já no período colonial, Portugal e Espanha disputaram a margem esquerda do Rio da Prata, uma extensa região de planícies recobertas de gramíneas, denominadas “campanhas”. Em 1680, os portugueses ergueram ali o primeiro núcleo populacional, a Colônia de Sacramento. Mais tarde, em 1723, tentaram se fixar em Montevideú, uma ponta de terra que avança sobre o rio, mas não foram bem sucedidos, pois ali se instalaram os espanhóis, em 1726. As campanhas logo foram tomadas por grande quantidade de gado de origem incerta. A região toda, que se estendia do Rio Uruguai até a costa atlântica, ficou conhecida como vacarias do Uruguai, e era uma espécie de terra de ninguém. Com efeito, atrás do gado solto vieram os gaúchos, gente de procedência variada, que tinha em comum o fato de serem bons cavaleiros e levarem uma vida livre e indisciplinada. Eram uma mistura heterogênea de aborígenes, de espanhóis desertores de tropas regulares, de crioulos nascidos no próprio solo, de brasileiros e de portugueses (GOES FILHO, 2013, p. 56-58).

Ficou definida, então, a fronteira sul do Império brasileiro com o Uruguai. Todavia, o período que antecedeu a independência do novo país – e mesmo durante as duas décadas seguintes – foi marcado por enfrentamentos bélicos, primeiro entre portugueses e espanhóis, depois entre Brasil e Argentina e entre Brasil e Uruguai. Durante esse tempo, aquela área foi intensamente percorrida por gaúchos, em incursões de roubo de contrabando de gado, que eles

chamavam de “califórnicas” (GOES FILHO, 2013, p. 71), e por exércitos em luta, mantendo-se num estado de tensão, mas também de interação permanentes.

Hoje, a extensão da fronteira do Brasil com o Uruguai é de aproximadamente 1.000 km e ao longo da linha demarcatória das fronteiras há seis cidades-irmãs: Bella Unión/Barra do Quaraí (fronteira tríplice entre Brasil, Uruguai e Argentina), Artigas/Quaraí, Rivera/Santana do Livramento, Aceguá/Aceguá, Río Branco/Jaguarão e Chuy/Chuí. Foi inevitável, assim, que o falar dessa gente heterogênea acabasse por constituir uma mescla dos modos orais de se expressarem em suas origens.

A seu turno, a fronteira com o Paraguai foi agitada pela guerra de cinco anos entre essa nação e a tríplice aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai.

Preocupado em manter-se independente de Buenos Aires e preservar-se dos atropelos e guerras que tumultuaram a região platina, o Paraguai foi-se isolando cada vez com mais nitidez, durante a primeira metade do século XIX. Aliás, seria difícil o país adotar outra conduta, pois Buenos Aires controlava o acesso ao Rio da Prata (GOES FILHO, 2013, p. 57). De outra banda, suas relações com o Brasil podiam ser consideradas boas, apesar de o Paraguai ter uma reivindicação de fronteira, pois pretendia que, do lado de Mato Grosso, a linha se situasse mais ao norte, pelo Rio Branco, e não pelo Apa (GOES FILHO, 2013, p. 74).

Entrementes, no tabuleiro do Prata, as tensões se acumulavam. Em 1864, estourou a Questão do Uruguai, onde há um ano o Partido Colorado e o Partido Blanco se enfrentavam em uma guerra civil. Brasil e Argentina apoiavam os colorados, pois temiam a política expansionista proposta pelos blancos. A questão se encerrou no início de 1865, mas restou uma mágoa no ditador do Paraguai, Francisco Solano López, que se propusera a mediar o conflito entre o Brasil e o Uruguai, mas teve a oferta recusada pelo Império brasileiro. Além disso, Brasil e Paraguai disputavam o papel de fornecedor de erva-mate no mercado latino-americano, e Montevideú era uma alternativa para o comércio exterior. E, de seu vértice, os federalistas argentinos (oposicionistas ao governo de seu país) também tinham pretensão de controlar Montevideú, por motivos semelhantes. Delineava-se, portanto, um enfrentamento entre, de um lado, federalistas argentinos, blancos uruguaios e o Paraguai, e, de outro, o governo argentino, os colorados e o Império brasileiro (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 293).

Nesse ambiente, por razões várias e insuficientes, o Paraguai deu início a uma sequência de atos bélicos, cuja lógica não é possível depreender (GOES FILHO, 2013, p. 75).

Por fim, estourou a guerra, com o ditador paraguaio isolado no jogo perigoso em que se envolvera.

As interpretações a respeito das causas da Guerra do Paraguai são variadas. Para alguns, teria sido a vaidade ferida de Solano López, recusado pelo Brasil como mediador no conflito com o Uruguai (GOES FILHO, 2013, p. 75). Outros sustentam que teria sido a ambição desmedida do ditador e seu caráter autoritário (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 294): afinal, em sua tentativa de expansão do território, invadiu Mato Grosso, pelo norte; pretendeu chegar a Montevideú, pelo sul; e quando lhe foi negada autorização para atravessar a província argentina de Corrientes, decidiu invadi-la (GOES FILHO, 2013, p. 76). A geração contemporânea ao conflito bélico, quer nos países aliados, quer no Paraguai, registrou a certeza da responsabilidade de Solano López, tanto no desencadear da guerra quanto na destruição de seu país, pelos erros na condução das operações militares e na decisão de sacrificar os paraguaios, mesmo quando a guerra estava perdida (DORATIOTO, 2002, p. 19).

Há quem, num revisionismo histórico que descambou para posturas populistas, apresente o Paraguai pré-guerra como um país progressista, no qual o Estado teria proporcionado a modernização do país e o bem-estar de sua população, e busque a explicação do conflito na política imperialista inglesa, sustentando que a Inglaterra teria interferido na guerra, provocando oposições e estabelecendo amizades, a fim de manter sua influência econômica na região (DORATIOTO, 2002, p. 19). Para essa corrente, López seria “um paladino anti-imperialista, isolacionista, defensor de um modelo mais autônomo e vítima dessa conspiração internacional”. Outro ponto de vista, observa mais criteriosamente os processos de formação nacional vivenciados à época pelos países envolvidos e os interesses geopolíticos e econômicos da região platina (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 294).

A perspectiva inicial dos signatários do Tratado Secreto da Tríplice Aliança, celebrado em 1º de maio de 1865, em Buenos Aires, era otimista. Os aliados supunham que seria uma guerra rápida, pois sua força militar e econômica era muito superior à do adversário. Enganaram-se (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 294). A “maldita guerra” se prolongou por cinco anos, ao longo dos quais se tornou cada vez mais impopular, e terminou “com uma vitória abalada pelo número de mortes de ambos os lados e pela exposição da crueldade das batalhas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 297).

Em 1872, Brasil e Paraguai fixaram definitivamente sua linha de fronteira, começando na região das Sete Quedas, no Rio Iguaçu, prosseguindo pelas serras do Amambai e Maracaju e terminando no Rio Apa, que deságua no Paraguai (GOES FILHO, 2013, p. 79).

Durante o conflito, mais uma vez foi intensa a interação entre os falantes de língua portuguesa e do idioma espanhol, circunstância que, inexoravelmente, acarreta a absorção e a adaptação de palavras e expressões de uma pelo outro e vice-versa, contribuindo para a emergência de uma linguagem híbrida.

Em síntese, dividida e fragmentada, a porção meridional do continente americano se tornou um grande quebra-cabeças de identidades. Enquanto a América Lusitana conseguiu permanecer coesa e formou um só reino, mais tarde República Federativa dos Estados Unidos do Brasil, a América Espanhola restou fracionada. Nas linhas de fronteira, porém, à revelia dos esboços de limites geográficos físicos, as nacionalidades se confundiram e se amalgamaram, particularmente no que toca ao binômio brasileiros-castelhanos, uma vez que as fronteiras brasileiras com os outros países sul-americanos foram traçadas, em geral, de forma pacífica e diplomática, tendo os atritos se localizado a oeste, com o Paraguai, e ao sul, com a Argentina e o Uruguai.

A mestiçagem dos povos foi inevitável e a construção sociocultural ao longo da linha fronteiriça tomou contornos inconfundíveis diante da variedade de tipos e culturas heterogêneas que se fizeram presentes na formação dos limites brasileiros com os países de colonização espanhola e, claro, com a influência da cultura indígena que, sempre presente, influenciou na língua, na culinária, na literatura oral e no uso de objetos.

Nas regiões de fronteira se forjaram vínculos e dinâmicas próprias entre os indivíduos que, a despeito de linhas demarcatórias, conceberam uma identidade diferenciada e constituíram costumes peculiares. São espaços que transcendem os limites impostos pela geografia física e pelas demarcações políticas e que promovem a mistura cultural característica dos ambientes plurifacetados.

Assim, e pelas demarcações políticas, defende Silvano Santiago (2006) que, embora haja diferenças entre os brasileiros e hispano-americanos, o povo latino-americano se constituiu muito mais pelos aspectos de semelhança entre ambos do que pelas características que os particularizavam:

Os latino-americanos se expressam não só pela personalidade forte que tomaram de empréstimo aos navegantes, conquistadores e colonizadores europeus, como também por mimetizarem de maneira irrestrita a cultura dos territórios-ponte europeus, transportando-a dessa forma para o insólito espaço geográfico. (SANTIAGO, 2006, p. 69)

Muito além da simples definição clássica de espaço como uma dimensão topográfica, destacamos neste estudo o entendimento emprestado da Geografia humanista de que o ambiente é tido como zona social, resultado da dinâmica social, como *locus* da reprodução das relações sociais de produção (CORRÊA, 2009, p. 25). Dessa forma, compreendemos o espaço na vivência e comutação de experiências entre os indivíduos e concebido como uma formação sócio-espacial. Portanto, esta concepção de “espaço” não fica encerrada apenas nos domínios do território espacial onde vivem as pessoas, mas, sobretudo, é o meio de vivência onde cada um deixa sua marca cotidianamente, caracterizando-se pela intervenção do homem sobre seu meio e pelos vínculos que se formam por intermédio do contato social.

Não haveria de ser de outro modo. Se a consciência de espaço associa-se à área fisicamente e culturalmente reconhecida a partir dos modos de vida e da expressão da mente das gentes, combinam-se, dessa forma, elementos objetivos e subjetivos da existência humana na intervenção sobre o ambiente em seus dinâmicos processos de tempo e espaço que produzem, reproduzem e transformam o trabalho coletivo do homem sobre seu espaço.

Por conseguinte, o espaço é algo para ser vivido, dia a dia, por seus membros, levando-se em conta suas singularidades e os processos histórico-culturais de apropriação do ambiente envolvendo sentimentos, ideais, desejos, criatividade e o conjunto de crenças que encerram o processo de constituição identitária e o sentido de pertença a partir do apoderamento afetivo do ambiente, decorrente da permanente vivência entre as gentes.

Observamos aqui uma dinâmica bastante interessante; o espaço teria, pois, duas perspectivas metodológicas: uma visão objetiva, caracterizada pela análise da ocupação do solo, e outra subjetiva, que se espraia como ambiente de ação e interação coletiva. De forma que ele, o espaço, não se circunscreve somente no objeto ou no indivíduo, mas, sim, na relação entre ambos e no resultado simbólico que deriva dessa união.

Por sua vez, a natureza social e sociável do ser humano o coloca no protagonismo da história, isto é, dos tempos em que, da experiência adquirida, cria e recria sua própria cultura e integra-se às condições do seu contexto. Os indivíduos, circunscritos no tempo histórico a um mesmo espaço de convivência, passam a partilhar costumes e a cambiar conhecimentos em um permanente processo de construção de sentidos, sendo essa forma uma das maneiras de se compreender as relações entre comunidades. Na realidade, o território fronteiro é um espaço que agrega uma gama de relações, mas não somente isso: também engendra novas formas de ações e manifestações culturais.

Das muitas tentativas de definição do termo cultura e de sua ampla manifestação, interessam-nos em especial os conceitos formulados por Lévi-Strauss, Keesing e Sahlins sintetizados por Roque Laraia (2001) em *Cultura: um conceito antropológico*, obra na qual sustenta que a cultura é um sistema simbólico de criação cumulativa da mente humana e resultado do meio cultural em que foi socializado. Por conseguinte, o homem é herdeiro de um longo processo acumulativo, resultado do conhecimento e das experiências adquiridas pelas gerações que o antecederam. Em conformidade com Sahlins, Laraia esclarece:

As culturas humanas são formuladas a partir da atividade prática e, mais fundamentalmente, a partir do interesse utilitário. Para Sahlins o homem vive num mundo material, mas de acordo com um esquema significativo criado por ele próprio. Assim, a cultura define a vida não através das pressões de ordem material, mas de acordo com um sistema simbólico definido, que nunca é o único possível. A cultura, portanto, é que constitui a utilidade. (LARAIA, 2001, p. 116)

Nesse sentido é pertinente destacar que a noção de cultura que se defende aqui corresponde à forma pela qual os indivíduos dão sentido às suas vidas, no cotidiano, no domínio de suas experiências, na vivência dos valores, crenças e costumes que se manifestam por meio de códigos simbólicos adquiridos ao longo do tempo e que se expressam não somente nas paisagens materiais, mas, sobretudo, nos espaços das relações sociais. Em sintonia com essa ideia, Linda McDowell (1995, p. 161) lança sua acepção sobre o termo cultura: “Cultura é um conjunto de ideias, hábitos e crenças que dá forma à ação das pessoas e à sua produção de artefatos materiais, incluindo a paisagem e o ambiente construído. A cultura é socialmente definida e socialmente determinada”, ficando, ainda segundo a autora, as ideias e valores culturais ligados às relações de poder.

Nessa mesma linha de raciocínio, Stuart Hall (2013) afirma que cultura vai além da soma descritiva dos costumes e culturas populares das sociedades (*folkways*). Conforme esse autor, ela atravessa todas as práticas sociais, apresentando um padrão de organização característico da energia humana de ação e de como homens e mulheres fazem história (HALL, 2013, p. 149). Posto isso, o autor reforça a ideia de que a cultura se entrelaça em todas as práticas sociais e no conjunto de sentidos e valores que nascem entre grupos socialmente distintos, tendo como base suas associações e a conjuntura histórica.

Além disso, longe de ser singular, a cultura é múltipla e heterogênea e mantém uma matriz dialética com as diversas formas de manifestações sociais, pois dela sobressaem os caracteres da confluência e das divergências sociais. Embora sejam multifacetárias, “cada



cultura é dotada de um “estilo” particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas dessa maneira. Este estilo, este “espírito” próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos.” (CUCHE, 1999, p. 45).

Todavia, não se pode cingir os indivíduos que compartilham uma mesma cultura sob idêntica chancela. Ao mesmo tempo em que eles fazem parte de um mesmo grupo social, também fazem parte de tantos outros grupos distintos, que, em consequência, se ligam a outros grupos tais como escola, trabalho, religião, etc., formando novas redes de interação e vivências culturais. Conseqüentemente, cada sistema cultural, distinto de outros, também forma a “totalidade social”. A cultura manifesta-se por uma organização social, em complexos relacionamentos, que parte da identificação de padrões, passa pelas formas de organizá-los e vai até como, finalmente, eles se exteriorizam.

De acordo com Claval (1999, p. 62), a diversidade de culturas fundamenta-se cada vez menos em seu conteúdo material, mas muito mais na diversidade dos sistemas de representação e nos valores de afirmação em que as pessoas se reconhecem e organizam as coletividades. Por isso, torna-se importante destacar que a dinâmica cultural incorpora, entre outros sistemas, conjuntos de procedimentos, pessoais ou coletivos, que ultrapassam a sobreposição de traços culturais, formando uma combinação dinâmica dos elementos e manifestações sociais. O primeiro conjunto a distinguir é a cultura como sistema de comunicação semiótica que abarca a língua em seu grupo de signos (significantes e significados), formas de vestir, costumes alimentares ou interação com seu meio. O segundo conjunto se refere à aquisição e acumulação do conhecimento intelectual, científico e, também, popular. Por último, e de substancial importância, o conjunto de cultura como vivência de mundo, onde se encontram as crenças religiosas e ideologias que permitem ao indivíduo interpretar o mundo. O resultado da interação desses conjuntos é que permite a construção e atuação efetiva do indivíduo sobre seu território e a percepção de alteridade intrínseca das regiões de fronteira.

Da mesma forma, Zilá Bernd (2000) defende que a identidade só tem sentido se apreciada juntamente com a alteridade, ou seja, “como abertura para o outro”, e quanto mais conhecemos a cultura do outro, melhor penetramos e valorizamos o nosso próprio patrimônio cultural.

Sob essa lógica, o espaço de fronteira é um local de misturas e confluências, formando uma nova textura social onde “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do *continuum* do passado e presente. Ele cria uma ideia do

novo como ato insurgente de tradução cultural.” (BHABHA, 1998, p. 27). De sorte que essa arte não simplesmente retoma o passado como “causa social” ou “precedente estético”. Ela renova e transfigura o passado como um “entre-lugar” contingente que inova o presente, concebendo o “passado-presente”, não pela visão nostálgica da vida, mas como necessidade (BHABHA, 1998).

Com efeito, as culturas ultrapassam as fronteiras dos territórios de forma que a delimitação espaço-território não se limita a uma simples linha demarcatória imaginária ou acidente geográfico. É necessário o deslocamento do foco espacial para a ampla rede de interações sociais possíveis aos indivíduos.

Vamos retomar o pensamento de espaço exposto anteriormente e ampliá-lo com o objetivo de contextualizar as acepções de “território” e “territorialização” relevantes para nosso estudo. A par da multiplicidade de enfoque sobre esses termos, destacam-se os conceitos que seguem. Diferentemente do que pode parecer à primeira vista, os vocábulos “espaço” e “território” têm significados distintos. No bojo dos debates, vários pesquisadores lançaram suas interpretações, seguindo as mais diversas correntes de pensamento. Destacamos como importante para este estudo a interpretação que Raffestin (1993) dá ao termo “espaço”. Para ele o espaço preexiste a qualquer ação. É a área ou extensão de terra, é o local de possibilidades, a realidade material primeira a qualquer conhecimento ou prática e, portanto, sítio onde se dá a atuação dos atores sociais. Por conseguinte, o espaço é o palco para as relações entre os indivíduos e o local onde as sociedades humanas se desenvolvem.

Essa concepção de espaço como matriz topográfica se expande ademais para o campo social, uma vez que o espaço assimila a produção humana de objetos e ações como resultado do convívio entre os indivíduos em um meio. Sob essa vertente, entendemos que uma sociedade somente torna-se tangível quando ela intervém dinamicamente em seu espaço territorial como uma forma de estabelecimento de identificações sociais. Conforme observa Josefina Ludmer (2013, p. 142), a “regra número um da construção da nação é o território” em que os sujeitos definem suas identidades pelo sentimento de pertença a uma região.

Raffestin (1993) apresenta a visão de que território é o espaço físico de uma nação, que se caracteriza pela ação do homem e pelas relações de poder, isto é, a transformação do espaço pela ação do trabalho humano e suas noções de autoridade. Assim, além de representar o espaço, delimitado e regulado, em seu caráter político-jurídico, o território é a expressão das relações de poder. Assim também é para Marcelo Souza (2009, p. 78), que defende o território como sendo “um espaço definido e delimitado por e a partir das relações de poder”, com seus

atributos naturais e socialmente adquiridos, cuja ocupação cria raízes e identidade àqueles que lá vivem.

Em vista disso, deve-se levar em conta que os territórios são flexíveis e móveis (SOUZA, 2009, p. 81): “os territórios existem e são construídos (e desconstruídos) nas mais diversas escalas, da mais acanhada (p. ex., uma rua) à internacional (p. ex., a área formada pelo conjunto dos territórios dos países-membros da Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN)”. Também os territórios “são construídos e desconstruídos dentro de escalas temporais as mais diferentes: séculos, décadas, anos, meses ou dias” e podem, ainda, possuir caráter permanente ou existência periódica e cíclica.

Sem dúvida, a delimitação espacial estabelece divisão entre espaços. Todavia, a diferença entre os agentes sociais se dá pela forma como os sujeitos se inter-relacionam material e afetivamente. Em tal hipótese, as regiões de fronteira servem como locais que conjugam semelhanças, onde costumes se mesclam e nos quais as línguas se tocam e se trocam, sem perder sua singularidade, criando novas formas de expressão que enriquecem uns e outros.

Por tais fundamentos, verificamos que o conceito de território necessariamente se vincula às questões de limites/fronteiras e às singularidades que se formam a partir da divisão espacial de territórios. Logo, criam-se aspectos identitários baseados nas diferenças entre os grupos, vizinhos ou não, em relações sociais que se projetam sobre o espaço físico geográfico. Consequentemente, podemos afirmar que o homem “territorializa” seu espaço.

Entretanto, a divisão pode não significar separação. O entendimento de poder, sob o aspecto territorial enquanto divisão de espaços e tensões de forças, não se circunscreve à segmentação do espaço, mas algumas sociedades, à revelia de linhas demarcatórias, identificam-se muito mais com o “território social” do que com a cisão de terras imposta em algum momento espaço-temporal. Apesar de o substrato espacial existir, culturas se identificam e se reelaboram constantemente.

Conforme outro estudo sobre território, cultura e identidade (VIEIRA, M.M.F; VIEIRA, E.F; KNOPP, 2010, p. 7), o termo “território” pode ser entendido sob três concepções: jurídico-política (um espaço definido e regulado pelo poder político do Estado); culturalista (fruto da apropriação simbólica de um grupo sobre seu espaço) e, por último, o viés econômico (relações entre o capital-trabalho e de produção-consumo, produzindo as tensões de lutas de classes). Entretanto, para se obter o sentido completo, o território se faz

pela integração desses três significados, sendo, assim, fruto da relação de poder que surge a partir dos vínculos de um “espaço-tempo vivido”.

De tal modo, pode-se entender, agora, o conceito de “territorialização” como “dimensionamento espaço-temporal das práticas sociais e construções simbólicas ocorridas em uma dada área geográfica” (VIEIRA, M.M.F; VIEIRA, E.F; KNOPP, 2010, p. 8). É o sentido de pertencimento socioterritorial que o indivíduo nutre e lhe permite identificar-se com seu contexto. Por conseguinte, a territorialização deve ser compreendida sob a forma de múltiplas manifestações socioculturais tendo como elementos constituintes os diversos agentes sociais e a multiplicidade de poderes vigentes em um território.

Assim também Rosendahl e Corrêa (1999), apesar de não usarem o termo “territorialização”, mas “identidade territorial”, concordam que ela é uma identidade social definida mediante a relação de apoderamento do meio, que ocorre tanto no campo das ideias como no âmbito da realidade concreta, de forma que o espaço geográfico passa a ter fundamental importância nos processos de identificação social e de integração dos valores comuns da sociedade. A territorialização se faz em uma espécie de teia de relações comunitárias, levando em conta sua complexa rede interna de vivências múltiplas. Cada nó dessa teia é o resultado das interações entre os pares e onde se amarram as mais diversas práticas culturais. Dessa forma, a territorialização deve ser compreendida pela multiplicidade de manifestações ocorridas no espaço geográfico como resultado da diversidade dos sujeitos.

Aliado a essa ideia de territorialização também se vincula o modo como as pessoas se organizam no espaço, nas relações entre o homem-meio, no constante movimento civilizatório empreendido ao longo da história da civilização na ânsia de forjar um território humano.

O processo de territorialização é justamente o movimento pelo qual o território, a partir do convívio entre as pessoas e, por conseguinte, da formação de uma coletividade, favorece a criação de uma identidade grupal caracterizada por um conjunto de acontecimentos que lhes permitem se reconhecerem em seu próprio território. A identidade é consequência de um processo de produção discursivo-simbólico e elo entre o mundo social e cultural. Entretanto, ao mesmo tempo em que ela marca semelhanças, também sublinha as diferenças. Por isso, afirma Hall (2014, p. 108) que as “identidades não são nunca unificadas”, nunca singulares, “mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagônicos”, estando em permanente “processo de mudança e transformação”. Para ele, as identidades se remetem e mantêm correspondência a um passado

histórico, entrelaçando-se com a utilização de recursos da história, da linguagem e da cultura para a formação “não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (HALL, 2014, p. 109).

Observa Hall (2014) que a questão da “identidade” vem passando por uma nova reformulação de ideias: as velhas identidades, que por muito tempo consolidaram o mundo social, estão em derrocada, cedendo lugar às identidades modernas, que por sua vez são “descentradas”, ou seja, são deslocadas ou fragmentadas, fruto do diálogo entre o global e o local ou entre o universal e o particular.

Para Hall (2014), há três concepções de identidade a destacar: a do “sujeito do Iluminismo”, a do “sujeito sociológico” e, por último, a do “sujeito pós-moderno”. A primeira delas compreende o indivíduo centrado e unificado, com a capacidade da razão, tendo como centro um núcleo interior, que se desenvolve com ele ao longo de sua existência, admitindo que a essência do “eu” é a identidade da pessoa. Já o “sujeito sociológico” representa o sujeito que não é autônomo ou autossuficiente, pois ele se forma a partir da relação com seus pares que pelo processo de interação cultural transmitem os valores, os sentidos e os símbolos do mundo em que vivem. Nesta concepção o “eu” é engendrado a partir do diálogo permanente com os “mundos culturais exteriores” e as identidades advindas destes mundos. A identidade sob tal ponto de vista sustenta que o sujeito projeta a si mesmo – mundo interior – nas identidades culturais – mundo exterior – aos significados e valores sociais. A identidade “suturaria” o sujeito à estrutura. Por último, na concepção de “sujeito pós-moderno”, deve-se compreender que a identidade unificada e estável se transformou e o “sujeito pós-moderno” assumiu o perfil fragmentado, constituído de várias identidades, muitas vezes “contraditórias ou não resolvidas” devido às próprias transformações estruturais e institucionais. Logo, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. “A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas sociais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente.” (HALL, 2014, 10-12).

Identificar-se, na esfera humana e social, relaciona-se às dimensões resultantes das diferenças, dos processos históricos e pelas intrincadas formas de relações entre os sujeitos. Todos esses fatores marcam os aspectos socioculturais complexos e cambiantes característicos da atualidade que fazem os sujeitos se reconhecerem para muito além dos limites cartográficos. A identidade ata o indivíduo ao seu mundo cultural e social, entretanto,

a identificação é movimento constante dos elementos que definem um território, onde indivíduos/individualidades definem e redefinem a ideia de pertencimento ao seu território, inclusive modificando as relações de identidade nacional e identidade regional. Cabe afirmar que o desmantelamento da noção tradicional de fronteira territorial criou uma justaposição de ações e convivências que gerou uma maneira nova de se encarar os limites geográficos habituais em suas dinâmicas concretas e simbólicas, sem que haja necessariamente uma dicotomia entre ambas.

Por isso, defendemos que a identidade seja uma construção social constituída no curso do tempo e, logo, interseção entre o território e o social, em seus mais amplos aspectos políticos, históricos e culturais, evidenciado pelas condições espaço-temporais que movem o motor social. Desse modo, a identificação comprova uma dinâmica social em que as diferenças são fundamentais para a constituição da coletividade e, em consequência, da formação de identidades em permanente processo de reformulação.

Em essência, as identidades pós-modernas são pluriculturais e resultado das interações entre o local e o universal. Em estudos sobre o cenário sociocultural do final do século XX e início do século XXI, García Canclini (2006) defende que a sociedade passa por um processo de globalização, resultado do avanço dos meios de comunicação de massa e crescente consumo, conjuntura que permite maior acesso aos bens materiais e simbólicos e acrescenta ainda que “as identidades modernas eram territoriais e quase sempre monolíngüísticas” porque teriam sujeitado regiões e etnias em um espaço arbitrariamente constituído e delimitado. Entretanto, as “identidades pós-modernas são transterritoriais e multilíngüísticas. Estruturam-se menos pela lógica dos Estados do que pela dos mercados”. (GARCÍA CANCLINI, 2006, p. 59)

Revela-se importante para este estudo a ideia de que as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilíngüísticas, pois se reconhece no portunhol um caráter híbrido que amálgama territórios geográficos e elimina as dicotomias linguísticas entre diferentes nações. A intersecção entre a prática poética e os desdobramentos sociais contribui para o entendimento do momento presente, compreendendo-se melhor uma série de trocas identitárias somente possível pela interação cultural entre os povos. Podemos perceber, conseqüentemente, que as fronteiras se tornam esmaecidas e se inserem em uma dinâmica cultural fluida e variável. As múltiplas e flutuantes identidades transfronteiriças não mais caracterizam o ponto de vigia ou sentinela demarcado em um espaço físico, mas, sobretudo, um espaço peculiar de contatos plurais entre o homem e seu meio.

É a partir dessa identificação entre o território e a sociedade que o indivíduo se apropria das ideias e da realidade que o circunda, gerando significados simbólicos aos valores estabelecidos socialmente, evidenciando o papel da literatura como forma de comunicação do indivíduo ou do grupo com seu universo sociocultural. Desse modo, a palavra representa, simultaneamente, forma e conteúdo, bem como é capaz de aglutinar os aspectos intuitivos e expressivos da linguagem, impregnando-se de abundantes significados quando se estabelece a inter-relação entre território e identidade e, em consequência, revelando a manifestação de um sistema simbólico de comunicação interpessoal.

Essa linha de reflexão remete ao que é foco deste estudo. O continente latino-americano é um lugar de hibridismo cultural e, por esse motivo, nas regiões de fronteiras, a literatura se faz a partir de um espaço discursivo heterogêneo em um universo mestiço de convivência entre costumes e línguas distintas.

É nessa condição mestiça que os povos latino-americanos se distinguem pelo hibridismo ético e cultural e pela busca por valores próprios que, embora diversos, caracterizam uma identidade radicada em aspectos históricos e geográficos comuns. Os aspectos simbólicos derivados da miscigenação social destacam o caráter plural da formação de um continente que uniu os diferentes e colocou lado a lado dominadores e dominados.

Nesse sentido, García Canclini (2006, p.26) afirma:

A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado “Novo Mundo”. Mas a importante história de fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir dos cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com originários das sociedades americanas.

Assim, a identidade latino-americana tornou-se polissêmica, resultado das diversas características identitárias que formaram o continente, produto da diversidade de caracteres e elementos naturais que, por um lado, implica nos contrastes, mas que, por outro, evidencia um aspecto que torna a linha de fronteira brasileira com outros países sul-americanos, uma linha geo-idiomática luso-castelhana tão peculiar.

Com efeito, não se pode olvidar que a miscigenação cultural, étnica e linguística, profundamente enraizada na América Latina, deu-lhe um perfil distinto de qualquer outro continente. Silvano Santiago (2006, p. 34) defende que a identidade latino-americana “não

mais se define por uma única máquina textual de diferenciação”, mas, sim, pelo descolar das influências europeias e norte-americanas.

Híbrido desde o princípio, o universo latino-americano aproveitou ao máximo e conjugou elementos os mais diversos possíveis: juntou as experiências dos povos indígenas “primitivos” residentes nas “novas terras” com as dos forasteiros europeus colonizadores, detentores do conhecimento “civilizado” e criou um novo arsenal comportamental próprio; sob o manto da miscigenação, sufocou o choro do negro escravo e transformou o sofrimento em grito de liberdade.

Um acidente geográfico, como um rio ou uma cordilheira, ou uma linha imaginária traçada a partir de coordenadas geográficas, pode servir como instrumentos concretos para estabelecer divisões entre países e povos, para separar espaços, para definir territórios. Todavia, o grau de separação entre os grupos sociais de um e outro país está vinculado, particularmente, à forma como os povos se inter-relacionam. Ódios e aversões profundas, que vêm de tempos obscuros da história, podem cavar abismos quase intransponíveis, às margens dos quais os grupos humanos procuram exacerbar as diferenças, privilegiando suas próprias peculiaridades e desprezando as do outro lado da fronteira. Destarte, vale salientar que, nos países que compõem a América Latina, os povos fronteiriços mantêm, em geral, boas relações de ordem material e afetiva, há comércio e casamento entre ambos e, possivelmente, há a tendência de se respeitarem e admirarem as qualidades recíprocas, ainda que possa haver rivalidades em várias áreas. Em tal circunstância, a faixa de fronteira serve de ponto de contato amalgamador, as culturas se misturam, as línguas se associam e, sem perder sua originalidade, propiciam o surgimento de novas formas de expressão que podem enriquecer um e outro.

## **1.2 “*Bienvenidos a la selva del portunhol*”: aspectos linguísticos e políticos do portunhol**

Os múltiplos deslocamentos de pessoas de um lado para o outro da linha de fronteira propiciam forte entrelaçamento de costumes e tradições e o inevitável o contato entre línguas. O chamado “portunhol”, conhecido e falado nas regiões de fronteiras brasileiras com os países de colonização espanhola, é uma tentativa de comunicação não só dos falantes, natos ou não nas faixas de divisa, mas, também, de grande parte dos turistas provindos de línguas distintas que aportam nessas terras e tentam interagir uns com os outros.



Fabián Severo e Douglas Diegues, ao utilizarem uma língua de contato para produzir poesia, expandem as concepções léxicas e semânticas das línguas envolvidas, criando um misto de subversão literária por aquilo que suscitam no imaginário popular e, principalmente, pela ressignificação dos padrões literários tradicionais. Embora a maneira de produção em portunhol dos dois bardos seja distinta, o que trataremos mais à frente, ambos concordam que o portunhol permite a interação entre os falantes das duas línguas originárias, sendo uma forma de manifestação lírica singular.

Apesar dos inúmeros estudos realizados sobre o portunhol ainda não se chegou a um consenso se ele seria um dialeto, uma interlíngua ou uma língua. Neste trabalho, de acordo com os estudos de John Holm (2000), consideramos o portunhol como língua de contato devido ao convívio ininterrupto e direto entre línguas existente nas relações interpessoais dos habitantes das fronteiras do Brasil com os demais países sul-americanos.

Em entrevista à *Revista Abehache*, da Associação Brasileira de Hispanistas, declara Diegues (2012c, p. 159-60) que o seu portunhol selvagem:

*es bizarro, feo, bello, contudente, desprendido, menor que menor, dibertido, alucinógeno, anacronico, selvagem, civilizadíssimo, delirante, en fin... Non se trata dum portunhol encenado desde um gabinete, pero sim ouvido primeiramente en las calles de la frontera de Punta Porã (Brasil) y Pedro Juan Caballero (Paraguay), y em ñande roga mi (nossa pequena casa), onde el portunhol era la lengua mais falada por mio abuelo, la xe sy (mi madre), la empregada, los parientes que venían a comer alli los domingos kuê. La primeira lengua en la kual me he expressado quando aprendi a falar non fue el portugues nim el español nim lo guarani, mas sim el portunhol de indole selvática. Por que selvagem? Porque que brota de las selvas de mio corazon y de los corazones de los habitantes de las selvas desconocidas de la frontera del Brasil com el Paraguay. Quanto a lo de la potencia, es muy original el portunhol selvagem, es una lengua neoantigua, que existe como habla y escritura, pero non como idioma y me permite dizer coisas antiguas de forma nueva, además de permitirme hacer poesia ou prosa com un power bem mais amplo de expresiones que se escribiera limitado al português brasileiro ou al castellano paraguayo apenas, una potencia que consiste, obviamente, en selbagem y hermosíssima liberdade de linguagem.*

Da mesma forma, em entrevista concedida a Vinícius de Andrade, do site *Livre Opinião – ideias em debate*, Fabián Severo (2015b) esclarece que quando escreve na mistura que é o portunhol

[...] obviamente, estou em contato com o que acontece com a língua, tanto no nível formal como no informal, num sistema educativo ou nas políticas linguísticas. Não gosto muito de me meter neste tema, mas o que nós não

podemos negar é que não só no Uruguai, mas também no Brasil, existem políticas linguísticas que querem impor uma língua de mais prestígio sobre outra que tem menos prestígio, criando um discurso fictício de que existe algo como falar o português padrão, ou o espanhol neutro. Como se existisse uma cidade no mundo onde existissem falantes do espanhol neutro, ou de um português único!

Acompanho este tema e sei o que acontece, até já senti na pele o que é crescer e falar numa língua que vai contra aquelas postuladas por políticas linguísticas. Porém, não gosto de me intrometer muito nesta temática até porque não creio que eu tenha muita propriedade para falar disso, mas também porque não quero que a parte acadêmica e técnica comece a interferir em minha criatividade. Isso já aconteceu, acontece e continuará acontecendo: alguns artistas se preocupam apenas com a forma, com a técnica, e se esquecem do conteúdo, do que eles buscam trazer em suas poesias.

Para os dois poetas, no portunhol os idiomas se matizam e cada qual interfere no outro, seja no âmbito morfológico, lexical ou sintático. As fronteiras linguísticas se desbotam, não para perder suas cores, mas na criação de outros matizes – às vezes mais vibrantes que os originários – não somente na busca da melhor e mais fácil comunicação entre os habitantes fronteiriços, mas, também, como uma manifestação literária inovadora e transgressora de espaços canonicamente delimitados.

Sob essa perspectiva, o portunhol assume os contornos das “línguas de contato” ou “*pidgins*” (HOLM, 2000), que são línguas lexicalmente derivadas de outras línguas, com estrutura simplificada especialmente no seu arcabouço morfológico. Elas surgem quando pessoas precisam se comunicar, mas não têm uma língua em comum. Para John Holm (2000, p. 5) “*pidgin is a reduced language that results from extended contact between groups of people with no languages in common*”,<sup>1</sup> de forma que esta cooperação entre os grupos cria uma linguagem improvisada para servir às suas necessidades e, paradoxalmente, simplificando e alargando a concepção de interação social.

As línguas de contato que formam línguas marginais provenientes das áreas de interação cultural pronunciada, em situações nas quais, de modo geral, é impraticável para os interlocutores envolvidos aprenderem a língua um do outro, fazem uma contribuição significativa para a criação de uma nova linguagem, cada uma fornecendo elementos constitutivos, seja em conteúdo ou em aspectos gramaticais.

---

<sup>1</sup> “*Pidgin é uma língua reduzida que resulta do intenso contato entre grupos de pessoas sem uma língua comum*” (HOLM, 2000, p. 5, tradução nossa).

*Pidgin* é a simplificação de uma língua. Nunca língua materna e, por isso, não possui falantes natos. Por ser uma língua franca não possui erros gramaticais. A comunicação com o uso do *pidgin* é uma situação improvisada em que seus interlocutores não têm compromisso com o padrão linguístico formal.

São características de uma língua *pidgin* a simplificação e redução de sua estrutura. Hall (1966, *apud* TARALLO; ALKMIN, 1987, p. 87) explica que essa simplificação e redução se dá nos níveis fonológico, morfológico, sintático e lexical:

Nível fonológico: o número de contrastes empregados é reduzido. As vogais empregadas são, em geral, as chamadas vogais cardinais (a, e, i, o, u), enquanto os grupos consonantais são caracteristicamente evitados.

Nível morfológico: ausência de algumas categorias flexionadas, como gênero, número e tempo verbal.

Nível sintático: as estruturas sentenciais são simples; as sequências tendem a ser coordenadas, evitando-se estruturas complexas e subordinação extensiva.

Nível lexical: número reduzido de vocábulos, cuja ação se norteia pela extensão de significados e por polissemias significativas.

Ainda por esse viés de liberdade formal e estrutural *pidgin*, vale ressaltar que sua pronúncia também não é fixada ou instituída por padrões linguísticos, posto que os falantes do *pidgin* conservam suas línguas maternas e “são, portanto, simultaneamente autores e usuários da mescla” (TARALLO; ALKMIN, 1987, p. 88), sendo que cada grupo de falantes preserva sua língua mãe no contato social costumeiro.

Segundo a propensão natural das línguas em se diferenciarem devido à ocupação dos territórios, a fissão territorial que ao longo do tempo aconteceu na América do Sul criou, nas regiões de fronteiras entre o Brasil e os países hispano falantes, efeitos e combinações ocorridas a partir da miscigenação das populações que se estabeleceram geograficamente próximas. Logo, era de se esperar que houvesse também a interação entre línguas e que a partir da transmissão parental foram se perpetuando de geração em geração.

É nesse terreno movediço e inconstante do multilinguismo que as situações de contatos se evidenciam. O entrelaçamento de línguas marca a vivacidade da dinâmica social que se revelam nas regiões de fronteiras. Em tais ambientes, a proximidade acarreta certa comunhão de tradições e costumes, da qual uma resultante é a combinação dos respectivos idiomas. Não obstante, vale ressaltar que as populações, se por um lado interagem para melhor se adaptarem às características das que lhes são fronteiriças, por outro, costumam

cultivar as suas próprias tradições e costumes, mantendo, assim, sua vinculação com o povo do qual fazem parte.

Ressaltamos, ainda, outro aspecto sobre as línguas *pidgins*: com o passar do tempo, após instalado e instaurado o processo de comunicação entre os grupos, a conjugação entre línguas tem parte do seu acervo linguístico fixado em ambas comunidades (TARALLO; ALKMIN, 1987, p. 79). Entretanto, esse fato não sugere a criação de uma nova língua, mas a assimilação de vocábulos novos, oriundos de línguas de contato, a um idioma tradicional.

A esse respeito, Silva (2009, p. 80) afirma que os empréstimos linguísticos fazem parte de línguas saudáveis:

A entrada de novas palavras em uma língua mostra a sua vitalidade funcional como também a sua modernidade. Isso é um processo antigo e histórico. O estudo diacrônico de uma língua registra os vários empréstimos pelos quais ela se movimentou, pois as línguas vivas nunca ficam estacionárias. Elas são produtos de mudanças e continuam a mudar durante todo o tempo em que são faladas.

Essa concepção estabelece um aspecto para se entender o processo dinâmico de criação das línguas *pidgins*. A partir da necessidade de comunicação imediata, os falantes de línguas distintas se dispõem a situações de intercâmbio linguístico. Não há como negar que quando duas ou mais comunidades entram em contato, seus sistemas linguísticos sofrem mútua influência e, em consequência, esse fato permite entender algumas das relações entre os indivíduos e como se posicionam frente às situações diárias.

De fato, o portunhol, em sua roupagem híbrida de uma peculiar língua de contato, é marcado linguisticamente por receber influxos do português e do espanhol, conforme defende Sturza e Tatsch (2016, p. 95):

É a *mezcla* não apenas como resultado de um contato intenso e contínuo do português com o espanhol, mas uma língua de fronteira. Língua essa escolhida pelos falantes para dizer sobre quem são no mundo; língua que os identifica como sujeitos de um lugar muito particular. Como língua de contato, o Portunhol é a língua dos fronteirizos, não tem gramática estável. No entanto, é fluído e usado como língua de comunicação imediata e, especialmente, tomando-se uma perspectiva enunciativa, uma escolha política do falante que busca produzir efeitos de sentido, considera sua relação com o interlocutor, seja ele um falante de espanhol, um falante de português ou um falante de Portunhol/língua de fronteira.

Entretanto, grande parte dos estudos sobre *pidgin* aponta para a instabilidade e a fragilidade desse sistema linguístico, pois, por ser uma língua de contato, ela pode deixar de ter função social e, a partir do momento em que não haja mais a necessidade de seu uso, desaparecer.

É importante salientarmos dois fundamentos que podem ser distinguidos nos *pidgins*. O primeiro é o aspecto linguístico em si, que engloba os elementos estruturais da língua como, por exemplo, fonemas, formação de palavras (derivação prefixal, sufixal, regressiva, imprópria) e construção sintática reduzida. O outro diz respeito ao aspecto sociolinguístico, que tem como foco a observação da interação da língua e sociedade, ou seja, o estudo dos padrões das práticas linguísticas perceptíveis dentro de uma comunidade.

Em particular, no espaço repartido da América do Sul, das fronteiras brasileiras com os países de língua espanhola, sempre houve interação linguística de um lado e de outro. Em razão disso, a criação de *pidgins* foi um processo natural e legítimo de povos que, mesmo antes de se estabelecerem nas “terras de além mar”, já mantinham relações fronteiriças em seus territórios originários na Europa e onde também já havia associação dos idiomas português e espanhol.

As causas da combinação entre línguas se enraízam em aspectos sociais, comerciais e históricos que, ao longo do tempo, se sucedem e dão novos contornos às sociedades envolvidas. Em consequência desse processo multidimensional, as línguas de contato se vitalizam e se espraiam, levando aos interlocutores novas possibilidades de interação comunicativa e salvaguardando as experiências compartilhadas entre as gerações ao longo do tempo.

No extremo, quando uma língua *pidgin* ultrapassa o contato passageiro e funcional, acaba por assumir o caráter de uma língua crioula. Em outras palavras, pode ocorrer que uma comunidade, ao se apropriar do vocabulário misto do *pidgin*, o faça tão intensamente a ponto de elaborar, mesmo que simplificada, um processo de gramaticalização, e a transformar em língua mãe, num processo conhecido como de *crioulização da linguagem* (TARALLO; ALKMIN, 1987). Enquanto as línguas *pidgin* são temporárias e peculiarmente desassociadas de qualquer regra linguística, os falares crioulos podem, ao longo do tempo, se transformar em idiomas com estrutura e regras gramaticais.

Nesses termos, o crioulo se forma a partir do momento em que o *pidgin* é passado de pai para filho e, aos poucos, transforma-se na língua-mãe que as crianças assumem como

língua nata. O crioulo é o resultado da assimilação de línguas autóctones, surgido a partir de uma situação de contato linguístico entre povos ou comunidades diversos, que assume o *status* de língua materna, como esclarecem Tarallo e Alkmin (1987, p. 15): “a partir do momento em que o *pidgin* passa a ser primeira língua de um grupo, língua-mãe, portanto, temos um crioulo”.

Conforme estudos de Baxter (1996, *apud* MONTEIRO, 2010, p. 65), devem-se distinguir dois tipos de língua crioula:

- a) língua crioula exógena - É formada por populações geográfica e culturalmente deslocadas por um grupo dominante. Neste caso, a população deslocada deixa de falar as suas línguas de origem. São exemplos o crioulo francês do Haiti, o crioulo inglês da Jamaica, os crioulos portugueses de São Tomé e de Cabo Verde, entre outros.
- b) língua crioula endógena - É gerada quando um grupo forasteiro penetra uma área multilíngue e estabelece uma sociedade nova. Neste caso, intervém uma população variada, associada cultural e economicamente ao grupo dominante; por exemplo, mestiços, escravos, trabalhadores contratados e indígenas cujas línguas de origem não se extinguem. São exemplos deste tipo os crioulos portugueses da Ásia.

Embora essa divisão não seja um consenso acadêmico, com ela fica clara a distinção do processo de formação dos crioulos como uma língua que, de alguma forma, passa a atender a necessidades comunicativas e sociais de uma comunidade. Vale destacar que o crioulo não é resultado de uma transformação lenta e gradual como ocorre na evolução natural das línguas principais. Ao contrário, “os dialetos crioulos e semelhantes constituem-se rapidamente para resolver necessidades comunicativas imediatas” (TARALLO; ALKMIN, 1987, p. 110).

É importante compreendermos que a criação de *pidgins* e crioulos, no caso doportunhol objeto deste trabalho, não é produto da imposição de uma “língua superior”, como ocorreu no processo de domínio dos povos europeus sobre suas colônias, mas uma língua de contato, nascida de processos emergenciais entre pessoas que, separadas por limites políticos, necessitavam se comunicar do melhor modo possível. Enquanto o principal objetivo em um *pidgin* é a comunicação, o crioulo, por ser uma língua materna, estabelece regras linguísticas como forma de se conservar singular.

Todavia, mesmo que *pidgins* e crioulos permitam a comunicação entre interlocutores de línguas distintas, são muitas vezes tidos como línguas inferiores. Sob esse ponto de vista, haveria redução e adulteração de uma língua principal, resultando em um processo mínimo de comunicação e degeneração linguística, além de manifestar a inabilidade das pessoas em

separar os dois idiomas. Assim, devido à alternância e aos empréstimos linguísticos próprios das línguas de contato, o portunhol sofre a estigmatização de não ser um idioma “bem falado”. Ainda mais porque é principalmente utilizado em regiões afastadas dos grandes centros urbanos, empregado por grupos de pouca instrução formal e mais pobres de bairros periféricos, o portunhol é tido como uma linguagem inferior e, portanto, como geralmente se associa o prestígio de um falar ao prestígio do grupo que o usa, ele enfrenta o preconceito social e acadêmico.

Um dos primeiros estudos realizados abordando a mescla entre o português e o espanhol, na região fronteira entre o estado do Rio Grande do Sul e o Norte do Uruguai, foi do uruguaio José Pedro Rona que, em sua obra pioneira *Dialecto Fronterizo en el Norte del Uruguay* (1965, p. 7, *apud* SOUZA, 2016, p. 54), afirma:

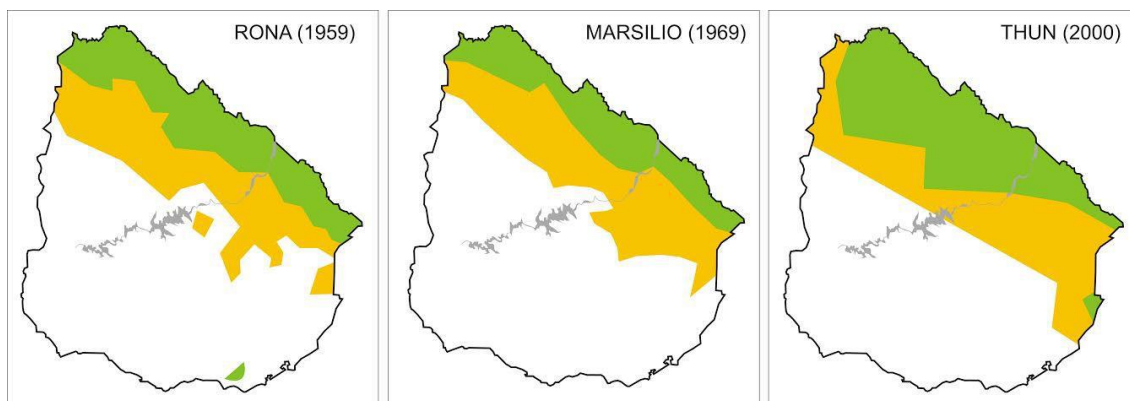
*[...] los mismos habitantes de esta región llaman dialecto fronterizo. Consiste éste en una mezcla de portugués y español, pero que no es ni portugués ni español y resulta con frecuencia ininteligible tanto para los brasileños como para los uruguayos. Esto es, que en la cadena hablada hay trozos enteros que resultan incomprensibles para los lusohablantes e hispanoamericanos que no conocen el “fronterizo”<sup>2</sup>.*

O resultado do contato linguístico fronteiro na região é assinalado por Rona como exemplo de interlíngua inteligível somente aos habitantes daquelas estremaduras e, portanto, a marcação de uma comunicação singular de fronteira evidenciada pela criação de um dialeto que correspondesse aos anseios tanto dos brasileiros como dos uruguaiois.

Henry Daniel Souza (2016), a partir das pesquisas de três estudiosos sobre o portunhol nas zonas de bilinguismo na região de fronteira entre o Brasil e o Uruguai ao longo de aproximadamente 50 anos, elabora uma comparação entre os mapas linguísticos produzidos por cada um desses pesquisadores. Nos três mapas – o primeiro, de Pedro Rona (1959), o segundo, de Horacio de Marcilio (1969), e, por último, o de Harald Thun (2000) –, podemos observar como a mescla entre o português e o espanhol foi se configurando e se transformando ao longo do tempo.

---

<sup>2</sup> “[...] os próprios habitantes desta região chamam de dialeto fronteiro. Consiste numa mistura de português e espanhol, mas não é nem português nem espanhol e muitas vezes é ininteligível para brasileiros e uruguaiois. Ou seja, na língua falada há expressões inteiras que são incompreensíveis para os luso-falantes e hispano-americanos que não conhecem a “língua fronteira”. (RONA, 1965, p. 7, *apud* SOUZA, 2016, p. 54, tradução nossa).



FONTE: O autor com base nos mapas dos autores citados.

FIGURA 1: Representação do bilinguismo em diferentes estudos (SOUZA, 2016, p. 51)

Nos mapas reproduzidos, as zonas em verde marcam as regiões onde o português mais fortemente adentrou no território uruguaio e, em consequência, a maior interação dos idiomas em questão. Em decorrência dessa mistura, a inevitável mestiçagem entre línguas originou o *dialecto fronterizo*, assim denominado por Rona (1965), o portunhol no Uruguai.

Outros estudos sobre o bilinguismo na região sul do Rio Grande do Sul e do norte do Uruguai, entre eles os de Elizaincín, Behares e Barrios (1987, apud STURZA, 2006), passam a considerar vertentes da mistura entre línguas na região como os *Dialectos Portugueses del Uruguay – DPUs*:

Os DPUs se caracterizam por traços específicos de alternância das gramáticas. O que caracteriza a alternância é a variabilidade do português praticado pelos fronteiriços, que ocorre, segundo os linguistas, por um processo de câmbio, que determina a irregularidade gramatical dessa terceira prática linguística. (STURZA, 2006, p. 50)

Essa caracterização é resultado do cruzamento das práticas linguísticas fronteiriças e o importante não é o destaque às nomenclaturas, mas “interessa na medida em que elas mesmas se enunciam no seu estado de mistura” (STURZA, 2006, p. 73).

Com o avanço da língua portuguesa no Uruguai, segundo Souza (2016), a presença ameaçadora do português na região de fronteira entre o Brasil e o Uruguai fez com que, em 1979, o Diretor Geral de Extensão Universitária da Universidad de la República afirmasse:



*Defender el idioma que se habla es siempre necesario para que no decline o desaparezca. El español, precisamente hace ya tiempo que está amenazado. (...) De ahí que la vigilancia tenga que ser permanente, en un sentido positivo, es decir, atender tanto a la pureza como a la actitud renovadora. (...) Nuestra situación geográfica nos provoca sobresaltos cuando pensamos que son posibles ciertas conquistas que pueden hacer peligrar tradiciones, instituciones u otras manifestaciones de la realidad nacional. No en vano se ha alertado para conjurar los avances o penetraciones sospechosas. Por última, conviene recordar que por olvido del constituyente se ha omitido establecer en la Constitución de la República que el español o castellano es el idioma oficial. Habrá que incluir oportunamente un artículo donde se diga lo que no hace mucho se ha estampado en la Constitución española (...). En nuestro caso, se diría: El castellano o español es la lengua oficial del Estado. Todos los uruguayos tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla. Como se aprecia, no se trata de una aspiración sino de un mandato que alertaría, más que otras medidas improcedentes o inútiles, al habitante de la frontera que se deja llevar por la costumbre y no por la norma.<sup>3</sup> (ELIZAINCIN, 1979, p. 3, apud SOUZA, 2016, p. 46)*

Esta declaração foi fruto da preocupação com o avanço da língua portuguesa no Uruguai principalmente devido ao sinal das televisões brasileiras chegarem antes do sinal uruguaio. Entretanto, é bastante pertinente lembrar que toda região fronteira do Uruguai com o Brasil teve por muito tempo como língua materna o português e, somente no início do século XX, o governo uruguaio estabeleceu regras linguísticas que determinavam que a língua espanhola fosse a única ensinada nas escolas e, em consequência, o abandono do “português brasileiro” ou outros dialetos derivados das duas línguas. Por conseguinte, a imposição do espanhol a uma população que se comunicava, predominantemente, em português gera um falar improvisado considerado como linguagem inferior à língua nacional. Vale destacar, ainda, que os dialetos fronteiros do “português uruguaio” não são resultado somente da vizinhança com as terras brasileiras, mas de que, em tempos passados, parte do que hoje é o Uruguai esteve sob domínio intermitente, primeiro de portugueses, depois, de brasileiros, em alternância com os espanhóis.

---

<sup>3</sup> “Defender o idioma que se fala é sempre necessário para que ele não decline ou desapareça. O próprio espanhol há muito tempo está ameaçado. (...) Assim, a vigilância há de ser permanente, em um sentido positivo, isto é, atender tanto a pureza como a atitude renovadora. (...) Nossa situação geográfica nos provoca sobresaltos quando pensamos que são possíveis certas conquistas que podem colocar em risco tradições, instituições ou outras manifestações da realidade nacional. Não foi em vão que se alertou para conjurar os avanços ou penetrações suspeitas. Finalmente, é importante lembrar que, devido à omissão do constituinte, deixou-se de estabelecer na Constituição da República que o espanhol ou o castelhano é a língua oficial. Será necessário incluir um artigo onde se diga o que, há pouco tempo, foi inserido na Constituição Espanhola (...). No nosso caso, diríamos: o castelhano ou espanhol é a língua oficial do Estado. Todos os uruguaiois têm o dever de conhecê-la e o direito de usá-la. Como se pode ver, não se trata de uma aspiração, mas de um comando que daria o alerta, mais do que outras medidas inapropriadas ou inúteis, para o morador da fronteira que se deixa levar pelo costume e não pela norma. (ELIZAINCIN, 1979, p. 3, apud SOUZA, 2016, p. 46, tradução nossa).

De acordo com Luis Ernesto Behares (1984), nos departamentos uruguaios de Artigas, Rivera e Cerro Largo, todos localizados ao Norte do Uruguai, “*se habla portugués desde el siglo XVIII y no hace aun cien años que se habla español en situación de segunda lengua*”<sup>4</sup>. Defende ainda o autor que este bilinguismo compõe-se de uma estrutura sociolinguística extremamente complexa: “*se entremezclan allí complicados mecanismos de interferencia, distribución estratificativa y actitudes, sumados a un trasiago recurrente desde y hacia cada una de las lenguas implicadas en una inestabilidad extrema.*”<sup>5</sup> (BEHARES, 1984, p. 229).

Na mesma linha, Sánchez (2002) assevera que, desde o século XVI até o final do século XIX, a região Norte do Uruguai era povoada por brasileiros e o panorama linguístico da zona fronteiriça revelava o quase desaparecimento do espanhol. Em particular, acrescenta que, entre 1853 e 1862, foram criadas cidades uruguaias defronte às cidades brasileiras que já existiam, fato que contribuiu para a formação de comunidades hispano-falantes.

No lado brasileiro a língua principal sempre foi o português. Embora sua fala se apresente marcadas pelas características “gaúchas” e de “fronteira”, variantes linguísticas influenciadas pelo espanhol em seus aspectos lexicais e fonológicos, o espanhol por todo o tempo foi considerado pelos brasileiros como língua estrangeira. Entretanto, nas áreas uruguaias,

[...] deparamo-nos com uma sociedade bilíngue de falantes de espanhol como língua materna em conjunto com importantes grupos de falantes de português como língua materna. Ou seja: essas regiões uruguaias têm duas línguas: o espanhol, majoritário no Uruguai e considerado como a língua do Estado (ainda que não “língua oficial”), e o português (em sua variante uruguaia, chamado na bibliografia acadêmica e nos documentos oficiais, atualmente, de “português do Uruguai”). (BEHARES, 2010, p.17)

Assim, do bilinguismo entre o português e o espanhol na região, teve origem um sistema híbrido: o portunhol. Apropriar-se de uma língua de contato permite que os interlocutores se relacionem particularmente com ela, uma vez que as línguas-mãe apresentam um arcabouço formal e estável, enquanto as variantes são altamente permeáveis, mais

---

<sup>4</sup> “O português é falado desde o século 18 e não faz cem anos que se fala o espanhol como uma segunda língua.” (BEHARES, 1984, p. 229, tradução nossa).

<sup>5</sup> “Entremeiam-se ali complicados mecanismos de interferência, distribuição estratificadora e atitudes, somados a um deslocamento constante de e para cada uma das línguas envolvidas em extrema instabilidade.” (BEHARES, 1984, p. 229, tradução nossa).

criativas, informais e espontâneas. Portanto, desse contato linguístico fronteiriço, lento e progressivo, há o salutar processo de substituição, criação de novas variantes e de novos significados à linguagem da fronteira.

Como reforço a essa ideia, o próprio poeta Fabián Severo, em seu *blog* (2011b), constata o portunhol como língua mãe no Norte do Uruguai. Segundo ele, o portunhol é “*nuestra lengua materna en Rivera y en Artigas. Es la lengua. Después hay discusiones si es un dialecto o no*”.

O reconhecimento da interação entre o português e o espanhol tem gerado iniciativas legais tanto no Brasil como no Uruguai. Em janeiro de 2009, o governo uruguaio publicou a Lei nº 18.437, de 12 de dezembro de 2008, *Ley General de Educación*, estabelecendo que, em qualquer de suas modalidades, o Sistema Nacional de Educação observará os aspectos transversais para a educação, que diz em seu artigo 40, “I”, “5”:

*La educación lingüística tendrá como propósito el desarrollo de las competencias comunicativas de las personas, el dominio de la lengua escrita, el respeto de las variedades lingüísticas, la reflexión sobre la lengua, la consideración de las diferentes lenguas maternas existentes en el país (español del Uruguay, portugués del Uruguay, lengua de señas uruguaya) y la formación plurilingüe a través de la enseñanza de segundas lenguas y lenguas extranjeras.*<sup>6</sup> (URUGUAY, 2008, grifo nosso).

Em outro esforço de fortalecer a língua espanhola no Uruguai e, de certa forma, depreciar o português uruguaio falado nas regiões de fronteiras entre aquele país e o Brasil, a *Administración Nacional de Educación Pública (ANEP)*, organismo estatal uruguaio responsável pela planificação, gestão e administração do sistema educativo público em todos os seus níveis, publicou, em 2006, os “*Documentos e Informes Técnicos de la Comisión de Políticas Lingüísticas en la Educación*” os quais relega a uma posição secundária o português fronteiriço:

*Considerando el diferente estatus social del Español y el Portugués y sus ámbitos de uso diferenciados, esta sociedad ha sido caracterizada además como diglósica, con el Español como variedad alta y el Portugués del*

---

<sup>6</sup> “A educação linguística terá como finalidade o desenvolvimento das competências comunicativas das pessoas, o domínio da língua escrita, o respeito pelas variedades linguísticas, a reflexão sobre a língua, a consideração das diferentes línguas maternas existentes no país (espanhol do Uruguai, português do Uruguai, língua uruguaia de sinais) e formação multilíngue através do ensino de segundas línguas e línguas estrangeiras.” (URUGUAY, 2008, tradução nossa).

*Uruguay como variedad baja. La diglosia es una situación de bilingüismo social en la cual una lengua (variedad lingüística) es usada para fines cotidianos, para la interacción informal en el hogar y entre amigos, y otra lengua es utilizada para fines formales, en las funciones “altas” de la vida en sociedad, como ser en la administración pública, los medios de comunicación y la educación. (...) El Portugués del Uruguay se encuentra además socialmente estratificado, con una mayor presencia en los sectores más humildes y menos urbanizados de la sociedad fronteriza. El Portugués del Uruguay es también una variedad estigmatizada, es decir, es una lengua sin prestigio y considerada incorrecta a veces hasta por sus propios hablantes. El Español, por su parte, es una lengua de las clases medias y altas urbanizadas.*<sup>7</sup> (URUGUAY, 2006-2007, p. 65)

Um dos objetivos do documento é propor uma reorganização do currículo escolar uruguaio para inserir o português do Uruguai, a mistura do português com o espanhol, oportunhol, no ensino escolar. Entretanto, percebe-se a rejeição dessa variante como sendo algo sem prestígio e incorreto.

No Brasil, mesmo sem reconhecer a existência de outras línguas ou dialetos, a Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005, inseriu a Língua Espanhola no ensino regular, mais com a preocupação econômica com o MERCOSUL do que com a real relação entre línguas. O texto da lei dispõe o seguinte: “O ensino da língua espanhola, de oferta obrigatória pela escola e de matrícula facultativa para o aluno, será implantado, gradativamente, nos currículos plenos do ensino médio.” (art. 1º da Lei nº 11.161, de 5/9/2005). Entretanto, em setembro de 2016, essa obrigatoriedade foi revogada pela Medida Provisória nº 746, a qual estabelece, no artigo 36, § 8º:

Os currículos de ensino médio incluirão, obrigatoriamente, o estudo da língua inglesa e poderão ofertar outras línguas estrangeiras, em caráter optativo, preferencialmente o espanhol, de acordo com a disponibilidade de oferta, locais e horários definidos pelos sistemas de ensino.

---

<sup>7</sup> “Considerando os diferentes status sociais do espanhol e do português e seus campos diferenciados de uso, esta sociedade também tem sido caracterizada como diglósica, com o espanhol como variante alta e o português como variante baixa. Diglossia é uma situação de bilinguismo social em que uma língua (variante linguística) é usada para propósitos cotidianos, para interação informal em casa e entre amigos, e outra língua é usada para propósitos formais, nas “altas” funções de vida na sociedade, como na administração pública, na mídia e na educação. (...) O português do Uruguai é socialmente estratificado, com uma presença maior nos setores mais humildes e menos urbanizados da sociedade de fronteira. O português do Uruguai é também uma variante estigmatizada, ou seja, é uma língua sem prestígio e considerada incorreta às vezes até por seus próprios falantes. O espanhol, por outro lado, é uma língua das classes média e alta urbanizadas.” (URUGUAY, 2006-2007, p. 65, tradução nossa).

Assim, a MP elimina a obrigatoriedade do oferecimento do espanhol pelas instituições de ensino, mas o mantém como oferta optativa aos alunos, a compor o currículo do ensino médio em sua Base Nacional Comum Curricular.

Sob esse panorama, observa-se que, muito mais do que o espanhol no Brasil, a língua portuguesa no Uruguai adentrou o país muito além da fronteira comum, sendo forçoso reconhecer que o português faz parte das línguas nacionais uruguaias e em suas variantes como, por exemplo, o portunhol, que valida o sentido prático da mescla linguística em regiões de contato entre povos.

Não muito diferente dessa situação do sul do Brasil com o Uruguai, o Paraguai também reúne situações de pluriculturalismo e multilinguismo. Já na Constituição da República do Paraguai de 1967, houve o reconhecimento da língua guarani como idioma nacional, conforme se depreende dos seguintes dispositivos:

*Artículo 5.- Los idiomas nacionales de la República son el español y el guaraní. Será de uso oficial el español.[...]*

*Artículo 92.- El Estado fomentará la cultura en todas sus manifestaciones. Protegerá la lengua guaraní y promoverá su enseñanza, evolución y perfeccionamiento. Velará por la conservación de los documentos, las obras, los objetos y monumentos de valor histórico, arqueológico o artístico que se encuentren en el país, y arbitrará los medios para que sirvan a los fines de la educación.<sup>8</sup> (PARAGUAY, 1967)*

Mas foi somente na Constituição de 1992, no artigo 140, atualmente em vigor, que se declarou o guarani como língua oficial:

*El Paraguay es un país pluricultural y bilingüe.*

*Son idiomas oficiales el castellano y el guaraní. La ley establecerá las modalidades de utilización de uno y otro.*

*Las lenguas indígenas, así como las de otras minorías, forman parte del patrimonio cultural de la Nación.<sup>9</sup> (PARAGUAY, 1992)*

---

<sup>8</sup> Artigo 5.- As línguas nacionais da República são o espanhol e o guarani. O espanhol será de uso oficial. [...]

Artigo 92.- O Estado promoverá a cultura em todas as suas manifestações. Protegerá a língua guarani e promoverá seu ensino, evolução e aperfeiçoamento. Assegurará a preservação de documentos, obras, objetos e monumentos de valor histórico, arqueológico ou artístico que se encontrem no país, e arbitrará os meios para servir aos propósitos da educação. (PARAGUAY, 1967, tradução nossa).

<sup>9</sup> O Paraguai é um país multicultural e bilíngue.

Os idiomas oficiais são o espanhol e o guarani. A lei estabelecerá as modalidades de uso de um e de outro.

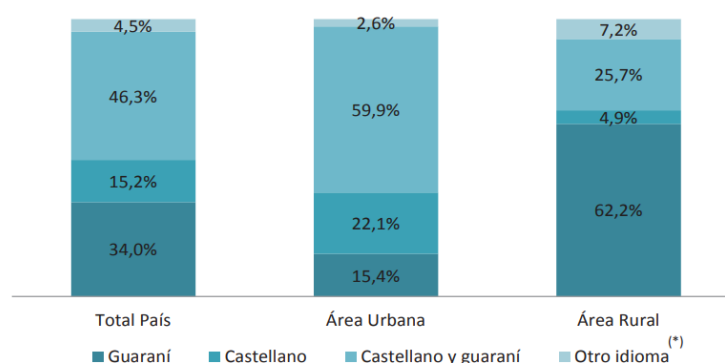
As línguas indígenas, assim como as de outras minorias, fazem parte do patrimônio cultural da Nação. (PARAGUAY, 1992, tradução nossa).

No entanto, o idioma guarani sempre teve papel fundamental na criação de uma identidade nacional. Na Guerra da Tríplice Aliança, por exemplo, era estrategicamente falado pelos soldados paraguaios a fim de passar mensagens entre as tropas paraguaias, dado que os exércitos inimigos não dominavam essa língua. O guarani teve então seu grande momento de honra, pois serviu como arma de defesa ao ser utilizado como veículo confidencial para as mensagens militares.

A peculiaridade linguística do Paraguai é que, além do guarani e do espanhol como línguas oficiais, também estão legitimadas as línguas indígenas minoritárias que se falam no país, admitindo que todas elas fazem parte do patrimônio cultural que compõe a nação.

Nos resultados divulgados pelo *Centro de Información Estadística e La Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos* (DGEEC), segundo o censo de 2012, o idioma guarani é o mais falado no Paraguai. De uma população total de 6.672.631 habitantes, 34% falam somente o guarani e 15%, o castelhano e, destacamos, ainda, o número de falantes bilíngues entre o guarani e o castelhano, que é de 46,3% da população. Dessas informações, depreende-se que o guarani é falado por 80,3% da população (somatório dos que falam apenas o guarani com os bilíngues), ao passo que 61,5% das pessoas falam o castelhano (exclusivamente ou junto com o guarani).

Gráfico N° 11  
Paraguay. Idioma predominante en el hogar, según área urbana-rural, 2012.



Fuente: STP/DGEEC. Censo Nacional de Población y Viviendas, 2012.  
(\*) Incluye: idioma indígena, otro idioma, no habla y no informado.

Gráfico 1. Idioma predominante en el hogar, según área urbana-rural, 2012.

Fonte: <http://www.dgeec.gov.py/Publicaciones/Biblioteca/indicadores/Principales%20indicadores%20vivienda.pdf>  
Acesso em: 10 abr. 2018.

O quadro destaca ainda dados de comparação relevantes entre os ambientes urbano e rural. Neste segundo, o número de falantes exclusivamente do guarani supera em quase 47% o

primeiro. No entanto, a quantidade de pessoas que falam guarani (tão somente ou junto com o castelhano) corresponde a 87,9% da população rural, proporção pouco maior que os 75,3%, da população urbana nas mesmas condições.

**Cuadro: 7**

**Paraguay.** Hogares particulares por área urbana-rural, según idioma predominante en el hogar, 2012.

Idioma predominante en el hogar	Total País		Área de residencia			
	Cantidad	Porcentaje	Urbana		Rural	
			Cantidad	Porcentaje	Cantidad	Porcentaje
Total hogares	1.232.496	100,0	741.455	100,0	491.041	100,0
Guaraní	419.265	34,0	113.923	15,4	305.342	62,2
Castellano	187.951	15,2	163.752	22,1	24.199	4,9
Castellano y guaraní	570.685	46,3	444.336	59,9	126.349	25,7
Portugués	24.318	2,0	9.840	1,3	14.478	2,9
Alemán	9.017	0,7	2.586	0,3	6.431	1,3
Idioma indígena	14.192	1,2	1.177	0,2	13.015	2,7
Otro idioma	1.889	0,2	1.378	0,2	511	0,1
No habla	174	0,0	107	0,0	67	0,0
No informado	5.005	0,4	4.356	0,6	649	0,1

Fuente: STP/DGEEC. Censo Nacional de Población y Viviendas, 2012.

Observación: Se excluyen los hogares de personas sin vivienda.

Gráfico 2. Hogares particulares por área urbana-rural, según idioma predominante en el hogar, 2012.

Fonte: <http://www.dgeec.gov.py/Publicaciones/Biblioteca/indicadores/Principales%20indicadores%20vivienda.pdf>  
Acesso em: 10 abr. 2018.

Há outro recorte significativo a destacar do censo paraguaio: o português é a língua estrangeira mais falada no Paraguai e corresponde a 2% da população, como podemos observar nos dados da Tabela 2.

Conforme Bartomeu Melià (2004, p. 271) o povo paraguaio não tem a completa consciência de que participa das complexas acumulações culturais e comunicativas em que “*el ser se funde con el decir*”<sup>10</sup>. O autor defende também que a vitalidade da língua guarani vem de sua “*sistematización histórica y cultural, en la cual se han dicho mitologías, se han narrado historias y “casos” y se han expresado modos de decir y de decirse que todavía tienen su razón de ser*”<sup>11</sup>. Assim sendo, o processo de significação que evoca uma narrativa mantém estreita ligação com o domínio da língua, porque é ela que evidencia as interações

<sup>10</sup> “O ser se funde com o dizer” (MELIÀ, 2004, p. 271, tradução nossa).

<sup>11</sup> “Sistematização histórica e cultural, na qual as mitologias foram contadas, histórias e “casos” foram narrados e modos de dizer e ser dito que ainda têm sua razão de ser foram expressos.” (MELIÀ, 2004, p. 271, tradução nossa).

sociais de qualquer povo. Dessa forma, a linguagem é o resultado de indivíduos socialmente organizados e o conjunto de paradigmas resultantes da convivência social.

Por conseguinte, é correto afirmar que uma língua é resultado da ação ininterrupta entre os indivíduos que compõem um grupo social, revelando um processo dinâmico de construção de experiências, como afirma Bakhtin (1992, p. 27):

Como produto humano, a linguagem guarda a história das relações sociais, traz a lembrança das oposições de classes, constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças, e por isso é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.

A prática cotidiana de uma língua é uma complexa rede de interações entre seus interlocutores e apresenta como determinantes desse processo o ambiente e a evolução histórica de um povo. Em particular, no imaginário cultural do Paraguai o guarani é tido como o idioma do orgulho, aquele que simboliza a honra e o valor de um povo.

Muitos paraguaios consideram o guarani como a língua da intimidade, a língua para ser falada com amigos e familiares, como veículo da subjetividade, motivo de orgulho. O castelhano, por outro lado, é tido como o idioma de maior prestígio, pois é por meio dele que acontecem as comunicações oficiais do governo nas relações políticas com os países vizinhos, sendo, portanto, relacionado com o desenvolvimento socioeconômico, ou seja, aquilo que se considera como progresso. A pertença a um grupo muito se define pelo idioma, fato que também favorece o intercâmbio cooperativo em transações econômicas e políticas.

Fica, portanto, exposta a situação diglósica entre espanhol e guarani no Paraguai. A compreensão aqui de diglossia se relaciona a situações em que uma língua é usada em ambientes cotidianos e familiares (*status inferior*), e a outra é utilizada em situações privilegiadas, como no caso de transações econômicas e diplomáticas, assumindo o *status* de superioridade. A convivência linguística é possível em tais ocorrências diglósicas porque o uso da língua de '*status superior*' é intrínscico ao cenário social e a outra tida como '*inferior*' toma o espaço íntimo e privado, não havendo competição entre ambas (PALACIOS ALCAINE, 2005).

Por essa razão, espanhol e guarani convivem e interagem na comunicação da população paraguaia e, ainda mais, esse fenômeno diglósico não apagou o sentimento de lealdade linguística ao guarani que está enraizado na população.



Assim como qualquer idioma, o guarani também possui variantes linguísticas conforme a região onde é praticado. O guarani falado na capital Assunção tem diversos elementos distintos do guarani falado no interior, especialmente nas zonas rurais, e recebe a denominação de “*guaraní criollo*” ou “*yoporá*”. (PALACIOS ALCÁINE, 2005, p. 38). Ademais, dentro do Paraguai, o guarani não está confinado a alguma região específica, não possui limites geográficos e, igualmente, está presente em todas as classes sociais, mesclado e combinado com as mais diferentes gentes.

Somado ao espanhol e ao guarani paraguaios, o português se funde com essas duas línguas, formando uma espécie muito peculiar do portunhol nas regiões de fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Neste cruzamento entre línguas, o portunhol assumiu características singulares devido à sua interação também com uma língua indígena. O simples termo “portunhol” remete a uma situação de bilateralidade e, por isso, revela-se insuficiente para exprimir a magnitude trilateral do amálgama hispano-guarani-português (além de considerar outras línguas ameríndias ou quaisquer outros idiomas por vontade do poeta). À vista disso, temos o uso da expressão “portunhol selvagem”, adotada por Douglas Diegues, para se referir a essa expressão verbal tridimensional.

Outro fator significativo que influencia a mescla entre línguas nessas áreas de fronteira é o fator econômico de destaque do Brasil no comércio local entre os dois países. De fato, é numerosa e ininterrupta a presença de brasileiros à procura de produtos importados disponíveis nas cidades paraguaias lindeiras. E, em virtude da peculiar forma de o brasileiro se comunicar em outros idiomas, misturando palavras e estruturas da própria língua, os comerciantes do país vizinho acabam estimulados a assumir o portunhol, visando a alcançar maiores lucros em seus negócios com os visitantes.

Nos vários séculos de convivência entre o português brasileiro e o castelhano nas fronteiras sul-americanas, o portunhol evidencia o reconhecimento como meio de comunicação entre falantes distintos, mas, também, destaca-se pelos laços sociais que se criaram a partir da formação histórica e geográfica dos limites fronteiriços.

Mesmo considerado como uma língua subalterna às línguas oficiais, o portunhol assumiu o espaço de interação das gentes comuns, aquelas pessoas que estão em contato diário e que, para elas, o portunhol é de fundamental importância. Talvez, seja isso que perturba a tantos, porquanto se torna uma manifestação linguística significativa em detrimento às línguas hegemônicas e, por outro lado, para outros se converte em uma forma livre e autêntica de expressão entre os pares.

Em 2015, iniciou-se um movimento significativo entre intelectuais uruguaios e brasileiros para transformar o portunhol em Patrimônio Cultural e Imaterial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). A iniciativa englobava um ciclo de conferências, denominado “*Jodido bushinshe* (terrível ruído em portunhol uruguaio) – *del hablar al ser*”, que tinha como objetivo criar uma massa crítica e pensante sobre a cultura do portunhol nas fronteiras e produzir literatura para apoiar a proposta. O projeto, à época, foi divulgado em vários veículos de comunicação e difundido no meio acadêmico. Entretanto, atualmente, parece ter saído da pauta ou caído no esquecimento em ambos os países, Uruguai e Brasil.

Antes mesmo desse movimento uruguaio, em 2008, Douglas Diegues e vários outros artistas paraguaios e brasileiros escreveram uma carta aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva, do Brasil, e Fernando Lugo, do Paraguai, intitulada *Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem*, na qual defendiam que esses dois presidentes queimassem o acordo binacional de Itaipu e o reescrevessem, de maneira economicamente mais vantajosa aos dois países; todavia ela deveria ser escrita em “portunhol selvagem”:

*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 un nuevo 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, 2008b)*

Ambos os movimentos, este da *Karta* e o outro da transformação do portunhol em patrimônio cultural, parecem ter ficado perdidos no tempo. Desde o ano de 2015, não foi possível encontrar mais nenhuma manifestação a favor do reconhecimento do portunhol como língua. Isso, por um lado, pode ser visto como esquecimento ou abandono de um movimento de resistência à soberania dos idiomas português e espanhol; por outro, e muito importante, pode ser a não uniformização do portunhol que lhe faculta destaque e prestígio linguístico, pois a partir do momento que uma língua tem sua regulamentação ela passa por um processo de normatização e de estruturação. Isso ocorreria em detrimento da própria espontaneidade de língua livre e vitalidade que o portunhol possui nos processos discursivos latino-americanos.

O site *Loco por ti – arte e cultura da América do Sul* publicou uma entrevista com Douglas Diegues em junho de 2011, na qual o poeta defende a feição livre e independente do

portunhol selvagem. Perguntado se seria possível ou desejável oficializar o portunhol, Diegues respondeu enfaticamente:

*Oficializar el portunholito selvagem es una de las formas que podem ser utilizadas para tentar suicidarlo como a um Van Gogh triplefrontero! Vejo el portunhol selvagem apenas como um fenômeno estético nuevo nel atual panorama. Uma forma nueva de dizer coisas viehas y nuevas de miles de maneras próprias diferentes. Es una lengua que solo se pode entender usando el korazón. Brota del fondo del fondo de cada um de maneira originale. Es una lengua bizarra, feia, bela, selvagem, provinciana-kosmopolita, rupestre, post-histórica, sem data de vencimento. Non se trata de mera brincadeira que deu certo. Es uma aventura literária. Um dialeto feliz que non necessita mais ser feliz. Um karnabal cumbiantero de palabras conocidas y desconocidas. Uma liberdade de linguagem hermoza que nunca caberá inteira em los espejos y molduras de ningun pombero-system literário oficial... (DIEGUES, 2011)*

Compreendemos, portanto, que qualquer tentativa de “gramatizar” ou padronizar o portunhol seria seu atestado de óbito, já que é um sistema comunicacional caracterizado pela heterogeneidade linguística e pelo seu caráter multimodo de processos discursivos e culturais. Neste sentido, buscamos as palavras de Wilson Alves-Bezerra (2016, p. 20) de que o portunhol é “uma mescla errática entre duas das principais línguas do continente latino-americano, sempre se recombina de maneira distinta, produzindo uma distinção polissêmica”.

No livro *Noite nu Norte – Noche en el Norte: poesia de la frontera* (2011a), Fabián Severo, no poema *Des*, também destaca a liberdade que o portunhol propicia à sua criação poética:

*Miña lingua le saca la lengua al disionario,  
baila um pagode ensima dus mapa  
y fas com a túnica y a moña uma cometa  
pra voar, livre y solta pelu seu. (SEVERO, 2011a, p. 28)*

O portunhol nunca negou sua condição híbrida e sempre aceitou novas contribuições que de alguma forma exibissem seu universo de possibilidades interlocutórias, evidenciando, de fato, que no outro extremo da “língua pura”, preconizada nos estudos de Walter Benjamin (2011), aprofunda suas raízes em manifestações idiomáticas tão variadas e misturadas quanto possível.

Logo, engana-se quem pensa que o portunhol seja único, o que, ademais, seria uma insensatez diante dos princípios que regem suas manifestações tanto de comunicação

interpessoal quanto literárias. Ele é maleável conforme a região e o uso que se lhe queira dar, ou mesmo podendo variar de acordo com cada falante, ou seja, transfigura-se conforme o movimento e vontades de seus interlocutores. Dessa maneira, os espaços de enunciação do portunhol se desmontam e se remontam, se combinam e se desmancham conforme os sentidos imediatos de interesses.

O caráter transgressor do portunhol viola as lógicas nacionais de partição do espaço físico e identificação linguística. Em se tratando de sistemas linguísticos que compartilham uma base tipológica comum, como no caso do espanhol e o português, a presença de elementos comuns na origem dessas línguas resultou evidente. Muito além do que possa aparentar um desvio linguístico, o portunhol é parte da identidade de uma região e evidencia o caráter peculiar do habitante fronteiriço.

A riqueza linguística das fronteiras que aqui estudamos, evidenciada pelo portunhol, configura um espaço de convivência múltiplo, partindo do que é mais particular para alcançar o espaço social de convivência plural. Em outras palavras, constitui uma associação da esfera pessoal com a histórica dos habitantes que têm contato com esta variante linguística. Neste contexto, o portunhol, espreado pelas superfícies geográficas divisórias, onde a proximidade com o outro é inevitável e irremediável, assume feição simbólica que perpassa as identidades nacionais, criando um misto de perplexidade e assombro diante de uma manifestação nascida da oralidade, das relações entre habitantes de um e outro lado das fronteiras, para chegar à literatura com uma aura de inovação e engenhosidade.

### **1.3 Portunhol: aspectos culturais e literários**

De língua falada a língua escrita, o portunhol vem desbravando um espaço no ambiente literário. Sua amplitude e flexibilidade linguísticas têm permitido sua difusão no mundo da literatura e traz novo fôlego ao cenário artístico da palavra, caracterizando-se por apresentar uma roupagem híbrida a partir do contato contínuo entre os idiomas espanhol e português (e outros mais). São criações literárias que exploram as inúmeras possibilidades linguísticas do convívio entre línguas.

Podemos afirmar que os fenômenos linguísticos fronteiriços hispano-portugueses se definem também pelo contato *continuum* entre culturas e que “a problemática do contato linguístico tem que ser sempre considerada no contexto amplo do contato cultural: as línguas,

é sabido, fazem parte das culturas, e é impensável um contato só linguístico” (ELIZAINCIN, 2008, p. 181). Entendemos, por conseguinte, que as regiões de fronteiras adquirem forte carga enunciativa e criam um sentimento de inclusão em uma coletividade que possui características culturais comuns, entre elas, a língua.

Ao longo do tempo, o portunhol se estendeu também a outros suportes comunicacionais. Foi o caso da criação dos cartunistas Angeli, Glauco e Laerte que criaram, em 1985, a revista em quadrinhos para adultos *Los 3 amigos*, cujas histórias, a partir de 1991, passaram a ser publicadas no Caderno *Folhateen*, do jornal *Folha de S. Paulo*. Em uma espécie de faroeste satírico e lascivo, em boa parte das histórias dos três amigos mexicanos os diálogos aparecem em portunhol com tom explicitamente jocoso e irônico.



FIGURA 2: História em quadrinhos *Los 3 amigos*

Fonte: <http://bananaquantica.blogspot.com.br/2012/07/glauco-serie-quadrinistas-brasileiros.html>

Acesso em: 27 mar. 2017.

Os exemplos da presença do portunhol na mídia são muitos, como por exemplo as duas propagandas produzidas para televisão do curso de línguas CCAA que, de maneira divertida, exploram as confusões de brasileiros tentando falar o espanhol. Em uma delas, um casal está em um restaurante escolhendo no cardápio a refeição quando chega o garçom e pergunta o que vão comer. O cliente pergunta sobre o *pescado* e o garçom responde

imediatamente que “*Ah, exquisito, exquisito*”. O casal se entreolha e a mulher desconfiada nega o prato por julgar que *exquisito*, “delicioso” em espanhol, seria algo “esquisito” em português, e o anúncio segue com as confusões feitas pelos dois até irem embora desconfiados do estabelecimento<sup>12</sup>. A outra propaganda apresenta a entrevista de um jogador de futebol brasileiro por um jornalista de fala espanhola. O repórter, em espanhol, apresenta o jogador dizendo que o atleta é conhecido por “O Matador” e pergunta de onde vem seu apelido. O esportista responde, então, que ele é um especialista em matar e chutar a “buela” (fazendo a troca da palavra “bola” por “buela” pelo que seria, para ele, bola em espanhol). O repórter, confuso, acredita que ele se refere a “*abuela*”, avó em português, e espantado tenta seguir com a entrevista, mas o jogador continua fazendo confusão entre as línguas<sup>13</sup>.

Citamos, também, um artigo de Jô Soares, publicado na revista *Veja*, em 09 de setembro de 1992, fazendo uma paródia com a declaração “*Duela a quien duela*”, atribuída ao presidente do Brasil Fernando Collor de Melo, a um canal de televisão argentino dizendo de sua intenção de investigar e condenar os corruptos em seu governo. Segue o início do artigo (VEJA, 1992, p. 13):

*Mi gente de la Argentina.  
Esta entrevista es legal para explicar lo que está rolando por acá. Es que ubo unas mutrietas, y jo, que no soy buebo, mandé tchecar para ver qual era el lance. Mandé investigar, duela a quien duela...*

Ainda outro exemplo é a música “Portunhol” (2015), de Cláudia Leite, com participação de Beto Perez. A cantora começa alertando “Avisé as recalçadas que Claudinha chegou!” e que ela vai dançar forte e pular a zumba, um estilo de dança.<sup>14</sup>

*El lo baile funk da Zumba!  
Dale amor!  
Vamos hablar en portuñol!  
[...]*

*Perdón  
Por la interrupción  
Y por la indiscrición  
Solo hablo portuñol*

<sup>12</sup> O vídeo está Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BanU84Deqwc>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

<sup>13</sup> O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YosC9nJAzQE>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

<sup>14</sup> O vídeo com a música encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dYKKrm1HGjY>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

*Essa és mi revolución  
Deu Zumba no Brasil  
No Rio de Janeiro  
Mistura Salvador que o baile agora é o mundo inteiro*

O que se observa nos casos da tirinha de *Los 3 amigos* e no artigo de Jô Soares é a ironia como forma de expor problemas sociais. Nas propagandas do CCAA e da música o que há é um jogo irônico que brinca com o desconhecimento e a confusão entre os idiomas português e espanhol. O tom, algumas vezes grotesco, com que se apresenta essa língua de contato acentua o preconceito linguístico ao portunhol. Mas, por outro lado, a divulgação de conteúdo em portunhol nesses exemplos certifica a existência de um falar popular vivo e muito dinâmico.

Sob outra perspectiva comunicacional, não podemos deixar de registrar ainda a mídia radiofônica das fronteiras cujas rádios não apenas apresentam as notícias da região, mas misturam o espanhol e o português, extrapolando o contato coloquial das línguas da prática cotidiana interpessoal para alcançar as próprias locuções e participações dos ouvintes, manifestando a espontaneidade e a expressividade dos contatos linguísticos fronteiriços.

As fronteiras entre o Brasil e seus vizinhos de colonização espanhola têm sido um fio difuso que une os dois lados das nações e nos faz acreditar que a continuidade dos processos comunicacionais acontece muito além das fronteiras políticas. Nesse caso, uma e outra língua devem ser encaradas como mediação, conforme defendeu Martín-Barbero (2009, p. 153), de modo que as mediações comunicativas da cultura “têm muito mais relação com as dimensões simbólicas da construção do coletivo” e, além disso,

A noção de comunicação sai do paradigma da engenharia e se liga com as ‘interfaces’, com os ‘nós’ das interações, com a comunicação-interação, com a comunicação intermediada. A linguagem é cada vez mais intermedial e, por isso, o estudo tem que ser claramente interdisciplinar. Ou seja, estamos diante de uma epistemologia que coloca em crise o próprio objeto de estudo. Porque acreditávamos que existia uma identidade da comunicação, que se dava nos meios e, hoje, não se dá nos meios. Então, onde ocorre? Na interação que possibilita a interface de todos os sentidos, portanto, é uma “intermedialidade”, um conceito para pensar a hibridação das linguagens e dos meios. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 153)

Dessa forma, o portunhol é compreendido como uma língua híbrida e, assim como o *spanglish*, *franglais* ou *denglish*<sup>15</sup>, seus falantes são incapazes de suprimir a interferência de uma língua estrangeira em sua língua nativa. Portanto, não seria uma aberração linguística, mas um processo historicamente construído em decorrência do convívio entre povos de diferentes línguas, revelando que a dimensão intercultural prevalece sobre a divisão política do espaço geográfico, configurando-se como um meio de interação entre as dimensões representativa e simbólica que cada indivíduo carrega.

Em consequência desses fatores, o portunhol extrapolou a fala e se estendeu pela literatura escrita, caracterizando-se, também, como uma língua literária de produção distinta porque confere à língua comum ou tradicional um tratamento especial em que talvez o mais importante não seja subverter as regras poéticas, mas, sim, a possibilidade de fazê-lo. A seguir, podemos observar em um poema de Fabián Severo a interseção das duas dimensões citadas, a representativa e a simbólica:

***Palabras tortas***

*Asvés  
 toi lembrando la tristeza  
 que había en mi tierra  
 y las palabra van saliendo  
 una arriba de otra  
 intreveradas.  
 Hay días  
 que intento inderesar ellas  
 mas no puedo  
 impesan a perder el olor  
 a quedar seim vida  
 puro oso sin carne  
 morrendo en mis cuaderno.  
 Mas otras vez  
 yo las deajo asím  
 tortas  
 y intonce  
 volto a tener diez año  
 y ando descalzo na calle  
 correndo con la Gabriela  
 ayudando la María arrancar laranya  
 y me sinto menos triste.  
 Misqueso que afuera el mundo es de tardisiña  
 vuelvo a tener los sueño que tenía  
 cuando caminaba nu meio das pedra  
 sin saber que las palabra tenían dueño  
 y el mundo era todo mío. (SEVERO, s/d, site oficial)*

---

<sup>15</sup> *Spanglish*: mescla de espanhol com inglês; *franglais*: francês com inglês; *denglish*: alemão com inglês.



Podemos depreender desse poema que o sujeito lírico nos remete ao seu ambiente natural por meio de referências relacionadas ao seu espaço circundante, como podemos observar nos versos: “*que había en mi tierra*”, “*y ando descalzo na calle*” e “*quando caminaba nu meio das pedra*”. Essas indicações sobre a terra na qual passou sua infância tipificam a dimensão representativa por meio da reprodução descritiva do espaço geográfico que, ao mesmo tempo, se justapõe à dimensão simbólica que vai além da aparência e do visível e de onde brotam os valores subjetivos, em que o eu lírico e objeto se inter-relacionam reciprocamente.

O conceito de “híbrido”, a princípio, nos remete à biologia que, no século XIX, ao estudar a mistura das espécies, alegava que a miscigenação seria prejudicial à espécie humana devido ao fato de que o cruzamento entre diferentes raças levaria à infertilidade e à degradação dos descendentes. Apesar desses primeiros estudos apontarem para a negatividade da hibridização entre espécies, com o passar do tempo, a própria ciência acabou por verificar que na botânica as espécies híbridas apresentavam maior força e resistência às intempéries do ambiente do que as espécies originais e, por outro lado, os híbridos se enfraqueciam à medida em que se faziam cruzamentos para torná-los homogêneos novamente (COSER, 2010).

Não demorou muito para que a concepção de hibridismo da biologia migrasse para outros campos do conhecimento humano. Nas áreas comercial e industrial, o termo “híbrido” passou a designar tecnologias de sistemas combinados, como, por exemplo, os automóveis híbridos ou equipamentos eletrônicos que unem várias funções em um só aparelho. No âmbito cultural, o termo passou a ser usado para assinalar as novas culturas resultantes de áreas de grande mistura, como é o caso das regiões de fronteiras que superaram os limites e confirmaram que “Formas culturais híbridas, por sua vez, adaptam-se com mais rapidez a contextos novos e podem apresentar uma infindável combinação de traços e características” (STROSS, 1999, *apud* COSER, 2010, p. 171).

A linguística tomou o termo para expressar a mescla entre línguas e suas interações e, além disso, para designar a associação de diferentes gêneros textuais. Para Mikhail Bakhtin (2002), hibridização é a “mistura de duas linguagens sociais no interior de um mesmo enunciado”, o encontro de duas consciências linguísticas distantes em tempo e/ou por diferenças sociais de línguas. Garante o autor, ainda, que a

linguagem e as línguas se transformam historicamente por meio da hibridização, da mistura das diversas linguagens que coexistem no seio de

um mesmo dialeto, de uma mesma língua nacional, de uma mesma ramificação, de um mesmo grupo de ramificações ou de vários, tanto no passado histórico das línguas, como no seu passado paleontológico, e é sempre o enunciado que serve de cratera para mistura. (BAKHTIN, 2002, p. 156-157)

Para Bakhtin, admitir o hibridismo entre línguas significa reconhecer a diversidade das variedades linguísticas, que não há somente uma única língua como forma absoluta do pensamento e que a expressão da fala decorre de condições sócio-históricas definidas e de “diferentes pontos de vista, visões e percepções do mundo que estão organicamente unidos à linguagem que as exprime” (BAKHTIN, 2002, p. 164). Portanto, a hibridização defendida por Bakhtin é a multiplicidade da linguagem que ratifica a dinâmica das línguas vivas, na medida em que elas estabelecem o diálogo e a interlocução dos conflitos.

No âmbito da literatura, Bakhtin (2002, p. 100) também defende que a linguagem não é um meio neutro, “ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem”. Dessa forma, a linguagem literária está longe de representar um dialeto fechado, pois conserva sua “elasticidade linguística” ao manter sua diversidade intencional e plurilíngue, configura-se não como uma linguagem, mas um diálogo de linguagens.

Assim, o texto literário se manifesta em uma profusão inesgotável de possibilidades criativas e na multiformidade de arranjos linguísticos, em que as várias vozes discursivas são articuladas em um permanente processo de combinação entre expectativas, coletivas ou individuais, com a expressão artística.

No prefácio da obra em portunhol *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, o poeta argentino Néstor Perlongher escreve que “O efeito do portunhol é imediatamente poético” e que, embora haja tensão entre uma língua e outra, levando à interpretação de que “uma é o erro da outra”, a violação de códigos neste tipo de produção poética é que faz surgir o fascínio ao “entrecruzamento de desvios” (PERLONGHER, 1992, p. 9). Essa afirmação abre novos campos para a literatura e amplia os horizontes criativos da palavra ao atribuir grandes possibilidades de dinamismo à literatura, ao contrário da prática gramatical e dos conceitos literários canônicos.

Há um fenômeno particularmente significativo que, de acordo com os estudos de Rejane Pivetta de Oliveira (2011), interfere nos processos de produção, recepção e circulação da obra literária, pois desloca as posições canônicas relativas ao conceito, à função e à relação da literatura com a sociedade: o fenômeno da “literatura marginal”.

Salientando que os termos “marginal” e “periférico” abrangem amplo espectro de significações, explicita a autora alguns de seus sentidos mais relevantes, quais sejam: a posição marginal como elemento de inovação; a literatura marginal da década de 1970; a qualificação social marginal dos sujeitos objetos da literatura; a periferia como região pobre de um centro urbano; a condição periférica como uma posição dependente e heterônoma face ao centro (OLIVEIRA, 2011).

Num primeiro viés, portanto, presente na modernidade, uma posição marginal da arte, em oposição aos cânones estabelecidos, passou a ser encarada como pressuposto para a criação do diferente – embora, num processo de certa forma autofágico, uma vez assimilada a inovação, ela se insere na tradição e deixa de ocupar uma posição à margem, abrindo espaço para que novos processos de ruptura se manifestem como marginais.

Na história da literatura brasileira surge uma aplicação específica do ponto de vista estético-cultural durante a década de 1970. Refere-se Oliveira (2011, p. 31) à oposição às formas comerciais de produção e circulação da literatura adotadas no circuito estabelecido pelas grandes editoras. Nessa época, surgiram obras, principalmente poéticas, de artistas e intelectuais da classe média, produzidas artesanalmente na forma de “livrinhos” distribuídos diretamente pelo autor em bares, portas de museus, teatros e cinemas. Foi um movimento de insurgência não tanto estética, mas contra as práticas culturais, que concebeu a cultura fora dos parâmetros tidos como sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do sistema. Além disso, os autores, numa atitude particularmente crítica em relação à ordem econômica e social, assumiram outro papel no cotidiano, vivendo uma nova situação na forma de uma experiência grupal e afetiva reveladora de formas alternativas de viver e de encarar a relação com a arte e a cultura. Portanto, não houve apenas uma marginalidade literária, mas também vivida e sentida de maneira imediata no cotidiano.

A seu turno, o vocábulo “periférico” também apresenta caráter ambíguo. No espaço urbano, a periferia está associada às regiões afastadas do centro, em geral habitadas por populações de baixa renda, ocupadas por “minorias”, onde vivem os marginais e os marginalizados. Num sentido político, a condição periférica se revela secundária, dependente e heterônoma em relação ao centro. Assim, ressalta Oliveira (2011, p. 32) que:

falar na condição periférica de um país significa situá-lo na relação com um modelo hegemônico, cuja matriz é, via de regra, europeia, responsável pelo estabelecimento de padrões culturais e estéticos, traduzidos a partir das chamadas ‘línguas de civilização’, sobretudo o francês, o inglês e o alemão.

Merece destaque o fato de que os poetas estudados na presente tese empregam o hibridismo idiomático em oposição aos cânones estabelecidos da produção poética monolíngüística, procurando, por esse caminho, utilizar uma forma inovadora de expressão literária.

De seu espaço, Douglas Diegues, por vezes, de forma semelhante aos autores da década de 1970 no Brasil, foge do circuito das grandes editoras e se vale da produção artesanal cartonera<sup>16</sup> para divulgar seus poemas. Além disso, como exemplo, os sujeitos objetos do poema *El astronauta paraguayo*, de Douglas Diegues (2012a), são eminentemente marginais: é a “*yiyi de la minifalda*” e o astronauta, homem comum que se apaixona pela garota de programa.

Ainda a título de exemplo, apontamos na produção de Fabián Severo vários poemas em que o sujeito lírico é o próprio poeta que relata sua infância pobre na fronteira entre Brasil e Uruguai. Comprovando essa afirmação, em depoimento ao site *Livre Opinião*, Severo afirma que decidiu escrever em portunhol, pois “Isso nasceu de uma necessidade física, pessoal e emocional. Quando tive que recriar as minhas lembranças, o meu passado na fronteira, quando comecei a sentir saudade da fronteira, as lembranças vinham na minha cabeça misturadas em português e espanhol.” (SEVERO, 2015b)

Diegues argumenta, em *Uma flor na solapa da miséria* (2005, p. 3), que o seu portunhol selvagem “*es la língua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíble sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca*”.

Fabián Severo, em entrevista ao *Jornal de Santa Catarina* (2016), refere-se ao portunhol como uma língua das pessoas comuns:

Mas nós, os fronteirios, os que andam sem passaporte, os que vão de um país ao outro sem se dar conta, não temos tempo para estar teorizando sobre limites nem linguística, porque temos que viver, cozinhar, lavar os pratos, trocar fraldas. Para nós, a fronteira é nosso universo e falar portunhol é tão natural quanto respirar. (SEVERO, 2016)

Geograficamente, esses bardos do portunhol estão situados nas fronteiras do Brasil com o Paraguai e o Uruguai, dois países de pouca expressão econômica mesmo na América

---

<sup>16</sup> Produção cartonera é a confecção de obras literárias a partir de papelão retirado do lixo. Sobre esse assunto nos ocuparemos mais detalhadamente no próximo capítulo.

do Sul, e vivem em cidades afastadas do grande circuito cultural brasileiro, localizados particularmente na região Sudeste. Dessa forma, Severo e Diegues vinculam-se a um modelo de representação dos excluídos como uma possibilidade de forjar identidades que se colocam à margem do sistema cultural massivo em permanente processo de desterritorialização, cujo conceito abordaremos mais à frente.

Por conseguinte, e tendo em conta a análise de Oliveira (2011), a produção literária em portunhol pode ser encarada como marginal ou periférica. Ainda mais, ao afirmarmos que o portunhol corresponde a uma literatura marginal, salientamos, como já exposto, que esta língua de contato está marcada pelo preconceito linguístico, sendo considerada uma língua menor e por muitos desprezada, justamente por seu feitiço híbrido e caráter múltiplo.

Fato interessante a destacar é que a literatura marginal, e, por nossa interpretação, a produção literária em portunhol, evidencia a voz de uma comunidade, na qual o próprio escritor associa sua produção à sua vivência cotidiana como sujeito agente e produtor cultural que reclama o direito de expressar suas experiências reais. Sobre a literatura marginal Oliveira (2011, p. 35) defende que:

Essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de “ilustração” e prazer desinteressado.

Compreender essas especificidades do portunhol é reconhecê-lo como língua franca que possui corpo e ultrapassa métodos convencionais de criação literária. Dessa maneira, acreditamos que a literariedade da produção poética em portunhol se constrói sobre quatro fundamentos: 1) a mescla entre línguas, português e o espanhol (e outras que surgem à vontade do autor); 2) a convicção da liberdade criativa; 3) desconsideração às normas gramaticais, corroendo os conceitos de certo e errado e 4) a consciência de que serve como expressão imaginativa a indivíduos que transitam sobre fronteiras geográficas e culturais.

Nesse sentido, estabelecemos reflexões a respeito da identidade latino-americana que, a partir de origens culturais e étnicas plurais, representou a sua heterogeneidade na literatura. Dessa forma, ao manusear a palavra com criatividade e desenvoltura, o escritor latino-americano desarticula e rearticula o discurso europeu tradicional, que por muito tempo foi modelo de criação, em uma nova forma de expressão de identidade territorial que vai muito além da simples produção regional. À margem da produção tradicional, a literatura

latino-americana caracteriza-se, em boa parte, pela forte visão crítica a respeito da violência do colonizador e as profundas marcas assinaladas na formação do povo.

Silviano Santiago, em seu ensaio canônico “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de 1979, defende que a dependência cultural da América Latina é oriunda da colonização europeia, quando os europeus impuseram sua cultura e sua língua aos nativos. Assim, esses princípios ficaram arraigados na formação histórica da cultura sul-americana. É nesse texto, ainda, que Santiago defende que a América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental em razão da transgressão da norma – ativa, destruidora e imutável – que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Dessa forma, o escritor latino-americano deve abandonar a atitude de passividade, marcando sua diferença e sua presença vanguardista perante o imperialismo colonial (SANTIAGO, 2000, p. 16-17): “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.”

Em consonância com Santiago, Homi Bhabha (1998) também acredita que os “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. Para o crítico, viver na fronteira constitui um novo sentido para a realidade, de modo que o “novo” ressignifica as diferenças entre culturas em um processo dinâmico, como podemos apreender de suas palavras:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Devemos considerar a literatura latino-americana como um processo que integra diferentes discursos, ou seja, associação de sistemas literários variados que possuem origem em sistemas culturais bastante diversificados. Trata-se, neste caso, de uma manifestação plural, porque decorre em um mesmo período, porém, com temporalidades diferentes advindas das mediações culturais que se desenvolvem em cada nação. Em vista disso, a diversidade étnica e cultural entre os países da América Latina, que ao mesmo tempo lhes confere tamanhas singularidades, está marcada pela aproximação de componentes históricos que formaram o continente americano fruto do colonialismo europeu.

É nesse paradoxo, entre diferenças e semelhanças, que a literatura latino-americana se caracteriza. Muitas obras combinam elementos como a língua, forma e estilos, propondo uma dialética entre a universalidade e a representação das singularidades, retratando princípios simbólicos que fazem da literatura um “aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000, p. 23).

De tal sorte que textos latino-americanos se configuram, em boa parte, por carregarem grande dose de criação e inovação literária, na qual é possível vislumbrar uma aproximação dos fundamentos contraditórios das múltiplas culturas neolatinas – culturas modernas advindas da cultura latina –, ao mesmo tempo em que representa um espaço fragmentado por enormes choques culturais. Revela-se, então, necessária uma releitura dessa produção que a afaste dos padrões e normas que submetem a literatura ao modelo dos grandes centros culturais, reconhecendo seu caráter diversificado de acordo com seus traços sócio-culturais.

Daí se faz muito atual o questionamento de Juan Marinello no prefácio do livro de José Martí, *Nuestra América* (2005, p. XVII): “*¿No es tarea actual y de primer orden sacudir la carga agobiadora de elementos extraños, impuesta a nuestra creación por el mando imperialista?*”. Já para Martí, a literatura latino-americana é uma resposta ao crescimento da luta pela segunda independência – a cultural, posterior à política – que, a partir de lugares diferentes se levanta e se põe contra a submissão hegemônica da cultura europeia.

*Pero ya América, saneada en lo real de sus guerras y lo vano de sus imitaciones, conoce por fin sus elementos vivos, más nuevos por la mezcla forzosa de la condición diversa de sus moradores que por peculiaridades inamovibles de hábito o de razas; y con acuerdo profético brota de todas partes a la vez, en prosa y en poesía, en el teatro y el periódico, en la tribuna y el libro, una literatura altivamente americana, de observación fiel y directa, cuya beldad y nervio vienen de la honradez con que la expresión sobria contiene la idea nativa y lúcida.*<sup>17</sup> (MARTÍ, 2005, p. 404)

---

<sup>17</sup> “Mas já a América, higienizada no real de suas guerras e no vazio de suas imitações, finalmente conhece seus elementos vivos, mais recentes pela mistura forçada da condição diversa de seus habitantes que por peculiaridades inamovíveis de hábito ou de raças; e com sinal profético brota de todos os lugares ao mesmo tempo, em prosa e em poesia, no teatro e no jornal, na tribuna e no livro, uma literatura orgulhosamente americana, de observação fiel e direta, cuja beleza e nervura vêm da honradez com a qual a expressão sóbria contém a ideia nativa e lúcida.” (MARTÍ, 2005, p. 404, tradução nossa).

Tais reflexões de Martí nos levam a observar que a literatura-latino conseguiu superar as influências europeias e, transfigurada, conquistou sua identidade, mantendo os traços da mestiçagem que caracterizou a formação do novo continente.

O crítico uruguaio Ángel Rama (2008) também concorda que as letras latino-americanas, nascidas das “esplêndidas” línguas e “suntuosas” literaturas da Espanha e de Portugal, no auge de suas expansões territoriais, nunca se resignaram com sua origem e nem com o seu passado ibérico, buscando sua independência das fontes primeiras. Dessa forma, a literatura latino-americana pode ser considerada como um multifacetado sistema dentro do qual interagem diferentes conjuntos culturais marcados pela colonização europeia. O esforço de independência dessa produção foi tão intenso que conseguiu desenvolver no continente, onde a marca cultural mais profunda e perdurável o religa estritamente à Espanha e a Portugal, uma literatura cuja autonomia e respeito às peninsulares é flagrante. Todavia, por se tratar de uma invenção arrojada e criativa, assemelhou-se a outras várias literaturas ocidentais, em um grau não alcançado pelas literaturas-mães (RAMA, 2008, p. 16), de tal sorte que o peso do passado não atingiu sua força identificadora e estruturadora exatamente por não ter tido a dinâmica modernizadora como houve em suas colônias americanas. Além do mais,

*en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridade cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literárias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos.*<sup>18</sup> (RAMA, 2008, p. 17)

Nesse contexto, trazemos a noção de “transculturização” proposta pelo escritor cubano Fernando Ortiz (1983, p. 90), que defendeu que tal processo de “transição” decorre do cruzamento intercultural:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en vigor indica la voz anglo-americana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que

---

<sup>18</sup> “Na originalidade da literatura latino-americana está presente, como um guia, o seu zelo internacionalista cambiante e romancista, que mascara outra fonte nutritiva mais vigorosa e persistente: a peculiaridade cultural desenvolvida no interior, que não foi obra unicamente de suas elites literárias, mas o esforço ingente de vastas sociedades construindo suas linguagens simbólicas.” (RAMA, 2008, p. 17, tradução nossa).



podiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.<sup>19</sup>

A partir dessas ideias, Ángel Rama (2008) busca em Ortiz (1983) a concepção do termo “transculturação” para dar luz à narrativa latino-americana, nascida da confluência de culturas distintas entre si. Para eles, o vocábulo expressa as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, resultando em uma nova realidade, particular e autônoma, que, embora se toquem, não sugere que uma seja mais importante que a outra, mas que ambas contribuem para a formação de novas práticas sociais. Nas palavras de Ortiz: “*en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.*”<sup>20</sup> (ORTIZ, 1983, p. 90).

No âmbito da literatura, podemos aplicar esse conceito. Da mesma maneira, o termo transculturação aplica-se ao processo de contatos contínuos e assimilação de ingredientes de culturas diferentes, provocando mudanças nos fundamentos originais das letras de cada cultura envolvida. Vale ressaltar que a transculturação se distingue dos fenômenos de assimilação de características e estilos literários das produções de uma literatura mais desenvolvida ou moderna porque é ela um processo em que ambos os lados são influenciados conjuntamente. É um processo a partir do qual resulta uma nova ordem poética.

A transculturação na literatura também pode ser compreendida como um fenômeno de mestiçagem, pois deriva de contatos interculturais que se mesclam cujas tendências estilísticas se confundem entre doadoras e receptoras de elementos conjugados para formar uma nova manifestação literária. Também por outro viés, no caso da literatura da América Latina, a transculturação tenta superar os traços inconfundíveis da herança literária deixada pela colonização ibérica e superar o estigma de povo subjugado e marginalizado.

---

<sup>19</sup> “Entendemos que o termo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque isso não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, que é o que a rigor indica a palavra anglo-americana *acculturation*, porquanto o processo também implica necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura anterior, o que poderia ser chamado de uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de neoculturação.” (ORTIZ, 1983, p. 90, tradução nossa).

<sup>20</sup> “Em todo abraço de culturas, sucede o mesmo que no intercurso genético dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os pais, mas também é sempre diferente de cada um dos dois.” (ORTIZ, 1983, p. 90, tradução nossa).

Em seus estudos sobre transculturação literária, Rama faz uma correção à classificação “geométrica” proposta por Ortiz (1983) para adaptá-la aos estudos literários. Assim, à transculturação se aplicariam a três momentos distintos: o de “parcial desculturação”, que seria a perda ou o desenraizamento de uma cultura anterior; a “neoculturação”, que representaria a conseqüente criação de novos fenômenos culturais; e, por último, a verdadeira transfiguração, quando da mistura, tem-se um novo fenômeno que preserva características de seus “progenitores”, porém distintas dos seus geradores. (RAMA, 2008, p 38-39)

Rama, por conseguinte, justifica que o processo de transculturação envolve, necessariamente, perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações, operações que se fazem concomitantemente e se resolvem todas no interior da reestruturação geral do sistema cultural, sendo esta a função criadora mais importante que acontece em um processo “transculturante”. Aplicando o processo de transculturação às obras literárias ibero-americanas, a língua, a estrutura literária e a cosmovisão formam a estrutura funcional de uma cultura. A língua representa o comportamento dos escritores em buscar uma linguagem mais regional, marcando o contraste entre as versões cultas e populares, de sorte que:

*la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aún más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.*<sup>21</sup> (RAMA, 2008, p. 51)

O segundo aspecto, a estrutura literária, marca a busca de mecanismos literários próprios e adaptados às novas circunstâncias de maneira a retomar as estruturas da narração oral e popular, elegendo-se as estruturas literárias pertinentes às culturas analfabetas as quais não estavam “*codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una influencia más antigua, más real, más escondida también.*”<sup>22</sup> (RAMA, 2008, p. 54). E, por fim, a cosmovisão, o terceiro nível das operações transculturadoras e de vital importância, é o ponto onde se assentam os valores e se delineiam os significados das obras: “*Este repliegue*

---

<sup>21</sup> “A perspectiva linguística da qual se assume restaura a visão regional do mundo, prolonga sua vigência de uma forma ainda mais rica e mais interior do que antes e assim expande a cosmovisão original de uma maneira melhor ajustada, autêntica, artisticamente solvente, de fato modernizada, mas sem destruição de identidade.” (RAMA, 2008, p. 51, tradução nossa).

<sup>22</sup> “Codificadas nos esquadros folclóricos, mas que pertenciam a uma influência mais antiga, mais real, mais oculta também.” (RAMA, 2008, p. 54, tradução nossa).

*restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas...*<sup>23</sup> (RAMA, 2008, p. 62)

Tendo em vista o exposto, podemos considerar o portunhol como uma língua transculturada do espanhol e do português (e por vezes de dialetos indígenas), posto que esta língua fronteiriça combina elementos culturais, com ênfase no aspecto linguístico, de seus colonizadores, resultando em uma manifestação nova da fala e da escrita entre os habitantes da fronteira e, conseqüentemente, esta concepção põe por terra a ideia de que o portunhol seria a língua do equívoco ou do erro. Assim, o fazer literário em portunhol absorveu e assimilou diferentes “notas” para compor sua singular produção, entoando também tonalidades de crítica ao sistema cultural dominante.

A transculturalidade da literatura em portunhol se manifesta na tríade estrutural revelada por Rama. Sob o aspecto da língua, a produção em portunhol é uma criação que surge da fala no dia a dia das gentes das regiões de fronteira e, portanto, abandona a versão purista da língua oficial, privilegiando o falar regional. No nível da estrutura literária, ela plasma procedimentos estilísticos peculiares, ao contrário das tendências literárias uniformizantes. Para ilustrar esta fase de elaboração da narrativa poética, citamos como exemplo, as obras *El astronauta paraguayo*, de Douglas Diegues (2012a) – extenso poema que mistura o narrativo com o poético – e *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno – também combinação entre poesia e prosa. Por fim, corresponde também, à criação em portunhol a cosmovisão geradora de significados que confere valores às criações literárias. Sobre este aspecto destacamos a fala de Fabián Severo (2015b), que ilustra esta ideia de aferir valores à literatura em portunhol:

É uma necessidade para poder existir. Eu, para poder existir, preciso das palavras. As minhas palavras, a minha língua materna, são essa mistura. Para que eu possa me pensar, para que eu possa lembrar-me de mim mesmo e recriar a minha vida e pensar em minha história, eu preciso dela. A escrita, a arte – ou a arte de escrever poemas –, está muito ligada ao emocional, às memórias, portanto os temas que escrevo são temas que passam através de mim. Então, eu preciso dessa língua porque eu sou da fronteira, preciso dela para falar de tudo isso. (SEVERO, 2015b).

Nos dois primeiros níveis, o da língua e o da estrutura literária, os procedimentos literários são um a extensão do outro: parte-se do emprego ou exercício linguístico em direção

---

<sup>23</sup> “Este desdobramento restabece um contato frutífero com fontes vivas, que são o inesgotável da invenção mítica em todas as sociedades humanas...” (RAMA, 2008, p. 62, tradução nossa).

a um sistema narrativo popular, com vistas à interpretação de uma realidade cuja variedade de comportamentos agrega significações ao sentido de pertencimento das pessoas a um território.

Nesse ponto, é importante retomar o termo “territorialização” para que, na sequência, possamos situar os conceitos de “desterritorialização” e “reterritorialização” no universo da literatura em portunhol, marcando-a como um patrimônio cultural das regiões fronteiriças.

Como já afirmamos anteriormente, o conceito de “territorialização” está relacionado a formas de organização do ambiente social e das distintas formas de percepção cultural. Em consonância com Raffestin (1993, p. 160), consideramos que a territorialidade é muito mais do que a associação homem-território; ela é “um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaco-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema.”

Nessa orientação, as práticas culturais fronteiriças, entre elas a literatura, são maneiras de figuração do espaço concreto e, ao mesmo tempo, do espaço simbólico. O homem suplanta os limites geográficos impostos politicamente e engendra um mundo de intencionalidades que se caracteriza pelo sentimento de apropriação de um território que lhe é comum. O espaço passa a ser encarado como um elemento cultural especializado, no qual se manifestam a afetividade e a sensação de pertença ao mundo.

De modo igual, a literatura em portunhol é uma forma de apropriação literária do espaço, físico e simbólico, de uma região. A apropriação literária do espaço físico é percebida quando o texto em portunhol descreve e representa o ambiente fronteiriço em suas características geográficas e topográficas, é o espaço retratado no papel. A mesma forma de apropriação se observa, também, quando a literatura em portunhol se diz literatura de fronteira, instante em que demarca para si um território próprio.

A seu turno, a apropriação literária do espaço simbólico se verifica quando ocorrências múltiplas se entrelaçam no cotidiano das pessoas, devido ao uso contínuo de línguas distintas e à troca de costumes. O espaço simbólico é o espaço da construção das identidades, o espaço com a rubrica do vivido, com as marcas indeléveis do hábito e do exercício de vivências múltiplas cujas marcas se manifestam na pluralidade de sentidos evidenciada pela língua em sua dimensão simbólico-identitária.

Essa relação simbólica fica bem marcada quando sabemos que o portunhol não é um idioma oficial e, por isso, não possui um território geográfico determinado politicamente. A produção literária nessa língua de contato se apodera de significados mais profundos do que a

literatura tradicional, pois gera uma imbricação de sentidos em um contexto todo peculiar como são as regiões de fronteiras, onde os saberes humanos confluem para uma leitura relativa do espaço físico o qual não se circunscreve somente ao aspecto material, mas, também, a elementos éticos, religiosos e afetivos.

Acreditamos que o “portunhol literário”, ao dissolver as fronteiras políticas, territoriais e linguísticas, conecta-se a processos identitários próprios que carregam consigo a euforia do êxtase criativo em um ato de notável liberdade espiritual do escritor, transpondo a linguagem tradicional a um universo simbólico tanto pessoal como coletivo.

Para entendermos o conceito de desterritorialização, partiremos da composição morfológica desse termo. O prefixo latino “*des*” significa *negação*, *ação contrária* ou *separação*, e essas três acepções se fazem pertinentes para entender o conceito desse vocábulo. Se levarmos em conta o sentido de “negação”, ao utilizarmos o “*des*” antes da palavra territorialização, atribuímo-lhe o caráter de rejeição ou recusa que, por sua vez, implica em refutar tudo aquilo que advém da organização e reorganização social e de seus modos distintos de percepção do espaço. Pelo viés de “ação contrária”, podemos interpretar o sentido de desterritorialização como uma ação inversa ou antagônica que gera os variados deslocamentos sócio culturais. Por fim, com o sentido de “separação”, a desterritorialização representa o afastamento de comportamentos anteriormente praticados por uma determinada população.

O conceito de desterritorialização está intimamente ligado ao de reterritorialização. O primeiro se revela quando práticas costumeiras não mais preenchem as expectativas de uma comunidade, que passa a buscar novos saberes; é o esquadramento de uma nova realidade (e como nada em sociedade fica em um vácuo estéril); a reterritorialização, com a geração de novos conhecimentos, é a continuidade lógica de um processo social dinâmico e vivo:

Simplificadamente podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a reterritorialização é o movimento de construção do território; no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 224, *apud* HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 8)

Ao considerarmos que a desterritorialização é um processo de “transformação”, logo, quando acontece, opera-se a mudança para o “novo”, que é a reterritorialização. Essa

combinação entre desterritorialidade e reterritorialidade não acontece unicamente entre territórios, mas também na criação de novas experiências humanas. Sendo assim, quando uma população apodera-se do território, sob sua feição material e cultural, gerando a territorialidade, este grupo social, então, desterritorializa as práticas anteriores para reterritorializar sua nova práxis. Entretanto, o velho não é eliminado, mas alterado.

Cumpre-se igualmente a ação desses dois conceitos no âmbito da literatura em portunhol. A partir do momento em que uma comunidade, a par de sua língua materna como instrumento de interação social, assume modelos linguísticos externos, ela reconfigura sua linguagem, modificando e remodelando as línguas que lhe são significativas, formando um linguajar original que representará um novo território simbólico.

Nesse movimento de apropriação de elementos interlínguas, o portunhol aponta para outro entendimento que é o de multiterritorialidade, dado que combina em seu âmago aspectos diversos de línguas distintas. Ainda mais, a literatura em portunhol marcaria o terreno da desterritorialização ao colocar-se como desafiadora do “velho”, contudo, em permanente movimento produtivo e positivo de reconstrução – a reterritorialização –, no qual conjuga identidades e significados que formam uma maneira peculiar de vivências e contatos interpessoais.

No campo literário, o portunhol desterritorializa uma prática literária – a tradicional e canônica – para reterritorializar a sua própria, inovadora e indomável. Ao lançar-se além dos territórios e fronteiras, das normas governamentais e dos regimes políticos, o portunhol desconfigura ambientes consagrados e configura novos espaços, remodelando o sentido do que é particular e universal.

O seguinte fragmento do poema *El mundo en un lugar*, de Fabián Severo, ilustra o que dissemos acima:

[...]  
*Al fin,*  
*Vengo de sonidos que se encuentran*  
*Para dibujarnos en verso.*  
*Te invito a vivir en palabras*  
*Único sitio habitable que aferramos.*  
*La lengua que invento*  
*- brújula invisible señalando al mundo entero -,*  
*Abriga como vientre de madre*  
*Y nos hace comprender que no hay más sitio*  
*Que aquel donde plantamos nuestros sueños.* (SEVERO, 2014, p. 43-44)

O poema, desde o princípio, faz alusões sobre o processo de escrita em portunhol que o poeta utiliza para representar um espaço familiar. O que destacamos, neste momento, é a presença, ao longo de todo o poema, da relação entre a língua, o portunhol, na qual se dedica o poeta a escrever, como seu espaço simbólico: “*Te invito a vivir en palabras / La lengua que invento*”, ou ainda em “*Y nos hace comprender que no hay más sitio / Que aquel donde plantamos nuestros sueños*”. Este metapoema é um ótimo exemplo para ilustrar o mundo do poeta (e, em extensão, do seu entorno) que, ao escrever em portunhol, territorializa um espaço figurado.

A exemplo da produção poética em portunhol, a aproximação fonética e escrita de idiomas distintos, mas de raízes próximas e utilizadas em relações geográficas de vizinhança, permite ao poeta apropriar-se das estruturas de idiomas distintos – reterritorialização – e, sustentando propostas de liberdade gramatical, mesclá-las, a fim de elaborar poemas que podem ser lidos numa ambiência transfronteiriça sem necessidade de tradução. Aliás, a tradução, nesses casos, acabaria por dissolver a proposta mesma de liberdade de formas de expressão.

São marcas do portunhol literário a ruptura das fronteiras entre o popular e o erudito, o presente e o passado, a criação e a imitação. A concepção lúdica da linguagem, a utilização de recursos metalinguísticos, tão ao gosto do Modernismo, marcam também o estilo da produção literária em portunhol.

Neste capítulo esclarecemos que o conceito de fronteira, mais do que linha demarcatória a definir a silhueta de um Estado, é o resultado de uma construção por meio de processos sociais e históricos. É, por isso, um entre-lugar compartilhado, local de alteridades e constante interação entre as identidades, a aproximar diferentes povos, o que a torna um espaço singular.

Historicamente, destacamos que o traçado fronteiro foi turbulento nas duas linhas que interessam para este trabalho: aquelas de encontro do Brasil com o Uruguai e com o Paraguai.

Salientamos, ainda, que as culturas ultrapassam as fronteiras dos territórios de forma que a delimitação espaço-território não se limita a uma linha demarcatória imaginária ou acidente geográfico. Embora a delimitação espacial seja apta para fixar extremos entre espaços nacionais distintos, a diferença entre os agentes sociais que ocupam as regiões de fronteira se dá pela forma como os sujeitos se inter-relacionam material e afetivamente entre

si, permitindo que as línguas se toquem e se troquem, sem perder sua singularidade, criando novas formas de expressão que enriquecem uns e outros.

Nos países que compõem a América Latina, os povos fronteiriços mantêm, em geral, boas relações de ordem material e afetiva, de sorte que a faixa de fronteira serve de ponto de contato amalgamador, no qual as culturas se misturam, as línguas se associam e, sem perder sua originalidade, propiciam o surgimento de novas formas de expressão que podem enriquecer um e outro.

Ainda não há consenso sobre qual seria a natureza do portunhol: um dialeto, uma interlíngua ou uma língua. Por isso, preferimos considerar o portunhol como língua de contato, devido ao convívio ininterrupto e direto entre línguas existente nas relações interpessoais dos habitantes das fronteiras do Brasil com os demais países sul-americanos.

A apropriação de uma língua de contato permite aos interlocutores um relacionamento verbal permeável, mais criativo, informal e espontâneo do que o do idioma oficial de cada país. Na fronteira com o Uruguai predomina o portunhol construído a partir do português e do espanhol, enquanto na fronteira com o Paraguai a língua de contato possui origem tríplice: castelhano, guarani e português.

Evidenciar ainda que o caráter transgressor do portunhol viola as lógicas nacionais de partição do espaço físico e identificação linguística de cada país, porquanto faz parte da identidade de uma região e evidencia o caráter peculiar do habitante fronteiriço. No campo literário, o portunhol desterritorializa uma prática literária – a tradicional e canônica – para reterritorializar a sua própria, inovadora e indomável, provocando a desconfiguração de ambientes consagrados, a configuração de novos espaços, a remodelagem do sentido do que é particular e universal.

Na sequência deste estudo, apresentaremos, no próximo capítulo, as primeiras manifestações do portunhol na literatura e iniciaremos a caracterização do estilo literário de Fabián Severo e Douglas Diegues, para finalmente penetrar nos textos desses escritores.



## **2. CARTOGRAFIAS DO PORTUNHOL NA LITERATURA**

## 2.1 Brisas da história

Antes mesmo da romanização da Península Ibérica a região já apresentava um mosaico de povos com suas próprias línguas e costumes. Portugal e Espanha formavam um único território onde os falares de diferentes grupos culturais conviviam lado a lado, influenciando-se mutuamente.

Com o domínio romano na Península (III a.C. – V d.C), o latim passou a ser língua predominante na região, mesclando-se com os idiomas primitivos daquelas plagas. Era o latim vulgar, aquele trazido pelos soldados, o latim falado, adotado no dia a dia por todas as camadas sociais. Ao longo do tempo, ele sofreu alterações resultantes desse contato com as línguas originais e se adaptou ao modo de cada povo, resultando ao que se convencionou chamar de línguas neolatinas ou românicas. No espaço da Península Ibérica, podemos citar o catalão, o castelhano e o galego-português, do qual se originou a língua portuguesa.

O galego-português teve sua origem no Noroeste da Península, em territórios da Galícia e de Portugal, quando ainda os limites entre Portugal e Espanha não haviam se definido. Esse idioma era falado na região, aproximadamente, entre os séculos XII e XIV, época em que apareceram as primeiras obras literárias nessa unidade linguística: as cantigas trovadorescas galaico-portuguesas.

Com os movimentos de reconquista dos territórios peninsulares invadidos e dominados por povos árabes, vindos do Oriente Médio, e muçulmanos, oriundos principalmente do Norte da África, novas nacionalidades se constituíram e o território tomou as feições definitivas do que temos hoje. O reino de Portugal se dirige mais para o sul e a Galícia passa a pertencer à Espanha, unificada em fins do século XV.

Mesmo depois de definidos os territórios entre portugueses e espanhóis, a mistura entre línguas continuou frequente nos falares dos povos de um e de outro reino, e a literatura representava essa combinação de idiomas. É por esse motivo que Saraiva e Lopes (2000, p. 11) sustentam existir uma “unidade cultural e literária peninsular” em torno dos limites territoriais então estabelecidos e esclarecem, ainda, que a aproximação entre os reinos de Leão e Castela, de Galícia e Portugal facilitou que os dialetos fossem utilizados indistintamente na literatura da época.

Considerando o trilinguismo hispano-guarani-português como traço ocasional e experimentalista na poética de Douglas Diegues, mas que se pode estender às manifestações em portunhol na literatura, Rosana Zanelatto Santos (2003) destaca que estamos

numa via de mão dupla: a da (re) ocorrência de um fenômeno linguístico-literário presente nas trovas galego-portuguesas do medievo, quando se buscava, dentre outras coisas, fixar uma língua nacional como um índice de composição e de confirmação de uma identidade nacional, e a da opção pelo “portunhol” como recurso estilístico para escapar da mesmice e, num movimento mais profundo, reclamar por uma identidade cultural que se “desloque” em relação às “metrópoles contemporâneas”, aceitando-se como descentrada, fragmentada e, a um só tempo, fundante de um pertencimento. (SANTOS, 2003, p. 48)

Falar que este misto de línguas, nessa época, fosse já o portunhol é um contrassenso, porquanto o próprio idioma português não se havia ainda consolidado. Entretanto, ressalta-se aqui que ambos os idiomas, desde sempre, estiveram em contato, empreendendo trocas linguísticas, e a literatura empenhou-se em retratar os aspectos culturais da evolução secular e histórica dos relacionamentos entre esses povos.

As literaturas ibéricas transplantaram-se para a América por meio de intelectuais que “estiveram sempre divididos entre a necessidade de promoção dos valores culturais internos e a irresistível atração que sentiam pela cultura ocidental europeia.” (OLIVEIRA, 2015, p. 21). A literatura incorporou a dicotomia entre os interesses locais em oposição aos dos colonizadores europeus e priorizou temáticas e estilos que ora favoreciam a ideologia da metrópole, ora subvertiam tal sistema.

Por outro lado, a colonização transplantou e impôs aos povos do Novo Continente não só a língua e a religião do colonizador, mas um inteiro sistema socioeconômico, político e cultural, concebido para um contexto completamente diferente do americano: um sistema fundado numa interpretação preponderantemente etnocêntrica do mundo, que originou a ótica distorcida e deformada pela qual se analisou por séculos a realidade daquelas jovens nações. (OLIVEIRA, 2015, p. 21-22)

Depreende-se, então, que o contato entre culturas tão diversas como a dos primitivos habitantes e a do colonizador propiciou o surgimento, no Novo Mundo, de uma nova manifestação literária, não só diferente da literatura oral praticada pelos indígenas, tanto pelo enunciado quanto pela forma, como, também, distinta da produzida pelos países ibéricos de origem. E aqui podemos recuperar a expressão forjada por Silviano Santiago (2006, p. 34), de

que a literatura latino-americana se compôs como uma “máquina textual de diferenciação” daquela produzida na metrópole e que serviu como modelo ao longo dos séculos às suas colônias.

Para Santiago (2000, p. 16), “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. Numa ampliação desse pensamento, e tendo em conta que a literatura se imbrica aos aspectos culturais de um povo, é possível estender essa ideia às produções literárias latino-americanas desde a época da colonização da América Latina até os dias atuais.

Um exemplo da mistura entre línguas é a produção de Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892 – 1933), que, em 1915, publicou o livro *La divina Increnca*, paródia da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, com textos que combinavam a língua portuguesa com a italiana. Bananére imitava a fala das pessoas da recém criada colônia italiana em São Paulo e fazia um retrato irônico da sociedade da época. Cristina Fonseca (2001, p. 66) argumenta que Bananére propôs a paródia como criação numa arte inédita e, ao mesmo tempo, produziu uma feroz “antiarte”:

A literatura de Juó Bananére é uma bricolagem carnavalizada de gêneros e formas que se recusam até a ser literatura. Sua criatividade estética não se dá apenas no plano comum da construção de frases, mas também num outro nível semântico: para o escritor, cada palavra é uma obra poética. Com esta nova concepção estética, ele promoveu um mergulho na semântica extrema dos signos”.

Como exemplo, transcrevemos o poema “Migna Terra”, paródia da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias:

*Migna terra tê parmeras,  
Che ganta inzima o sabiá,  
As aves che stó aqui,  
Tambê tuttós sabi gorgeá.*

*A abobora celestia tambê,  
Chi tê lá na mia terra,  
Tê moltos milliód di strella  
Chi non tê na Ingraterra.*

*Os rios lá sô maise grandi  
Dus rio di tuttas naçó;  
I os matto si perdi di vista,  
Nu meio da imensidó.*

*Na migna terra tê parmeras,  
Dove ganta a galligna dangolla;  
Na migna terra tê o Vapr'elli,  
Chi só anda di gartolla. (BANANÉRE, 1924, p. 8)*

Por outro lado, não se tem uma época precisa de quando o portunhol sul-americano migrou da fala para a escrita literária. Um dos primeiros registros em portunhol ao sul do Equador de que se tem notícia é o livro *Brindis agreste*, do poeta e escultor riverense, Agostín Ramón Bisio, em seu primeiro tomo de 1947, com a publicação do segundo tomo em 1964.

Os temas trabalhados por Bisio em seus poemas são, principalmente, os elementos identificadores da cultura fronteiriça e, sobretudo, o uso do portunhol. São frequentes as referências às cidades “irmãs”, geminadas por fronteira seca, Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai) – capital do departamento de mesmo nome, na região Norte do país. Na obra, há predominância de estrofes em quadras com uso frequente de rimas, conferindo musicalidade aos versos. Fato a destacar é que o poeta, ao final dos poemas escritos com a mescla de línguas ou expressões gauchescas, nomes e espécies de animais e plantas, coloca notas de rodapé explicando o significado de cada uma delas. Abaixo apresentamos dois exemplos retirados de *Brindis agreste – Tomo I*, nos quais podemos observar a presença da interação entre línguas. As traduções das palavras estão nas notas de rodapé do próprio autor.

#### *Mãe Bemvinda*

*Mãe Bemvinda está siempre en movimiento:  
Desde que sale el Sol, hasta su puesta,  
Y hasta en la bochornosa hora de siesta,  
No cesa ni un momento.*

*Y... la edad de esa negra es un misterio...  
Ella misma no sabe de su infancia;  
Diz, pero hay dudas, que nació en la estancia  
De un “Seu Barón”, en tempos del Imperio,*

*Señor, cuya nobleza consistia,  
Como en la mayoría de sus iguales, en explorar esclavos y animales  
En sus leguas sin fin... “de sismaría”.*

*El fuerte traqueteo de sus “tamancas”  
Despierta muy temprano a los patrones,*

*A quienes lleva, tras los cimarrones,  
El túbio “apoyo” en las jarritas blancas. [...] <sup>24</sup> (BISIO, 1966, p. 15)*

<sup>24</sup> **Mãe-pai:** *Madre, padre: antepónese familiarmente al nombre de los negros viejos. Así, en los cuentos populares, figuran mucho los personajes de Pai João y Mãe Dominga.*

*Piedra-Mora*

*Mesmo como piedra-mora  
rodando n'el cuest'abajo  
a tumbos por la cañada,  
y a gorpes, sab'hasta cuándo, [...]*

*Por qu'inda, después di muerto,  
hai de servir el cristiano,  
pra qui ayá, di vez in cuando,  
lo arricuerden in el pago,*

*¡ mesmo como piedra-mora!  
com'asiento, como calzo,  
y, ¡ até pr'istorvo di argunos  
di los que siguen... rodando! (BISIO, 1966, p. 109)*

Outro exemplo da mistura entre línguas é a obra *La sombra de los plátanos*, do também riverense Olyntho Maria Simões, de 1950, e com segunda edição no ano de 1963. O título faz referência aos plátanos, árvores que enchem Rivera, tanto que no soneto *Impresion dolorosa* (SIMÕES, 1963, p. 44) o poeta caracteriza Rivera como *La Ciudad de los Plátanos*.

A obra poética de Simões também resgata elementos culturais da região de fronteira entre Brasil e Uruguai. Os poemas são compostos, em sua maioria, em versos brancos e livres, apresentam palavras retiradas da língua portuguesa que aparecem sempre entre aspas e, ainda mais, no início do livro aparece um “*Glosario*”, dando o significado dos vocábulos em português, de algumas expressões em castelhano e, de modo semelhante a Bisio, termos próprios do linguajar gaúcho, como podemos observar nos exemplos a seguir. O primeiro, intitulado “*Riverense*”, é o poema que abre a obra:

[...]  
*En los viejos fortines en ruinas,  
en mis tiempos de alegre muchacho,  
hice más de un tiritito a la taba  
y jugué mis partidos al sapo...  
Conocí a Juan Barullo de cerca;  
intimé con Ciríaco,  
y la negra María das Dores  
enseñóme a “benzer” el “quebranto”  
y a cortar con el filo del hacha  
los vientos más bravos...  
Yo sé cantar “terços”  
y lo mismo pasar contrabando. [...]<sup>25</sup> (SIMÕES, 1963, p. 13)*

---

**Tamancas:** *suecos*.

<sup>25</sup> As definições das palavras entre aspas adotadas pelo autor para este poema, no *Glosario* da obra original em espanhol, são as seguintes:

O segundo exemplo é o poema *Santana viejo*:

*¡Oh, aquellos bailes de la “rúa empedrada”  
que terminaban con el sol naciente,  
si no se presentaba la “brigada”  
haciendo el desparramo consiguiente.*

*¡“Visperas” bravos de la “rúa da piola”  
a la confusa luz de un candelero,  
bastando en ocasiones una sola  
mirada para armarse un entrevero!*

*¡Viejo Santana de “María penteada”  
— la célebre morena “benzedora”; —  
y de la felizmente inolvidada  
doña Violanta, la revisadora:*

*con profunda emoción de fronterizo  
yo te canto también, sinceramente,  
pues vivo unido a ti por el hechizo  
que emana del pasado tu presente!*<sup>26</sup> (SIMÕES, 1963, p. 46)

Evidencia-se nestes dois exemplos de Simões a mestiçagem linguística elaborada pelo autor, com a intenção de preservar um passado que é parte, não somente das suas próprias memórias, mas de uma coletividade que vive em um espaço tão significativo. Em seus poemas, Simões resume um passado familiar e histórico dos laços que unem o Norte do Uruguai e o Sul do Brasil.

Por estas mesmas vias do território independente da língua fronteiriça, percorre o poeta uruguaio Saul Ibargoyen Islas, um dos pioneiros da produção em portunhol em prosa, com sua primeira obra *Fronteras de Joaquim Coluna* (1975). O livro é uma coleção de contos em que o narrador, Joaquim Coluna, conta suas peripécias em vários momentos de sua vida, representando a fala dos habitantes em uma transposição literária da oralidade fronteiriça. A obra é composta por treze contos e ao final aparece um “*Glosario*”, onde estão os significados das palavras e expressões da língua portuguesa e os termos em portunhol criados pelo autor.

**Benzer:** conjurar, exorcizar, curar con oraciones.

**Quebranto:** enfermedad o malestar que se cree afecta a los niños cuando se les mira con excesivo cariño o admiración.

**Terço:** terceira parte del Rosario, cantada por gente del Pueblo, con versos especiales, por la salvación del alma del muerto a quién está dedicada.

<sup>26</sup> **Rúa:** calle.

**Brigada:** fuerza militar con funciones de policía.

**Benzedora:** la mujer que “benze”.

O personagem-narrador de Islas, Joaquim Coluna, nasceu e viveu na região de fronteira uruguaia-brasileira e desenvolveu diversas atividades como soldado, vendedor, contrabandista, entre várias outras. Ao longo das histórias, as colocações em portunhol estão postas principalmente nos diálogos e nas falas das personagens, como podemos observar no fragmento a seguir, do conto *Um dia domingo para Dona Cota*:

[...]

*Dona Cota escupió una tos larga, recuperó lo que pudo de los aires perdidos, día feo para vivir, como cuando el Ney apareció oscuro y fedorento, sostenido por dona Piquena. ¡Qué yeitiño de nacer, aquella criansa!*

*La comadrona dijo:*

*- No llore muito ni tosa, dona Cota. Quein ansí nace y llega, no está aquí ni allá, ni muerto ni vivo. Un poquiño de sua vida, siora, que se le ha escapado sabe?*

*Y se fue con el bulto.*

*- ¡ Meu marido, ah, siempre achando sus vueltas en lo mais lonye! Y yo aquí, criando coisiñas que se me mueren... (ISLAS, 1975, p. 121)*

Dentre os termos em língua portuguesa desse trecho, gostaríamos de destacar *yeitiño - poquiño - coisiñas*, que exibem a mescla entre idiomas distintos. Podemos observar que, ao grafar o sufixo correspondente ao diminutivo “inho” em português, o escritor utiliza o signo castelhano “ñ”, cuja sonoridade corresponde ao nosso “nh”. Essa substituição acaba por criar uma nova palavra, híbrida entre o português e o espanhol, caracterizando, dessa forma, um termo em portunhol. É de se notar que, no fragmento, o uso do diminutivo abarca noções de familiaridade e afetividade e, neste caso, enuncia um tom de proximidade aos significados explorados com a utilização do portunhol.

No portunhol de Islas, a marca da oralidade da língua portuguesa é o principal recurso utilizado, fato que contribui para representar a fala coloquial praticada no dia a dia. Alguns exemplos extraídos do livro evidenciam esse empréstimo oral. Temos: “- *Disculpe, dona Miúda... La guría, tan sin llorar*” (ISLAS, 1975, p. 73), em que “*guría*” é um termo informal e, além disso, um termo tipicamente gaúcho. Em: “- *Ya voy, maisiña, primero al patio, a hacer chichi*” (ISLAS, 1975, p. 76), destacamos “*maisiña*”, usado no lugar de “mãezinha”, e “*chichi*” (xixi), expressão bem popular e tipicamente brasileira. No trecho: “- *¡Bicho de merda!, - grité, no para don Tamborena, para el señor Diablo*” (ISLA, 1975, p. 64), “*bicho de merda*” expõe um xingamento em português.

A obra de Ibarгойen Islas marca também a zona de intercâmbios e identidades singulares que se forma na fronteira a partir das mobilidades culturais como estratégia para



concretizar a dinâmica social da região. Como um dos pioneiros da literatura em portunhol, Islas, assim como Simões e Bisio, apresenta a situação de contato entre línguas de modo a representar uma realidade social fronteiriça.

### **2.1.1 *Mar paraguayo*, o divisor de águas**

A inserção e as discussões que se farão neste tópico estendem um olhar sobre *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, uma das principais obras desse autor e marco para a produção do portunhol e, mais precisamente, do “portunhol malhado de guarani” (PERLONGHER, 1992, p. 8). Julgamos ser necessária a apresentação dessa obra para os nossos estudos, pois é possível, a partir dela, entendermos os limites do paradigma moderno de construção poética da literatura latino-americana contemporânea. Outrossim, inspirados por Bueno, Douglas Diegues e Fabián Severo produziram sua poética, cada qual com seu estilo, no entre-línguas explorado por Bueno, cuja escritura contribui para (re)construir conceitos e noções sobre o texto literário moderno.

Prosador, poeta e cronista, Wilson Bueno foi um dos mais inovadores e criativos autores de sua época. Nasceu em Jaguapitã, no Paraná, em 1949, mudando-se para Curitiba em 1970; morreu assassinado em seu próprio apartamento em 2010, em Curitiba. Bueno passou a fazer parte do cenário nacional quando, em 1986, Paulo Leminski fez o prefácio da primeira edição de seu livro de crônicas *Bolero's Bar*. Mas é com *Mar paraguayo*, lançada em 1992, que alcança projeção nacional e internacional.

Bueno foi o criador e editor do suplemento de cultura *Nicolau*, publicação que contava com a participação de escritores famosos como Luis Fernando Veríssimo, Paulo Leminski, Dalton Trevisan, Rubem Braga, Milton Hatoum, entre outros. Ele também era cronista do jornal *O Estado do Paraná*, do site *Cronópios* e colaborador do caderno cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*. Foi conhecido por explorar os recursos da narrativa, plasmando e fundindo elementos da oralidade na escrita e pelo uso do portunhol.

O jornal *Nicolau* foi um capítulo significativo na vida literária e profissional de Bueno. Durante oito anos, esteve como editor do suplemento, o qual também serviu de laboratório para sua criação literária. Como escreveu Nádia Nelziza Florentino em sua tese de doutorado (2016, p. 20), “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”. Ainda segundo essa pesquisadora, o jornal teria sido “uma espécie de nascedouro de seus livros”, já que Wilson Bueno o utilizou também como um espaço para difundir seus próprios textos.

*Mar paraguay* (1992) nos permite refletir sobre a construção das nacionalidades a partir da interação entre línguas que, nesse caso, apresenta-se de forma performática misturando o português, o espanhol e o guarani em uma associação muito particular que desmistifica a concepção de espaço nacional e efetiva a desterritorialização dos espaços literários canônicos. Bueno consegue imprimir em *Mar paraguay* a dinâmica de uma dialética hodierna para a literatura da época.

A obra inicia com o prefácio, em português, do escritor argentino Néstor Perlongher (chamado por este de *Sopa paraguai*). A seguir, encontramos a narrativa da história e, por último, o “elucidário”, onde encontramos os significados dos termos em guarani que aparecem no texto. Por sua vez, a narrativa apresenta-se em três partes: “notícia”, que serve como proposição e exórdio; o desenvolvimento da história, intitulado *Ñe’ẽ* (conforme o “elucidário” significa palavra, vocábulo, língua, idioma, voz, comunicação, comunicar-se, falar, conversar) e, por último, o desfecho intitulado *Anãretã* (inferno).

No prefácio, Néstor Perlongher (1992, p. 7) assevera que:

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. Mas, uma vez que se instalam, que tomam lugar, é como se esse lugar lhes tivesse sido destinado desde sempre. [...] O acontecimento provocou uma alteração nos hábitos rotineiros, acaso nos ritmos cósmicos; uma perturbação que tem um não sei quê de irreversível, de definitivo.

O acontecimento ao qual Perlongher se refere é a criação de uma nova língua, o “portunhol malhado de guarani” (PERLONGHER, 1992, p. 8), e se reportando ao portunhol destaca que “Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o ‘erro’ da outra, seu devir possível, incerto e improvável” e que desse “entrecruzamento de desvios” é que surge o singular fascínio por essa língua (PERLONGHER, 1992, p. 9).

A primeira parte do romance, a “notícia”, introduz o relato, tendo como narradora a protagonista da história, a “*marafona del balneário*”. Já de início ela realça a própria proposta, subentendida pela intenção do autor na escritura da obra, sob a fórmula do

portunhol mesclado com o guarani; a voz da narradora funciona como o duplo do próprio autor, Bueno, tentando justificar seu particular processo de criação literária:

*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 essencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso)*

Este discurso fundamenta a proposta arrojada de Wilson Bueno para sua obra, “*el guarani es tan esencial en nesto relato*”: o vaivém entre línguas que, não obstante, a mescla linguística, procura borrar os limites da palavra em sua expressão livre e frenética. Daí podermos dizer que a “voz narrativa” de *Mar paraguay* aponta para o que Silviano Santiago (2000, p. 16) sustenta de forma contundente: “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza [...]”.

Antonio Esteves (2015, p. 84) defende que “*Lo que la narrativa parece querer señalar es la libertad total de crear, no solamente una obra literaria, pero una lengua misma. Además de borrar todas las fronteras posibles, insiste en la libertad de creación de lenguajes en la cual el único límite es la imaginación*”<sup>27</sup>. Nesses termos, a linguagem em portunhol de Bueno, com “incrustações de guarani”, caracteriza uma língua assimétrica, com destaque para o guarani, língua de resistência ao colonialismo ao mesmo tempo em que está carregada de uma primitiva força telúrica (ESTEVEES, 2015).

Tracemos, então, uma visão geral da obra *Mar paraguay* cuja história está narrada em primeira pessoa pela protagonista que logo de início se apresenta como a “*marafona del balneário*”, com um “[...] *cuerpo que engordô por non salir de esta sala oscura onde traço el destino* [...]”, (BUENO, 1992, p. 16) e moradora de Guaratuba, cidade litorânea do Paraná, Brasil, e vivendo da sorte como uma “*advinadora*” com sua bola de cristal.

Para Rosana Cristina Zanelatto Santos (2014, p. 67) pode-se “traduzir” a expressão Guaratuba por:

---

<sup>27</sup> O que a narrativa parece querer apontar é a total liberdade de criar, não apenas uma obra literária, mas uma língua em si. Além de apagar todas as fronteiras possíveis, insiste na liberdade de criação de línguas em que o único limite é a imaginação. (ESTEVEES, 2015, p. 84, tradução nossa).

“lugar cheio, abundante de garças”, aves que não cantam, que grasnam, encantando por sua beleza aparente, por seu branco ausente de outros encantos, mas não por seu canto.” Além disso, segundo especialistas na área das ciências biológicas, a garça habita lugares sujos, onde a natureza foi corrompida pelo lixo, pelo mau cheiro e pela profusão de dejetos das mais variadas espécies, inclusive os das próprias garças.

A narradora, já velha, relembra sua origem paraguaia: “*Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad*” (BUENO, 1992, p. 16). Ela não cita pormenores da sua infância e juventude. Conta sobre sua vida como prostituta por vários locais entre Paraguai e Brasil e já amante do “*viejo*”, figura fundamental para o desenvolvimento da trama, o qual ela alega não ter assassinado: “*No, no le matê porque su vida se entrenhava en la mia*” (BUENO, 1992, p. 16), e, enfatizando mais à frente, repete: “*De boca cheia puedo alardear, mismo que no se importen conmigo: no fue jo que lo matê, a el viejo*” (BUENO, 1992, p. 38). Não obstante, a dúvida se ela matou ou não o *viejo* ronda o tempo todo o pensamento da marafona, manifestada pela própria fala da personagem narradora sobre o acontecido: “*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 [...]*” (BUENO, 1992, p. 27).

A morte do “*viejo*” vai atormentá-la durante toda a narrativa. As lembranças brotam, causando-lhe dor: “[...] *en la cara deste viejo crápula que me ha arruinado la vida*” (BUENO, 1992, p. 38). Ou como em outra passagem quando a marafona afirma “*El viejo, yo lo disse, era un traste, que hacia mi vida harta y farda. Ah, si, y farta*” (BUENO, 1992, p. 24). Porém, em outros momentos o sentimento é de saudade: “*Yo sê que muerto está, que muerto el viejo viverá para siempre acorrentado a mi pecho, lo nodoso recuerdo de su língua sutil a explotar-me con gusto, gozo y orgasmo*” (BUENO, 1992, p. 17), mesmo que sejam lembranças do prazer carnal que o velho lhe provocava, mas, também, a afeição que ele despertava nela: “*El viejo era tan concreto e tan bueno*”. Tal contradição é resultado do seu relacionamento atribulado e labiríntico com o *viejo*, que a levou para a prostituição e a subjugava sexualmente e por quem nutria ao mesmo tempo sentimentos dúbios entre carinho, raiva, desprezo, nojo, pena.

Fato também de destaque na narrativa é o amor ardente entre a marafona e um garoto de dezessete anos que ela chama de *niño*. O primeiro encontro entre ambos acontece quando, de sua janela, ela vê o rapaz se aproximar em uma bicicleta, e imediatamente pressente que

ele seria seu: “*Cerca la ventana, yo senti, como un facto ô tragédia, que el, que el ya era mio – desde antes del Dilúvio, antes aún que todo esto ya fuera traçado [...]*” (BUENO, 1992, p. 55). Ela, estupefata pela beleza viril do jovem, narra o primeiro encontro sexual entre eles:

*En la primera hora, antes que me disseses a que vinha, antes mismo de saber su nombre, edad ô sobrenome, el adentrô a la casa, com 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 sucesivamente que ya nos vimos, los dos, nudos y desavergonzados, comiéndonos con una voracidad felina y decrepante, con hambre de madre e hijo*”. (BUENO, 1992, p. 56)

Embora a marafona esteja entregue à paixão e às sensações libidinosas com *el niño*, ela tem consciência que o relacionamento entre ambos será passageiro:

*Y sei que mañana serê apenas un recuerdo, passage, quien sabe solamente en la memoria erotica del niño, esto muchacho de buço y esplendor, este que ahora está mirandome con esta curiosidad de los machos desabrochados, floración de nádega y mamillo, porãiterei, porã porã...* (BUENO, 1992, p. 28-29)

Assim, perdida em seus pensamentos, a marafona vai se aprofundando em sua voz dramática, em sua desordem interior, em um permanente ir e vir, tal qual as ondas do mar, entre o presente decrépito e seu passado de prazeres, entre a certeza da morte e o receita do inferno: o *añaretã*.

Antonio Roberto Esteves (2017), em entrevista para a edição especial do *Cândido*, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, em homenagem aos 25 anos da publicação de *Mar paraguay*, declara que essa obra está construída em uma espécie de entre-lugar, em zonas de fronteiras cultural e linguística, misturando os gêneros romance, novela e poesia e, ademais, funde linguagens entre escrita, oralidade, alta cultura e cultura popular. Asserção que já é possível observar logo na abertura do romance, em a “notícia”, quando a narradora personagem, a marafona, declara que “*E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa (...)*” (BUENO, 1992, p. 13). Essa declaração é importante para entendermos a combinação entre os gêneros literários empregada por Bueno, e mais uma vez destacamos que acreditamos ser esta abertura da obra a defesa do autor a seu estilo de escrita trasladado para a fala da narradora.

Vejamos: os termos “*cantarê*” e “*canción*” estão empregados como recurso narrativo para a história que será narrada, entretanto “cantar” e “canção” são empregados figurativamente como expressões ligadas ao ato do fazer poesia desde a Grécia antiga, quando os poetas e os coros declamavam e cantavam suas composições ao som da lira (daí a origem do nome ao gênero lírico), passando pela época do Trovadorismo, entre os séculos XI e XIV, em que os trovadores apresentavam as poesias acompanhados por instrumentos musicais tais como alaúde, flauta e viola. Desse modo, o sentido de “cantar” passou a representar, metaforicamente, o poeta como “cantor” e sua poesia como “canção”. Respalhando essa ideia, Jean Cohen (1974, p. 46) argumenta que “a poetização abrange os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico”, de maneira que a utilização de elementos formais como rima, refrão, assonância, aliteração, dentre outros recursos rítmicos, liga-se ao nível fônico do verso, conferindo-lhe a modulação musical.

Essa elaboração rítmica e arranjo sonoro próprios da poesia estão muito presentes em *Mar paraguayo*, comprovando a aproximação entre gêneros literários, quando o autor elege como estilo para a narrativa a repetição de palavras, produzindo efeitos sonoros à sua escritura, como podemos observar nestes exemplos que reproduzimos a seguir: “*Que idea, que idea la mia – já me esquecia [...]*” (BUENO, 1992, p. 18, grifo nosso), “[...] *puesto que lo habita la víbora, mboi, mboi-hoví, coral coral mboichumbé (...) andirá, los oídos incapazes siquiera para escutar, andirá, el sonido cambiabile y modular de los morcegos que se avizinan (...)*” (BUENO, 1992, p. 22); “*Ahora es el agujero, el oco del oco del medio*” (BUENO, 1992, p. 49) ou, ainda, em “(…) *el viejo cheirava y quanto más asi li hacia, más promíscuo y devotado a el sexo, el sexo del viejo, viejo si, más non tan viejo como hoy, sin hoy sin, que ya no sea más possível.*” (BUENO, 1992, p. 40). Ainda como recurso sonoro, encontramos o uso da paronomásia, que consiste na aproximação de sons semelhantes em diferentes vocábulos: “*Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo [...]*” (BUENO, 1992, p. 9), “[...] *vozes y voces, latidos e ladridos [...]*” (BUENO, 1992, p. 33, grifos nossos).

Importante para a configuração da poesia é seu aspecto subjetivo. O poeta se volta para dentro de seu mundo interior em busca daquilo que o sensibiliza ou o impressiona, de modo a tornar consciente aquilo que estava no inconsciente ou lhe era desconhecido. É o irradiar do “eu” sobrepondo-se ao plano do “não-eu”. Na condição de que a palavra poética está impregnada de significados, podemos compreender sua acepção metafórica como uma complexa teia de sentidos e intenções cuja polivalência significativa reproduz o universo multifacetado do poeta. À vista disso, sublinhamos a mistura entre os gêneros narrativo e

poético na obra de Bueno em concordância com o pensamento de Nádía Florentino (2016, p. 97) de que esses dois gêneros estão imbricados e são inseparáveis:

[...] 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.

Esse aspecto da fusão entre gêneros também foi motivo de atenção de Julio Cortázar ao se referir à produção novelística do nosso tempo. O escritor argentino comenta que o método poético é capacidade de uns poucos autores “para quem o sentido especial de sua experiência e de sua visão se dá, ao mesmo tempo, como necessidade narrativa (por isto são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isto são poetas)” (CORTÁZAR, 1998, p. 184).

Ultrapassando os limites dos gêneros literários e da confluência entre línguas, Bueno expõe em *Mar paraguayo* outra combinação entre gêneros, ao apresentar a alegoria do escorpião e da serpente em que esses dois animais nos remetem à forma do uróboro (figura circular que ilustra a serpente engolindo a própria cauda), significando simbolicamente o movimento eterno do universo, símbolo do infinito: a inexistência de um começo e de um fim.

A figura do escorpião aparece logo no princípio da obra, quando a narradora considera “*a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión*” (BUENO, 1992, p. 13) fato que, na fala da narradora, representaria, simultaneamente, o afeto e o veneno, caracterizando as fronteiras entre o bem e o mal, entre a morte e a vida, entre o céu e o inferno (FLORENTINO, 2016, p. 50).

Por sua vez, Antonio Roberto Esteves (2015, p. 81) considera que a imagem do uróboro formado pelo escorpião, na obra de Bueno, remete aos signos do zodíaco e se configura pelas incertezas da velhice manifestadas pela protagonista:

*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. Perdida entre el frígido invierno de la vejez, representado por “el viejo” y la cálida pero fugaz llama de “el niño”, ella trata de escapar de la inexorabilidad de la decadencia a través de un doble y ambiguo tejido, los hilos que sus dedos mueven con destreza produciendo una malla con la intención de calentar el*

*frío hibernal y las palabras que su boca traman con pertinacia tratando de alejar la muerte.*<sup>28</sup>

Dessa maneira, o uróboro formado pelo escorpião, na narrativa da marafona, expressa a dialética da vida e da morte: a vida que vai em direção à morte e a morte que se aproxima da vida, em um movimento sempiterno aproximando e conjugando os contrários.

A narrativa labiríntica de Bueno se destaca por aquilo que não mostra explicitamente. É um jogo de linguagem em que o autor mantém elementos ocultos muito mais do que se entrevê. É nesse mesmo caminho figurativo que destacamos da obra em questão também a figura enigmática da serpente, imagem repetida ao longo da narrativa com as caracterizações de “mboi” (em guarani significa cobra), “víbora” ou “*serpiente*”, e que “pode ser analisada como uma metáfora para as definições de transgênero e translíngua na constituição da protagonista narradora”, uma vez que se constitui “como um ser sexualmente híbrido” (FLORENTINO, 2016, p. 26 e 51).

Em certa altura do relato, a marafona experencia um momento de desejo e paixão quase insuportáveis pelo *niño*, retomando a alegoria da serpente, agora numa metáfora relativa ao membro viril do jovem:

*Marafa, si – quiero gritar a todos los pulmones, mi aire sufocado por las vapas de este mar, muda y nula, solo el peso de mi cuerpo deflagrado, batendo-me con las olas, y ya anteveo los relámpagos y la fúria béstia del trueno tronante, la inquietude ferviente del mar, el cielo de siniestro fulgor. (...) 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 (...).*  
 [...] *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 nascido 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).

Conforme os estudos de Nádia Florentino, a serpente configura, simbolicamente, a fusão dos sexos, ou a inexistência de uma separação entre os gêneros, uma vez que ela se equivale a um ser andrógino, tendo em vista que representa, simultaneamente, o macho e a

---

<sup>28</sup> “A constelação que representa o oitavo signo do zodíaco, escorpião, é atravessada pelo sol, aparentemente, no meio do outono, o que representa a maturidade em cuja crise a protagonista está afundada. Perdida entre o frio inverno da velhice, representado pelo “velho” e a chama quente mas fugaz da “criança”, ela tenta escapar da inexorabilidade da decadência através de um tecido duplo e ambíguo, os fios que seus dedos movem com destreza produzindo uma rede com a intenção de aquecer o frio hibernal e as palavras que sua boca traça com persistência tentando afastar a morte.” (ESTEVEES, 2015, p. 81, tradução nossa).



fêmea. Assim, o relacionamento que o *niño* mantém com a personagem, pode ser considerado ambíguo com relação aos 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” (FLORENTINO, 2016, p. 52).

Cumpre-nos salientar que o romance coloca em xeque os argumentos de enquadramento de gêneros, sejam linguísticos, textuais ou sexuais, trazendo como emblema todo um potencial crítico para a configuração da literatura latino-americana, cujo resultado literário se exterioriza nas mais variadas formas de gêneros, reclamando para si uma nova perspectiva às letras do continente.

Ingrediente importante também a se destacar sobre *Mar paraguayo* é a interpelação que o autor faz ao leitor. Esse recurso também é conhecido pela figura de linguagem apóstrofe, que consiste na interrupção do discurso que o escritor faz para se dirigir a seu interlocutor. O exemplo que segue é a recordação da marafona do momento da morte do velho, quando ela, perturbada, tenta justificar e achar uma razão para seu crime, eximindo-se da culpa:

[...] *se ia mucho bien para un hombre de ochenta y cinco años y que somava mais unos quinze pelo que se estragara con mujeres, bebidas e enlutadas canciones de cabaré, el humo, el fumo, la anorexia, sin, **lectores de mi corazón**, alguien que fue el autor – o actor – da morte del viejo [...]* (BUENO, 1992, p. 22-23, grifo nosso)

Também encontramos a apóstrofe nos trechos: “[...] *claro que de nuevo hablo, añaretã, hablo de que lo digo, **señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales, claro está, que retorno referir a el infierno***” (BUENO, 1992, p. 28, grifo nosso), “[...] *Nadie aspire entender, **lector amigo**, nadie ouse comprender lo que ya está traçado, a sangre, hierro y fuego en los sagrados del destino*” (BUENO, 1992, p. 54, grifos nossos). Esse artifício de linguagem, da colocação de um vocativo na fala do narrador cria a impressão da proximidade com o interlocutor; o(a) orador(a), ao se dirigir diretamente ao leitor, aumenta a receptividade e chama a atenção para o que o narra. Entendemos que Bueno cria um espaço de interação com seu interlocutor quando usa o vocativo, garantindo um tom de informalidade, afetividade e simpatia necessário para criar um diálogo direto com o leitor.

Esse contato com o interlocutor parece ser importante para a protagonista-narradora, pois reforça o contato conforme os matizes que a entonação do texto exige no momento.

Assim, mediante os vocativos “*lectores de mi corazón*” e “*lector amigo*”, entre outros que encontramos na narrativa, a marafona cria uma atmosfera afetiva especial com o leitor de forma a convencê-lo de sua história.

Outro componente estilístico de *Mar paraguay* são as relações intertextuais que o autor constrói com outros textos da herança canônica, fato que lhe permite realizar uma interlocução entre tradição e contemporaneidade. Esta estratégia discursiva reforça o caráter híbrido da obra em questão que, ao se apropriar de textos da história literária, faz uma releitura do passado, adaptando-o à sua proposta narrativa e estilística conforme o uso inventivo e inusitado da linguagem de Bueno.

No entrelaçamento intertextual cosido por Bueno em *Mar paraguay*, encontramos grandes nomes da literatura, passando por Homero, José de Alencar, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Pablo Neruda, entre outros, que foram abordados por Nádia Florentino (2016). Dentre essas conexões intertextuais, gostaríamos de destacar o mito do “tecer” com o qual a pesquisadora recupera da epopeia *Odisseia*, de Homero, a personagem Penélope, esposa de Odisseu (Ulisses) que, aguardando o retorno tardio de seu esposo da Guerra de Tróia, e assediada por muitos pretendentes, diz que somente tomará uma decisão após tecer o manto fúnebre para seu sogro. Entretanto, na expectativa do retorno de seu companheiro, ela tece durante o dia para de noite desfazer seu trabalho.

Para Florentino (2016, p. 142) cada palavra do romance é como um laço que, à medida que elas se associam e se relacionam, a trama vai sendo construída:

Assim como Penélope, a narradora de *Mar paraguay* 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.

Dessa forma, segundo Florentino (2016), o tecido de Penélope seria o *ñanduti*, tipo de bordado popular no Paraguai e que a marafona borda enquanto narra sua história, metaforizado em várias associações na narrativa de *Mar paraguay*, servindo como componente esclarecedor na representação do diálogo do romance com a tradição literária e cultural.

O espaço de onde emerge *Mar paraguay* é um local de enunciação múltipla, no qual as margens são fluidas e instáveis, reproduzindo uma diversidade revolucionária nos âmbitos linguístico, literário e cultural. A obra exhibe uma realidade caleidoscópica de um universo

muito peculiar, onde os propósitos de homogeneização literária e os discursos hegemônicos passam a grande distância da sua criação singular.

O portunhol de Bueno em *Mar paraguay* – de Bueno, já que o portunhol não é um só e nem único estilo – rompe as barreiras dos gêneros literários em uma permanente tensão entre as camadas discursivas, além de transcender as questões estéticas da literatura tradicional, renovando a criação narrativa usual. A obra (re)cria, por meio da linguagem, novas páginas para a literatura latino-americana, cujas folhas levam ao limite dos limites.

O que o portunhol de Bueno representa é um sentido de autonomia criativa ao transgredir quaisquer fronteiras e, dessa forma, toma força também nas palavras de outros escritores, como Diegues e Severo, que fazem da dinâmica cultural das fronteiras sua forma de expressão poética.

## 2.2 A poética de Douglas Diegues

Diegues, filho de uma paraguaia e um brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro em 1965, mas passou a infância e parte da adolescência em Ponta Porã, no Sudoeste do estado de Mato Grosso do Sul, “*en las fronteras desconocidas de Brasil con Paraguay*” (DIEGUES, s/d), cidade que faz fronteira com Pedro Juan Caballero, Paraguai.

A região é conhecida nacional e internacionalmente por ser um dos principais corredores de acesso a entorpecentes para o Brasil e para o mundo, por sua proximidade geográfica aos países andinos Peru, Bolívia e Colômbia, tidos como os maiores produtores da folha da coca e da cocaína da América do Sul e, também, pelo fato de o Paraguai ser um dos maiores produtores de maconha da região (PARAGUAY, 2015, p.03).

Nesse contexto de fronteiras porosas entre o ilícito e o lícito, o portunhol selvagem se espalhou mantendo os atributos da ilegalidade e da transgressão, embora nesse caso a desobediência às regras institucionalizadas pela literatura canônica não se caracterizem como um crime, mas como uma possibilidade de dar mais vitalidade à produção literária contemporânea sedenta de novas formas de expressões.

Douglas Diegues é autor de vários livros de poesia. O primeiro, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002), é considerado o primeiro livro de poemas em portunhol selvagem. Sob a chancela da editora Eloísa Cartonera, da qual falaremos mais à frente, publicou em edições cartoneras *Uma flor na solapa da miséria* (2005), *El astronauta*

*paraguayo* (2012) e a versão de bolso de *Triple Frontera Dreams* (2012). Em 2015, publicou o livro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*, no qual traduz textos de autores da literatura canônica, produção que ele chamou de “transliteração”. Em 2017, teve publicado novamente, porém em edição tradicional, *Triple Frontera Dreams*, com conteúdo completo, pela Interzona Editora, em Buenos Aires. Ainda em 2017, também publicou outro livro pela Editora Medusa, Curitiba, um pequenino livro, de um único e longo poema, intitulado *Los bellos sexos indomábelles*.

Além de sua produção em poesia, Diegues também realiza trabalhos variados de tradução/versão ou, como o próprio poeta denomina essa atividade, “teletransportunholizando” textos em guarani, espanhol, inglês, português e do alemão, para o portunhol selvagem. Muitas dessas “teletransportunholizações” partem de obras canônicas da literatura brasileira e mundial, demonstrando a possibilidade de unir o repertório clássico à inventividade do portunhol selvagem.

*Uso vários nombres para realizar esa operación de traducción inbentada, digamos: transdeliramientos, transinbenciones, transdiversiones, teletransportunholizaciones... Me gusta la idea de teletransportunholizar, que implica en teletransportar textos de autores de todas las direcciones y épocas al portunhol selvagem del siglo XXI. Procuo traduzir el espíritu del texto, el quíem de la poesía, el teko ete (o modo de ser de la energía del texto) em vez de traicionarlo fielmente ou simplemente traicionarlo ou traduzir literalmente apenas el significado. (DIEGUES, 2012c, p. 164)*

Nesse mesmo depoimento, Diegues diz considerar esse tipo de produção como “*exercícios free-style, training para la própria escritura*” e justifica que: “*Yo intento hacer del portunhol selvagem la base para fazer uma literatura propia, non aburrida, que los lectores (que non sei que son nim quem serán) puedan disfrutar de este y de los otros lados de las fronteras.*” (DIEGUES, 2012c, p. 164)

A seguir, apresentamos três exemplos do “transdeliramiento” de Diegues. O primeiro é a tradução do poema *Hino nacional*, de Carlos Drummond de Andrade; o segundo, *Poema em linha reta*, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa; e, por último *O albatrós*, de Charles Baudelaire. (DIEGUES, 2012b)

*Conversa com Carlos Drummond de Andrade  
em la noche selvagem triplefronteira*

*Precisamos descobrir el Paraguay  
escondido entre la Argentina maradonizada y el Brasil fifi*

*El Paraguay esse país sonâmbulo que duerme prendido  
Precisamos inbentar el Paraguay!*

*Los kurepas son italianos que hablan español?  
Los brasileiros son yankees que hablan português?  
Hasta cuando vamos a querer ser franxutes fakes,  
alemanes truchos, judíos lambareños, italianos fraudes?  
El cielo es hermoso pero nadie quiere ir al cielo,  
Igual non pega subestimar las africanas...*

*Es necesario inbentar Paraguay y el resto del mundo  
Estudiar cortezia com los greco-guarangos de la universidad de la calle  
Dejar de imitar refinadas literaturas y ensinar las elites intelectuales y los  
professores a bailar cumbia y cachaca pirú*

*Cada paraguaio terá seu deepa  
Seu fogão seu termo seu ar seu chuveiro seu aquecedor  
Salão para encontros literários ou cafés filosóficos  
E para dançar até ao amanhecer selvagens ritmos tecnos*

*Necessitamos elogiar el Paraguay  
É muito mais que um lindo paraíso decadente  
E muito mais tinha sido que um país bilingue  
E muito mais dibertido que um país de merda  
Com abundantes rios e sanber e areguá  
E seus desalinhos e seu kunu ' u puréte*

*Preciso adorar mais ou Paraguai!  
Mesmo que seja impossibelle viver mais de 120 anos  
Com um coração de macaco  
E compreender do todo o portunhol selvagem da vida e da morte*

*Preciso, precisamos, talvez, não dar tanta bola ao Paraguai  
Esse país tão latinoamericano, tão uau que guarani, tão london karapé  
Porque ele já se esqueceu do nosso kunu'u puréte e do nosso beijo selvagem.  
O Paraguai não quer ninguém! O Paraguai está farto de todos!  
O Paraguai é outro planeta, o Paraguai nunca existiu. Nim os paraguayos  
sabem bem quem são nim de onde vêm e o que fazem aqui e muito menos  
para onde vão. (DIEGUES, 2012b)*

*Poema en línea re(c)ta  
By Álvaro de Campos*

*Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.  
Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuantu.  
Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tantas vezes vil,  
Yo tantas vezes irrespondibelmente parasito,  
Indesculpabelmente sucio,  
Yo, que tantas vezes non he tenido paciência para bañarme,  
Yo, que tantas vezes he sido ridículo, absurdo,  
Que he tropezado com mios pies publicamente en los tapetes de las  
etiquetas,  
Que he sido grotesco, mezquino, submisso y atorrante,  
Que he sufrido maledicencias y (me) he callado,*

*Que kuando non (me) he callado, he sido aun mais ridículo;*  
*Yo, que he sido cômico a las mucamas del hotel,*  
*Yo, que he sentido el guiño de los chongos de fletes,*  
*Yo, que he hecho bergüenzas monetárias, pedido prestado sin pagar,*  
*Yo, que, kuando la hora del mokete ojerá, me he agachado*  
*Para fuera de la posibilidad del mokete;*  
*Yo, que he sufrido la angústia de las pequeñas cosas ridículas,*  
*Yo verifico que non tengo par en todo esto neste mundo.*  
*Toda la gente que conozko y que me fabla*  
*Nunca tuvo un ato ridículo, nunca ha sufrido maledicencia,*  
*Nunca han sido si non príncipe - todos ellos príncipes - en la life...*  
*Quien me diera oubir de alguém la voz humana*  
*Que confesasse non un pecado, mas uma infâmia;*  
*Que contara, non uma violênzia, mas una cobardia!*  
*Non, son todos lo Ideal, si los oigo y me hablan.*  
*Quién neste largo mundo existe que (me) confese que uma vez fue vil?*  
*Óóó príncipes, mios hermanos,*  
*Arre, estou harto de semi dioses!*  
*Donde hay gente neste mundo?*  
*Entonces apenas yo soy vil y equivocado nesta tierra?*  
*Pueden las mujeres non los haberen amado,*  
*Pueden haber sido traicionados - pero ridículos, jamás!*  
*Y yo, que he sido ridículo sem haber sido traicionado,*  
*Como puesso hablar com mios superiores sem vacilar?*  
*Yo, que vengo siendo vil, literalmente vil,*  
*Vil nel sentido mais tacaño & infame de la vileza.*

*(Bersión transferrandopessoadelirada al portunhol selvagem anti-grupette por Douglas Diegues)*

*Glossarioncito Selvatiko*  
*Guarani paraguayano-Portuñol selvagem*

*Mokete: Soco, porrada.*

*Ojerá: Brota, aparece de repente, acontece. (DIEGUES, 2017a, p. 79)*

### *O albatroz*

*Por mera dibersione los mitaruzús marineros*  
*Curtem cazar albatroz (big's bird de los oceânikos sertonismos)*  
*Que seguem trankipá indolentes viajeros*  
*El barco que avanza sobre amargos abismos*

*Mal lo ponen alli sobre la cubierta*  
*Príncipe del azur, torpe, desengonzado*  
*Las inmensas alas morotís tipo muertas*  
*Penden borocoxôs qual remos pelos lados*

*Qué mongólíko qué gil el viajero alado!*  
*Ele antes tan belo qué tontón agora sobre el suelo!*  
*Com la pipa un deles nel pico le ha torturado*  
*Otro se burla imitando suo inútil rengo vuelo!*

*El poeta es igualito allá en la pura altura*

*Poco importan rayos tempestad desembestada  
Exiliado neste mundo era uma vez la aventura  
Suas alas de gigante non le servem para nada* (DIEGUES, 2012c)

Como podemos observar na leitura das *teletransportunholizaciones*, o processo de versão para o portunhol é livre. O exercício de tradução para Diegues é, também, como sua própria poética, impactante e performática, acentuando os atributos lúdicos do discurso poético. Com isso, o poeta expande as possibilidades de leitura e atribui ao portunhol um grau de distinção e prestígio, conferindo-lhe maior literariedade.

Outro exemplo da atividade de tradução realizada por Diegues é a obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006), de Guilherme Sequera, que é uma coletânea de textos e cantos da cultura Mbya, na qual Douglas Diegues aparece como organizador e, ao longo da obra, também realiza a tradução de vários cantos do guarani para o português com a colaboração de Ramón Barboza e Kerechu Para. A obra vem acompanhada de um CD-R gravado diretamente no ambiente natural dos Mbyá, no qual estão reproduzidos sons da natureza, crianças brincando nas águas, sons de flautas, de animais e as músicas cantadas pelo próprio povo Mbyá Guarani. Na última capa do livro aparece um depoimento de Manoel de Barros a respeito do “livro-cd” (SEQUERA, 2006):

Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos Mbyá Guarani. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fósseis linguísticos, lá onde se misturam as primeiras formas, as primeiras vozes! A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores, das rãs... Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem.

Vejamos um exemplo de uma canção que mães e avós cantam para as crianças quando se aproxima a noite. O canto seria uma forma de ensinamento sobre as histórias do povo Mbyá:

*Parakau ndaje (Mitã purahei)*  
Dizem que Parakau (Canto infantil)

1. *Parakau ndaje omanó*  
1. Dizem que Parakau morreu
2. *Mba'ere pa omanô*  
2. Por que será que morreu?
3. *Hendy rei ojuka*  
3. Com um barulho brilhante o mataram

4. *Che rera eta – kururu che gueró*

4. Tenho muitos nomes – até de sapo já me apelidaram... (SEQUERA, 2006, p. 67)

Após o poema, aparecem comentários de Kerechu Para e do próprio Douglas Diegues (SEQUERA, 2006). No primeiro, de Para, ele esclarece que no relato da “terra primeira” Parakau ajudou o “Pai Primeiro” a cruzar o Rio Paraná pela terra dos Urutue (Brasil) rumo ao céu. É também com as penas de Parakau que o “Pai Primeiro” sinaliza os caminhos que seus filhos deverão seguir. Na sequência temos o comentário de Diegues:

*Ao ouvir este canto infantil, lembro dos limeriks du Edward Lear y du Lewis Carroll tan belamente estudiados por Myriam Ávila em Rima & Solução (Ed. Annablume) aquí nu ladu brasileiru de la fronteira... Y fico pensando que, perto de la sofisticación salvaje del arte de la palabra desses bichos du matu guaranis buena parte du blá-blá-blá dus cara-pálidas du mundu civilizadu simplemente empalidece... (SEQUERA, 2006, p. 68)*

O que podemos observar em todas as traduções das canções de *Kosmofonia Mbya Guarani* é um duplo processo de articulação de Diegues: os cantos estão traduzidos para o português “tradicional”, enquanto seus comentários aparecem em portunhol selvagem. Isso marca uma proposta mista de apresentação das produções, na qual aquilo que é do autor original vem com tradução em português, enquanto sua própria produção aparece em portunhol selvagem.

No caso de Douglas Diegues, o portunhol assume características peculiares. Em entrevista ao *Portal Educativa* da Rede de Televisão Educativa de Mato Grosso do Sul o próprio poeta traça aquelas que, no seu entender, são as diferenças entre o portunhol e o seu portunhol selvagem:

*El portunhol tiene forma definida. El portunhol selvagem non tiene forma. El portunhol es um mix bilíngue. El portunhol selvagem es um mix plurilíngue. El portunhol cabe em qualquer moldura. El portunhol selvagem non cabe em moldura alguna. El portunhol es bisexual. El portunhol selvagem es polisexual. El portunhol es meio papai-mamãe. El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. El portunhol selvagem es transnacional. El portunhol es determinado. El portunhol selvagem es indeterminado. El portunhol tem color. El portunhol selvagem non tem color. El portunhol es um esperanto-luso-hispano-sudaka. El portunhol selvagem es um conceito propio de lengua poética de vanguardia primitiva que he inventado para fazer mia literatura, um deslímite verbocreador indomábel [...]* (DIEGUES, 2015)



Na mesma entrevista, questionado qual teria sido o primeiro contato com o portunhol selvagem Diegues (2015) responde:

*Mio primeiro contato foi com el portunhol selvagem de la Xe Sy, mi madre em guarani, durante la primera infância em Ponta Porã, en la frontera del Brasil com Paraguay, onde fui criado.*

*Mio segundo encuentro fue la descubierta del portunhol selvagem de Wilson Bueno y su papyro mais rarófilo, la nouvelle Mar Paraguayo.*

*Mi tercer encuentro fue com meu propio portunhol selvagem, que estava em mio cuerpo, em mis bolas, em mi korazonzito, y que es que uso para decir cosas viejas de maneira nueva – ou por lo menos diferente.*

Douglas Diegues extrai sua obra do amálgama criativo de três idiomas (e outros tantos quantos lhe der vontade...) e segundo ele mesmo “[...] brota de las selvas de los kuerpos triplefronteros, se inventa por si mismo, acontece ou non...” (DIEGUES, 2009). Para Douglas, o portunhol selvagem é uma falsificação, inventada ao longo dos tempos e que se perde no imaginário popular. É o resultado de uma conjunção de identidades – europeia, indígena, brasileira – em uma tentativa de apropriação das mais variadas culturas da região e de outros lugares do planeta: “[...] además del guaraní, posso enfiar numa frase palabras de mais de 20 lenguas ameríndias que existem em Paraguaylândia y el resto de las lenguas que existem en este mundo” (DIEGUES, 2009).

A designação portunhol selvagem é variável. Encontramos a expressão de várias formas: “portunhol/portuñol salvaje”, “portunhol/portuñol salbahem”, “portuguaraniol salbaje”, “portunholito salbahe”, “portuñol selvátiko”, “portuñol sauvage” ou ainda “transportuñol borracho”. Para José Lindomar Coelho Albuquerque (2014), a variação do adjetivo “selvagem” reporta-se às selvas da região da Tríplice Fronteira e à herança da língua guarani. O estudioso explica que:

Nos processos de colonização e civilização, os indígenas foram nomeados negativamente como “selvagens” e “primitivos” pelos vários agentes civilizadores. Os guaranis representavam o outro lado da fronteira em expansão, o “espaço vazio”. Para esse movimento literário, os sinais se invertem e selvagem passa a ter uma significação positiva de originalidade, anterioridade, rebeldia, transgressão das normas, criatividade, produção de novos significados a partir de lugares específicos de enunciação das criações literárias. (ALBUQUERQUE, 2014, p. 94)

De outro ponto de vista, Francesca Degli Atti (2015, p. 55) afirma que Diegues não aceita nem mesmo a homogeneidade ortográfica e lexical da caracterização do portunhol

selvagem, porque ele seria uma “contínua errância entre vários idiomas, um desregramento lexical baseado numa certa regularidade estrutural construída entre o português e o espanhol”. O portunhol selvagem estaria ligado especialmente ao plano semântico e se beneficiaria das potencialidades polissêmicas do emprego contemporâneo de idiomas diferentes, “produzindo efeitos variados, de polifonia, de contraponto, de dissonância, provocando sentidos duplos e múltiplos, ou até *nonsense*, deixando no leitor certa perplexidade em relação ao entendimento do texto.” (DEGLI ATTI, 2015, p. 55).

Também Wilson Alves-Bezerra (2016) faz uma reflexão sobre o termo “selvagem” como designativo do portunhol produzido por Diegues. Para ele, é como se o poeta situasse sua produção em um “estado pré-cultural” ou, em termos psicanalíticos, de “pré-castração”, partindo do sentido empregado por Lacan em seu seminário *O avesso da psicanálise*, “de uma castração simbólica como de inserção do sujeito no mundo da linguagem”, uma vez que os estados pré-cultural e pré-castração se configuram como uma dimensão aproximativa, “para ilustrar um imaginário evocado pelo discurso de Diegues”. (ALVES-BEZERRA, 2016, p. 129)

Na *poiesis* de Diegues o portunhol selvagem é seu “espaço” de criação literária. Seus poemas estão saturados de uma ideologia vanguardista que, a partir da desconstrução da linguagem, cria outra nova, entretanto nunca igual ou a mesma ao longo do tempo. Talvez esse seja o grande paradoxo do projeto artístico-poético da produção de Douglas Diegues: do desvio e da transgressão de códigos, surge outro pronto para ser desconstruído e reconstruído continuamente:

*Vejo el portunhol selvagem apenas como um fenómeno estético nuevo nel atual panorama. Uma forma nueva de dizer coisas viehas y nuevas de miles de maneras próprias diferentes. Es una lengua que solo se pode entender usando el korazón. Brota del fondo del fondo de cada um de maneira originale. (DIEGUES, 2011)*

Por esse processo de vertigem criativa, da desobediência aos padrões morfológicos semânticos e sintáticos de cada idioma, gera-se um novo mundo de possibilidades linguísticas para a criação poética de Douglas Diegues que, a partir de um simples fio, forma a trama de um intrigante tecido. “Um conjunto de variantes linguísticas distintas e, concomitantemente, um projeto poético, ético, estético e político completamente diferente que se materializa em cada obra publicada sob sua rubrica.” (ALÓS, 2012, p. 287).

Sobre esse aspecto enunciado por Alós, a título de exemplo, citamos os dois livros *Triple frontera dreams* que foram publicados em tempos e formas diferentes: a primeira, em edição cartonera, foi publicada em 2010, pela Yiyi Jambo, e, a segunda, em edição convencional, no ano de 2017, publicada pela editora Interzona. Mas não é somente isso que as diferencia. Nessa segunda obra, Douglas acrescenta textos que não estavam na primeira edição e, mais, modifica a forma de escrita em outros, variando a grafia das palavras entre o português, o espanhol e o portunhol, conforme podemos verificar nos trechos retirados de *La xe sy* que seguem:

*Sinto que non soy igual a los outros. Eles têm pai. Yo non tengo pai. Tengo apenas una mãe e un abuelo. Eles têm pai, mãe, abuelos y abuelas. Tengo también tia, y tio, y una prima salvaje di quatro años. Mas non tengo pai. Y todos los polizias, los juízes, los fiscales, los katedráticos de la frontera querem fornicar com mia mãe. [...] (DIEGUES, 2010, p. 8, grifo nosso).*

*Siento que non soy igual a los outros. Eles tiene padre, Yo non tengo padre. Tengo apenas una madre y un abuelo. Eles tienen padre, madre, abuelos y abuelas. Tengo también tia, tio, y una prima salvaje di quatro años. Mas non tengo padre. Y todos los polizeis, los jueces, los fiscales y los catedráticos de la frontera querem fornicar com ella. [...] (DIEGUES, 2017, p. 7-8, grifo nosso).*

Diante de tal variedade de criação, o próprio Douglas Diegues define o que para ele seria o portunhol selvagem:

*Es una lengua bizarra, feia, bela, selvagem, provinciana-kosmopolita, rupestre, post-histórica, sem data de vencimento. Non se trata de mera brincadeira que deu certo. Es una aventura literária. Um dialeto feliz que non necessita mais ser feliz. Um karnabal cumbiantero de palabras conocidas y desconocidas. Uma liberdade de linguagem hermoza que nunca caberá inteira em los espelhos y molduras de ningun pombero-system literário oficial... (DIEGUES, 2011)*

Numa época em que prepondera o individualismo, Douglas Diegues se lança em uma jornada procurando caminhos que, se por um lado se revelam inusitados, por outro muitas vezes se mostram como uma forma de resistência ao mundo contemporâneo e “ao cicatrizar a própria língua em neologismos criados para designar a identificação cultural, concretiza o

registro mais expressivo do brasiguaiio da região.” (SANTOS; OLIVEIRA JÚNIOR; SOARES JÚNIOR, 2013, p. 14)

O portunhol selvagem suscita novas formas comunicativas e alarga a interação no espaço simbólico “multifronteiriço”. Resgatamos, aqui, em posição contrastante ao portunhol, a “novilíngua” criada por George Orwell no livro *1984* (ORWELL, 1991), língua que servia como instrumento de controle do Estado sobre seus cidadãos com o objetivo de restringir o pensamento e reprimir os conceitos opostos ao regime imposto pelo Ingsoc. A novilíngua se formava pelos processos de redução e condensação de palavras como forma de limitar a expressão humana: se não há como se referir a algo, isso passaria a não existir. Significativa é a fala do personagem Syme, filólogo e um dos membros da equipe com a função de elaborar o Dicionário da Novilíngua: “Estamos reduzindo a língua à expressão mais simples” (ORWELL, 1991, p. 51).

Totalmente o oposto, o portunhol selvagem abre uma infinidade de criações e um sem número de probabilidades interpretativas, dilatando imensamente o processo comunicativo. Ele é a expressão autêntica da liberdade criativa e um mecanismo para se desprender das normas gramaticais uníssonas impostas pela constituição dos idiomas oficiais:

*Pero la liberdade de linguagem, repito, non tem limites. Es uma delícia y una dádiva la gracia de poder rechazar padronizaciones, ortografías fijas, ortodoxías fonicas, ortopedías petroglíficas, em beneficio de la liberdade selvagem... Liberdade de linguagem como teko eté (em guarani el modo de ser autentico, verdadero, original nel sentido que tiene una origem própria) de la experiencia de insistir fazer literatura usando lo portuvaranhol como base, mezcla fértil de posibilidades, tercera infancia de la lengua irradiante, pero em mio caso antropofágico nel sentido oswaldreandadiensis. Esse es el portunhol selvagem que me interesa. Uma idea que tiene un power proprio. Que non le deve nada a nadie. Que es un fenomeno de la naturaleza.* (DIEGUES, 2012c, p. 163)

O portunhol selvagem de Douglas Diegues, imaginado e criado em uma região de enunciação periférica, revela profunda ruptura dos padrões clássicos literários e representa uma poética pós-moderna cuja constituição estético-linguística vai de encontro às estruturas literárias institucionalizadas. A produção e a leitura dos poemas em *portuñol salbahem* direcionam as reflexões acerca da materialidade das línguas e a uma redefinição das literaturas nacionais.

Caminhando sempre pelas margens, o portunhol reforça o significado de entre-lugar fronteiriço e se difunde como uma língua coletiva, embora sem pertencer a ninguém, como

não se cansam de afirmar aqueles que escrevem dessa forma. Assim, também, o *portuñol salvaje* se apropria daquilo que é mais universal para expressar um perfil muito particular do seu produtor, cuja criação nunca é igual à de outro escritor e nem se aproxima da uniformidade linguística padrão: uma escrita irreverente de ação antropofágica, contudo renovadora, impondo uma visão mais dinâmica do processo de criação literária.

Distintamente da mistura popular de línguas, português e espanhol, o “portunhol selvagem”, de Diegues, vai muito além da intenção de interação temporária entre interlocutores. Ele acrescenta o guarani, ainda muito utilizado pelos habitantes da região fronteira do Mato Grosso do Sul com o Paraguai, cujos elementos linguísticos, embora diversos, contribuem para formar o caldo cultural da região. É neste espaço de intersecção “entre-línguas” que se inscreve a poética de Douglas Diegues:

*Porque el portunhol selvagem es lo maravillozo-real de la liberdade di lenguajen a full y pode incorporar, além de portunhol normal, el guarani y el guaranhol y miles de palabras derivadas de las 16 (ou mais) culturas ancestrales que habitam el território paraguayensis y a la vez palabras del árabe, chinês, tupí, latim, bororo, alemán, xavante, spanglish, francês, coreano, quéchua y demais lenguas de toda la Globalândia... Nunca será propriedade exclusiva de ninguém nem nenhum Estado. (DIEGUES, 2008a)*

Conforme as declarações de Diegues, o portunhol selvagem é caótico e desordenado. Nesse sentido, reproduz comportamentos típicos de uma região que, devido ao intenso comércio, lícito e ilícito, e ao tumultuoso fluxo de pessoas de um lado a outro da fronteira, tem como principal característica também os aspectos babélicos das relações pessoais. O *portuñol selvático*, como o reflexo em um espelho, reproduz a entropia de um sistema de constantes e intensas trocas sociais típicas de espaços fronteiriços.

Uma característica notável das culturas que não possuem um espaço único, conforme Boaventura de Sousa Santos (1993), é a tendência de se autocanibalizarem, desenvolvendo identificações resultantes de um processo de fusão entre elas. Tal fenômeno ocorre devido às grandes possibilidades de criação e identificação cultural que, por sua vez, são superficiais e subvertíveis, semelhante ao antropofagismo que Oswald de Andrade atribuía à cultura brasileira. Ainda segundo Sousa Santos (1993, p. 49), a forma cultural de fronteira tende à “dramatização e carnavalização das formas” devido à liberdade e arbitrariedade que o processo de criação artística permite.

A produção de Diegues está fora dos cânones literários, pois, além de ser produzida por um autor que está fora das vertentes tradicionais da literatura, o poeta veicula seus poemas, principalmente, por espaços alternativos de divulgação como o meio digital – *blogs*, redes sociais e *sites* – ou ainda por sua própria editora, Yiyi Jambo Cartonera, criada em 2007, como forma de deslocamento da centralidade das grandes editoras, pela qual faz publicações artesanais de autores brasileiros e paraguaios.

### 2.2.1 Do lixo à poesia: deambulações pela poética dieguiana

Grande parte da produção poética de Diegues é veiculada em edição cartonera, em um movimento de deslocamento dos centros canônicos de produção para as margens, ou seja, criação marginal que transita nas bordas da cultura tradicional se opondo aos padrões pré-estabelecidos da arte.

Os projetos cartoneros (do espanhol *cartón*, papelão) são editoras ou cooperativas que produzem suas obras com materiais provindos do lixo. As capas dos livros são de papelão recolhido pelas ruas, recortadas e pintadas à mão, uma a uma. Essas obras de roupagem cartonera carregam em si toda uma aura de alternatividade e desapego do padrão socialmente aceito, pois se revestem de aspecto marginal e trazem forte carga simbólica ao vincular a cultura do lixo com a cultura letrada, uma concepção já defendida por Manuel de Barros (2010, p. 147) em seu poema *Matéria de poesia*: “O que é bom para o lixo é bom para poesia”.

De acordo com Beatriz Martínez Arranz (2013), o movimento cartonero teve início em 2003, na Argentina, devido à crise econômica vivida por lá em decorrência de uma recessão que vinha desde 1998, oriunda de diversas causas: uma política econômica deficiente; a hiperinflação que se deu nos anos 1990; uma enorme dívida internacional; e o impacto da crise no Brasil, seu principal sócio comercial, em 1999.

Nesse ambiente economicamente nefasto, a indústria editorial argentina entra em declínio e é neste contexto que, em 2003, “*se forjó, en la ciudad de Buenos Aires, el espíritu de la primera editorial cartonera*”: Eloísa Cartonera (MARTÍNEZ ARRANZ, 2013, p. 11):

*Finalmente los dos argentinos Washington Cucurto y Javier Barilaro comenzaron juntos en aquel verano a pintar libros y llenarlos de poesía,*

*Ediciones Eloísa, llamaban por esos tiempos a su proyecto. En un día de agosto de ese mismo año se los uniría la artista y galerista Fernanda Laguna, llegó «una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja... Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003»<sup>29</sup> (MARTÍNEZ ARRANZ, 2013, p. 12-13).*

Alicerçada na proposta de trazer oportunidades de trabalho às pessoas mais pobres das ruas argentinas, a recém-criada Eloísa Cartonera se transformou em uma cooperativa que pagava pelos papelões o triplo do preço que era oferecido por outras empresas compradoras. *“Eloísa se construyó bajo los cimientos de la lucha y el compromiso social.”<sup>30</sup> (MARTÍNEZ ARRANZ, 2013, p. 13)*

Em 2007, Douglas Diegues cria também seu projeto “artístico-editorial”, a Yiyi Jambo. Segundo o relato do próprio poeta em seu *blog*, sua editora cartonera nasceu em Assunção *“despues del amor em flash um par de bessos calientes en la primavera del 2007”* entre um *“poeta salbahen y una hermosa Yiyi tan Flor de Yégua y Huankaína Inkáika en la época presa prisionera de un tal Pombero Mercedita.”* (DIEGUES, 2007)

A fim de compreender melhor as relações que se formam entre as produções cartoneras com seus interlocutores, é necessário perceber que este tipo de material marginal estabelece uma forte associação entre quem produz e quem consome, predispondo o receptor a uma leitura própria do que lhe é oferecido. São inesgotáveis as possibilidades da atividade humana e, por isso, a imensa riqueza e diversidade das formas de veiculação de uma obra artística.

Sobre este aspecto artístico da produção cartonera, Diegues (2016), em entrevista ao site *Malha Fina Cartonera*, defende que:

*Las editoras cartoneras pueden contribuir mucho ainda com la desmistificacion de la literatura, de la lectura y del libro. Puede salvar la vida de muitas pessoas también. Puede trazer mais liberdade para el arte de publicar libros. La cosa está apenas comenzando y después del libro*

---

<sup>29</sup> “Finalmente os dois argentinos Washington Cucurto e Javier Barilaro começaram juntos naquele verão a pintar livros e enchê-los de poesia, Edições Eloísa, na época eles chamavam o seu projeto. Em um dia de agosto do mesmo ano a artista e galerista Fernanda Laguna se juntou a eles, chegou ‘em uma tarde amarela, em uma bicicleta rosa, com uma saia verde como a primavera e propôs abrir uma oficina na rua Guardia Vieja... Assim nasceu a Eloísa Cartonera, na primavera de 2003’”. (MARTÍNEZ ARRANZ, 2013, p. 12-13, tradução nossa).

<sup>30</sup> “Eloísa foi construída sobre os alicerces da luta e do compromisso social.” (MARTÍNEZ ARRANZ, 2013, p. 13, tradução nossa).

*cartonero los libros nunca mais serán los mismos. Além disso tudo, é uma delícia fazer um livro de poesia cartonero com las propias manos. Las capas nunca se repiten. Y los libros. Não tem preço. Podem custar entre 10 y 5 mil reais. Você põe o preço. Quem quiser pagar, que lo pague. És uma arte muito livre.*

Neste universo, o poeta transita entre espaços de fronteiras híbridas: lixo X arte, português X espanhol X guarani, centro X margem, territorialização X desterritorialização. Fronteiras que marcam uma infinidade de possibilidades criativas e inovadoras em um mundo de identidades tão múltiplas.

As obras em *cartoneria*<sup>31</sup> carregam em si duas dimensões comunicativas e, sobretudo, expressivas. A primeira é a criação poética, a palavra no sentido de “arte da palavra”, a linguagem carregada de significados e sentidos polivalentes. A outra é o trabalho artístico com a imagem, que parte da escolha do papelão adequado para a confecção da capa e segue até a pintura feita por artistas plásticos, pessoas comuns ou mesmo pelos próprios catadores de lixo, produções que apontam eminentemente ao fator democrático da arte.

Fato importante a destacar é que essas pinturas também se afastam do padrão artístico formal, pois são desenhos que mais se aproximam de grafites e têm as capas como um espaço significativo de exposição da sua arte. A associação entre texto e imagem nas obras cartoneras marca o acúmulo de signos que recriam uma realidade fragmentada, constituindo uma rede peculiar de significação e uma expressão artística contemporânea que se estendem e muito bem convivem nas dimensões integradas de um livro.

Devido ao caráter informal e, sobretudo, de baixo custo, as editoras cartoneras brotaram em grande escala pela América Latina e é impossível se ter a conta de quantas existem atualmente e onde se encontram. Elas ocupam o espaço onde não há grandes oportunidades de escritores iniciantes, desconhecidos ou curiosos publicarem suas produções. Além disso, o custo de venda dessas obras em *cartoneria* é extremamente baixo e convidativo. Esse entendimento reforça a concepção de que as edições cartoneras permitem maior acesso à produção literária de uma região e, assim, servem de poderoso instrumento de divulgação cultural de uma comunidade.

Outro fator para se levar em conta sobre as editoras cartoneras é que elas também levantam a voz para a questão da sustentabilidade do meio ambiente e erguem a bandeira da preservação do ecossistema. A reciclagem do papelão reforça a ideia atual de aproveitamento

---

<sup>31</sup> Empregamos aqui o termo *cartoneria* como um neologismo, para referir-me à produção cartonera.



do lixo como uma atitude preventiva ao esgotamento de recursos naturais, tornando-se uma forma de retirar da natureza apenas o necessário e devolver a ela algo elevado e distinto. Ao objeto livro se projeta toda uma carga simbólica e a ele se agregam novos valores. A manipulação artística do lixo, daquilo que é o despejo da sociedade, transforma-o em cultura letrada e atribui ao livro uma ideologia carregada de significados, posicionando-se contra a cultura dominante e superior.

Nessas relações tão complexas que opõem a margem ao centro, Bordieu (2009, p.09) aponta que “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social)”. Isto posto, podemos afirmar que as editoras tradicionais, sob este viés, representam a institucionalização da cultura, enquanto as editoras cartoneras simbolizam o que é mais pessoal, a voz do eu na bruma da uniformidade coletiva, em produções únicas, uma vez que cada livro é produzido artesanalmente.

Vale a pena, ainda, fazer algumas reflexões a respeito da produção poética de Douglas Diegues. Abordaremos três de suas obras que refletem seu estilo literário e, num exercício interpretativo, apresentaremos algumas das características da sua criação literária *sui generis*.

Começemos, pois, pela sua primeira obra publicada em portunhol selvagem: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – sonetos salvajes*, lançada pela Travessa dos Editores, Curitiba em 2002. A obra aborda as mais variadas temáticas que vão desde o debruçar do poeta sobre seu ato da escrita, metalinguagem, à feroz crítica social, às normas, aos princípios ou padrões sociais pré-estabelecidos. A ironia é uma constante em todo o livro, da qual o poeta se vale para criticar a burguesia, os hábitos fúteis e os valores frouxos da sociedade contemporânea, tudo isso impregnado de forte apelo sexual com o emprego acentuado de palavras e expressões voluptuosas, libidinosas e até, algumas vezes, chulas.

*Dá gusto andar desnudo por estas selvas – sonetos salvajes*, embora escrito dentro da proposta do “portunhol selvagem”, praticamente não apresenta vocábulos em guarani: há apenas uma palavra nesse idioma, da qual se tratará adiante. Além da mescla entre as línguas portuguesa e a espanhola, encontram-se algumas palavras em inglês, como “light” / “whiski / “barbie” (soneto 1), termos usados com conotação irônica, em tom de crítica às futilidades e vaidades da “cidade morena”, como ele se refere ao apelido carinhoso de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul; e “flash” / “hasch” (soneto 25), expressões que marcam fugacidade e velocidade da ação, corroborando a ideia estético-literária antropofágica de um

posicionamento crítico do poeta a “corroer a literatura do poder para dar lugar ao nascimento de uma nova palavra, de uma literatura da liberdade” (OLIVEIRA, 2015, p. 76).

*Dá gusto* é constituído por sonetos shakespearianos (três quartetos e um dístico) e segue, na quase totalidade, a mesma forma de exposição do conteúdo aos moldes tradicionais: apresentação, desenvolvimento e conclusão. Veja-se, a título de exemplo, o soneto 18:

*juego empatado  
para combater el hambre  
uivan los hombres  
en cárceles superlotados*

*personas dormindo atadas a la grade  
tu sarna & tu tuberculose  
a nadie comove  
nada mais consigue ser novidade*

*las excepciones son los maníacos que no tem nada a perder  
unos passam fome - otros comem demais  
impulsos de destrucción parecen coisas naturais  
como la práctica del crime para conquistar el poder*

*prazos oficiais toxinas animais crimes banais - nem el futuro parece ter  
[futuro  
então eu corro para no perder você y la tarde sem juro (DIEGUES, 2002,  
p. 25)*

O soneto 18 constrói a paisagem de uma grande cidade em que quase mais ninguém enxerga o sofrimento do outro e muito menos tenta ajudar. A miséria não comove mais e a violência também não causa mais espanto. A abertura (introdução) do soneto apresenta a proposta temática: “a miséria humana” em seu sentido de luta pela sobrevivência e adaptação em uma sociedade fria, apática e impassível. Vale destacar aqui que a maioria dos verbos empregados no poema é usada no tempo presente e os outros ou estão na sua forma nominal ou no gerúndio – o que indica ação contínua ou em andamento – fato que corrobora a noção de crítica social a uma situação atual. Na sequência, o eu lírico descreve as mais variadas formas da degradação humana, construindo o painel de desconstrução da dignidade humana. No fechamento, a surpresa, o eu poético também assume a atitude de indiferença à situação degradante que se apresenta e indiferente ou desesperado “*corro para no perder você y la tarde sem juro*”.

Ao longo do livro, os poemas são apresentados por números (1, 2, 3, 4...) e contam-se trinta sonetos sem esquema de rima fixo e em versos livres. A título de exemplo, em um

mesmo poema, o soneto 26, aparece um verso de duas sílabas poéticas: “*no hay fim*”, seguido por um de oito sílabas: “*mergulho em lo desconocido*” e o próximo com vinte e sete sílabas: “*de nada me serve o conforto da lógica aristotélica – penso lo que digo – corro el riesgo*”. Esta liberdade de criação reforça o aspecto contemporâneo da obra, apesar do molde em soneto shakespeariano.

Por sua vez, a composição e mescla das palavras em língua portuguesa e espanhola não apresenta regularidade ou regra para o uso dos termos. Em um mesmo verso – “*no quero saber se vá a hacer sucesso ou não*” (soneto 22) – Diegues usa verbos em espanhol juntamente com outros em português.

Merece destaque também o fato de que algumas vezes o poeta usa o vocábulo não como se escreve, mas como se pronuncia: “bibir” no lugar de “viver” – “*bibir em este mundo – difícil ofício*” (soneto 26) ou “*por que também debo bibir como um cretino*” (soneto 2), ainda como aparece em “*como um bulgar culto a las celebridades*” (soneto 5) no lugar de “vulgar”.

Como anteriormente ficou exposto, as línguas de contato que formam línguas marginais provenientes das áreas de interação cultural pronunciada, em situações nas quais, de modo geral, é impraticável para os interlocutores envolvidos aprenderem a língua um do outro, fazem claramente uma contribuição significativa para a criação de uma nova linguagem, cada uma fornecendo elementos constitutivos, seja em seus aspectos de conteúdos ou gramaticais, como no caso de Diegues.

Abundantes, na obra, são os poemas com referências negativas e críticas a problemas sociais da contemporaneidade. Assim, em “*juego empatado / para combater el hambre / uivan los hombre / em cárceles superlotados*” (soneto 18), fica explícita a desaprovação ao sistema carcerário enquanto, em outro poema, demonstra descontentamento com o caos urbano que traz “*intrigas pânico confución*”... “*el oráculo, às vezes, fica gago / este-te es-es el pa-país del-del crimen-men orga-ga-niza-za-do*” (soneto 6).

Para além do cruzamento de línguas, outra constante nos “sonetos salvajes” de Douglas Diegues é o componente marcadamente sexual. Em boa parte dos poemas estão presentes termos e expressões que remetem a experiências eróticas, como se pode observar nos versos: “*en la dulce realidad imunda de las ciudades / sexos vuelan por la noche caliente*” (soneto 8) nos quais o poeta critica aqueles que não se preocupam em melhorar o mundo, mesmo correndo o risco de errar, e assumem uma postura conformista diante das

asperezas do cotidiano. Outra ocorrência de sentido bastante lúbrico aparece em “*uma praia sin poluïçon sin explicaçon sin triteza / mi falo sueña com tus lábios de amore*” (soneto 21). Sobre esse aspecto erótico e libidinoso voltaremos a falar no próximo capítulo.

No livro, ao mesmo tempo em que se vale de uma proposta inovadora e libertária, o poeta compõe sua obra empregando uma forma muito tradicional na poesia, qual seja, o soneto. Essa opção marca a tensão entre tradição e contemporaneidade e realça duas mesclas, uma a do portunhol selvagem, que mistura vocábulos e expressões de idiomas distintos, e outra decorrente do enquadramento dessa composição atual no molde amplamente consagrado pela tradição que é o soneto.

*El astronauta paraguay* foi publicado pela primeira vez em 2007, pela editora paraguaia Yiyi Jambo e, em edição cartonera, pela Eloisa Cartonera em 2012. É um longo poema que conta a história de um “*astrounatita selbagem*” que sai flutuando para o “*mundo de la Lua*” para esquecer uma “*Yiyi de minisaia que mesclava xocolate kaliente y sangre menstruada*” (DIEGUES, 2012a) – segundo o próprio Diegues “*Yiyi*” é uma gíria em guarani para moças bonitas e formosas. O poema, com fortes cores eróticas, é um relato da frustração amorosa do eu lírico abandonado por uma jovem mulher bonita que, desencantado, sai em viagem pelo espaço sideral à procura dela.

Presença constante ao longo do poema é a figura feminina que imprime um tom altamente erotizado ao texto. A “*Yiyi de minifalda y su flor de xocolate endemoniada*” é carregada pelas cores da sensualidade barata e vulgar. Embora, em algumas passagens do poema também represente o paradoxo feminino que transita entre a força e a delicadeza, a pureza e a sensualidade, representando a dimensão simbólica do *ethos* feminino das lendas e mitos e que, desde a antiguidade, é capaz de dar ressignificação à existência do homem: “*La yiyi del amable beneno xocolate rosa shock parece uma tormenta eléctrica nel korazón del astronautita.*” (DIEGUES, 2012a, p. 18). Ou ainda quando sua Yiyi

...lindissimamente lo lamías!  
 ¡Y qué enamoradamente lo mamábas!  
 ¡Y qué porongueantemente bem  
*El astronautita te porongueaba!* (DIEGUES, 2012a, p. 3)

Sobre este aspecto erótico-pornográfico nos deteremos mais detalhadamente no terceiro capítulo, quando faremos um estudo pormenorizado sobre as fronteiras criativas de Douglas Diegues.

À semelhança da obra de Bueno, Diegues, em *Astronauta paraguayo*, usa a repetição de palavras para imprimir ao texto maior musicalidade e, também, para reforçar ideias relevantes à narrativa. O exemplo que segue faz parte da seção dezoito, em que o sujeito lírico se apresenta desiludido por sua longa busca à *yiyi*:

[...]  
*Nadie consegue contentar ninguém completamente.*  
***Sem Amor Amor***  
*Todo sigue kagado.*  
***Sem Amor Amor***  
*Todos seguem fodidos y mal pagos.*  
 [...] (DIEGUES, 2012a, p. 27, grifo nosso)

Seguindo ainda pela elaboração fônica do poema, podemos observar a paronomásia várias vezes repetida no texto. O trecho que se apresenta a seguir encontra-se na segunda seção do poema:

[...]  
*Y ficaram um pouco mais claras las diferencias entre*  
*cumbia y rock deprê, rock deprê y samba, samba y*  
*cumbia, kola y kulo, konxa y kola, kulo y konxa, embole y*  
*pelota, porongo y bola. [...]* (DIEGUES, 2012a, p. 6)

A repetição do fonema oclusivo surdo /k/, acrescido das nasais da palavra “samba” e depois pela rima “ola” (de pelota e bola) parecem representar o ritmo animado e sensual da cúmbia e do samba, enquanto, na mesma cadência, marcariam o impacto dos corpos no intercuro sexual.

Para além da busca por sua *Yiyi*, o sujeito lírico nos leva a uma viagem pairando sobre as fronteiras espaciais geográficas, linguísticas e culturais. Nessa perspectiva, é possível encarar a poética de Diegues como um deslocamento dos mapas tradicionais da leitura, como uma perturbadora redefinição das categorias de nação e de literaturas nacionais, a partir da corrosão das noções de língua, identidade e território (BANCESCU, 2013).

Em roupagem dupla, a obra *Triple frontera dreams* foi publicada em edição cartonera em 2010 e, em 2017, em versão impressa. A primeira tiragem foi feita pela *Yiyi Jambo*, editora cartonera do próprio Douglas Diegues e a segunda, pela chancela da argentina *Interzona Editora*.

A primeira edição, de 2010, é composta por quatro textos: *La Xe Sy (bersión em portunhol selvagem)*, *La Xe Sy (protoversion em português selvagem)*, *Amantes perfectos* e *El*

*beneno de la belleza y la lokura de las yiyis*. São narrativas, todas com a inconfundível produção em portunhol selvagem e, ao final do livro, aparece o que o autor chamou de “Glossário *selvático* (*portuguaraniol salbaje* – português brasileiro)”, em que explica o significado de alguns poucos termos em espanhol, portunhol e guarani.

Em *La Xe Sy* (a minha mãe) – “*Bersión* em portunhol selvagem” – o eu lírico, na voz de um menino, apresenta sua mãe como uma mulher belíssima: “*Mia mãe es la fêmea mais bela du território trilíngue*” (DIEGUES, 2010, p. 7) e extremamente sensual: “*Nadie tiene las tetas mais belas que las de la xe sy*” (DIEGUES, 2010, p. 7). O menino percebe que ele é diferente, pois não sabe quem é seu pai como todas as outras pessoas e vai narrando os desejos sexuais dos homens pela sua mãe: “*Los abogados, los médicos, los periodistas, todos quieren fornicar com mia mãe [...] Muchos se masturbam secretamente pensando en ella*” (DIEGUES, 2010, p. 7). Entretanto, diante das várias investidas masculinas, a mulher não cede à tentação: “*Los vecinos árabes, que tienen tienda en la misma calle en que está la tienda de mi abuelo, miran, gulosos, para mia mãe, querem fornicar com ella, pero ella non se vende.*” (DIEGUES, 2010, p. 8)

A segunda versão desse mesmo texto vem em seguida a essa primeira e aparece com o subtítulo “*Protoversion* em português selvagem”. Nessa, traz a modificação de algumas palavras do espanhol, do guarani e até mesmo do próprio portunhol para o português. Assim na “*Bersión* em português selvagem”, como exemplos, “*Komerciantes, yaguetê-abás, luizonas, rondam la loja de mio abuelo*” aparece como “Comerciantes, fazendeiros, lobisomens, pombeiros, rondam a loja do meu avô.” (DIEGUES, 2010, p. 15), ou “*Los idiotas, los seccionaleros, los farmacêuticos, todos suenham em enfiar el pau en la tatu-ro’o de mia mãe*” fica traduzido para “Os idiotas, os seccionaleros, os farmacêuticos, todos sonham em enfiar o pau em La tatu ro’o da minha mãe.” (DIEGUES, 2010, p. 13)

No texto *Amantes perfectos*, o autor resgata a história do “carniceiro de *Milwaukee*”, o norte-americano Jeffrey Dahmer, que cometeu 17 assassinatos entre 1978 e 1991 e admitiu ter comido a carne de três vítimas. A relação da história com o título, segundo Diegues, seria que o jovem raptava e assassinava suas vítimas, todos meninos e adolescentes, para que fizessem tudo o que ele lhes pedisse e, também, que pudessem ficar 24 horas por dia juntos, como podemos ver no excerto:

*Kuando le preguntaron cuál era su onda, después de algunos minutos de silencio morboso, el karnicero de Milwaukee contestó que se dedicaba a transformar los chongos em amantes perfectos porque solamente un amante*

*perfecto haría todo lo que ele dissesse y quedaria 24 horas por dia haciéndole kompanía.* (DIEGUES, 2010, p. 25)

O último texto, *El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis*, apresenta uma situação surreal, cujo narrador-personagem declara que “*Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava bocê, amore...*” (DIEGUES, 2010, p. 29). Ao longo de toda a passagem, o narrador, em um delírio com matizes alucinógenos e de indigestão venenosa, expõe de si escatologicamente as recordações de um encontro sexual e, à medida que se esgota a purgação, toma força o desejo de novo contato com a parceira que lhe causou tanto sofrimento.

Já na publicação de 2017 pela Interzona Editora, o *Triple frontera dreams* apresenta vinte e dois textos em um misto entre poemas, narrativas, lendas, fábulas e a tradução de Álvaro de Campos, do *Poema en línea re(c)ta*. Todos os textos da edição cartonera aparecem nessa nova publicação, entretanto, o texto *La Xe Sy* encontra-se somente na “*Bersión em portunhol selvagem*” e o *El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis* tem o título reduzido para *El beneno de la belleza*.

Nessa nova edição do *Triple frontera dreams* o “*glossário selvático*” aparece como “*Glossarioncito Selvatiko*”, traz mais palavras e vem após cada texto e não ao final do livro como na edição anterior.

Como exemplo, apresentamos a fábula *Las ranas y los sapos*. O autor não apresenta nenhuma referência para esta lenda, o que nos faz deduzir que é criação própria.

*Antigamente las ranas y los sapos eram pessoas y un día atiraram tierra en la llubia.*

*La lluvia disse: parem de atirar tierra em mim. Voy a fabricar uma casa. Después podemos continuar el juego.*

*Kuando la lluvia terminou la casa, empezó a llover muichísimo hasta inundar todito el mondo.*

*Las crianzas correram para se esconder en la casa pero la lluvia non deixou entrar los que habían atirado tierra nela. Los que non habían atirado tierra, ella deixou entrar.*

*Las crianzas que ficaram fuera de la casa se transformaram en ranas y sapos y empezaron a llorar assim: kroac, kroac, kroac...!* (DIEGUES, 2017a, p. 87)

O segundo é um fragmento do texto *Kurupi*, no qual Diegues faz uma adaptação dessa narrativa folclórica guarani sobre um ser horroroso de coloração amarela, dentes pontiagudos e com um falo enorme que prende em volta da cintura como um cinto. O Kurupi

violenta índios perdidos e índias virgens e, caso esse ato seja cometido na lua cheia, será concebido um ser híbrido pequeno e travesso. Ele é tido como deus da fertilidade e sexualidade.

*Com sua longa, imensa, feroz berga selvagem enrolada en la cintura, mio broder el Kurupi faz sucesso hasta hoy em todo el território triple fronteiro.*

[...]

*Los que entendem bem de Kurupis, dicen que ellos sabem ficar invisibles. Por eso nunca ninguém los vê cruzando la frontera. Mas quando están visibles, sus fans curtem andar abrazadas. Abrazadas a seu inmenso porongo. (DIEGUES, 2017a, p. 41)*

A mistura de gêneros literários e de temáticas em *Triple frontera dreams* acentua o feito heterogêneo da produção de Douglas Diegues e destaca a variedade possível da criação em portunhol. À vista disso, no próximo item falaremos mais sobre o estilo poético irreverente do poeta.

### 2.2.2 Douglas Diegues: o mago *selvátiko* das palavras

A insânia criativa de Douglas Diegues extravasa por todos os seus poros em uma linguagem subversiva e insubmissa que se dirige sempre à transgressão dos limites e à dissociação das oposições, sejam quais elas forem, de forma que sua escrita tem sido um dos territórios mais férteis da literatura contemporânea.

Com efeito, nos textos de Diegues é comum a enumeração caótica, criação de antíteses e elaboração de pensamentos sem ordenação lógica com a intenção de causar a estranheza no leitor: “*La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selvátika, endemoniada, divertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli.*” (DIEGUES, 2017a, p. 17). Entretanto, as imagens que parecem estar dispostas ao acaso em um efeito de acumulação, somam-se, desorganizadamente, para dar sentido à ideia proposta pelo autor.

Outro exemplo dessa enumeração delirante encontramos no texto *Índio Ramirez* que, em princípio, dá a impressão da justaposição de ideias sem ligação evidente entre si, contudo, somadas, são o reflexo discursivo do mundo contemporâneo:



*En la Chaca, en Bañado Sur, en Cautera, en las noches tías de Ñemby, en los pelopinchos humeantes, en las citys cercanas a Asunción como San Lo, Luque, Areguá, Capiará, Caácupe, en los depas céntricos, bulines, muquifos, kilombos, en Calle Última, club sociales chururús, en la famosa puente de la amistad, en las calles mais paranóicas de la triplefrontera, por supuesto, nadie más se recuerda de Índio Ramirez, el Increíble Hulk de la defensa azul-grana... (DIEGUES, 2017a, p. 43)*

Índio Ramirez seria um filósofo futebolístico da região da tríplice fronteira que sempre defendia em seus comentários os pequenos clubes de futebol da região e que morreu na miséria. Importante destacar desse texto é a sua estrutura: é elaborado em prosa, composto de cinco páginas, porém se apresenta em um único parágrafo, sem nenhum ponto, somente com vírgulas separando as orações.

Por muitas vezes a enumeração também serve para acentuar ou descrever características que o autor quer destacar. Em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), o soneto que abre a obra faz alusão à capital Campo Grande, como é conhecida carinhosamente por seus habitantes – devido à sua terra vermelha – por “Cidade Morena”, porém apresentada neste poema em tom ácido e irônico. O sujeito poético apresenta a cidade como fútil e leviana, “esnobe perua arrogante”, de “inteligência burra” e “pedante”, relacionando a verve do eu lírico com o “*el fuego de la palabra*” como solução à sua frieza “brochante”:

*burguesa patusca light ciudade morena  
el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza  
ninguém consigue comprar a sabedoria alegria belleza  
vas a aprender agora com quanto esperma se hace un buen poema*

*esnobe perua arrogante ciudade morena  
tu inteligencia burra – oficial – acadêmica – pedante  
y tu hipocondríaca hipocrisia brochante  
son como um porre de whisky com cibalena*

*postiza sonriza Barbie bo-ro-co-chô ciudade morena  
por que mezquina tanto tanta micharia?  
macumba pra turista – arte fotogênica  
ya lo ensinaram Oswald – depois Manoel – mas você no aprendeu – son  
[como desinteria]*

*falsa virgem loca ciudade morena  
vas a aprender ahora com quanto esperma se faz um bom poema.  
(DIEGUES, 2002, p. 8)*

Também muito frequentes na lírica de Diegues são as anáforas – figura de linguagem que consiste na repetição de termos no início de frases ou de versos. Acreditamos que o poeta utiliza esse recurso para intensificar e dar mais ênfase às ideias e, com isso, torna mais expressiva a mensagem. Vejamos alguns exemplos:

[...]  
*Cosas que no existem para si próprias  
 cosas que existem para que otras cosas possam existir  
 cosas que bocê no puede ver mas puede sentir  
 todas las cosas son muito locas.* (DIEGUES, 2002, p. 37)

[...]  
*El amor nunca fue trampolim para el sucesso.  
 El amor nunca fue un sleep test.  
 El amor nunca foi novela di hematomas.  
 El amor nunca fue un mercado erotikón.  
 El Amor nunca foi todo em 25 bezes sin entrada.  
 El Amor nunca fue sleepking pillow top.  
 El Amor nunca foi un entendimento especializado.  
 El Amor nunca fue Loucura S.A.  
 Desafie tu korazón.* (DIEGUES, 2012a, p. 23)

[...]  
*Las hermosas mesclas amazónicas,  
 Mezclas de flor y pantera,  
 Mezclas de flor y estrella,  
 Mezclas de flor y yégua. [...]* (DIEGUES, 2017b, p. 7)

Além disso, encontramos inúmeras repetições de palavras no mesmo verso. A iteração dos termos é variável e a repetição é praticada por razões diversas, às vezes sobrepostas, tais como: sugerir obsessividade, demonstrar monotonia, fazer trocadilhos, demonstrar redundâncias ou como ênfase de sentido. São exemplos desse recurso os versos: “mudar, mudar, mudar/relutar renovar, *osar*”, “*crenzas, crenzas, crenzas, horror y esplendor*” (DIEGUES, 2002, p. 17-18), “*El Amor Amor non tiene dono*” (DIEGUES, 2012a, p. 27), “*Techagauí, techagauí<sup>32</sup>/Todo lo que yo queria era/verle a la enana mais sexy de la PUC*” (DIEGUES, 2017a, p. 76).

São diversas, também, as aliteraões: “*Y ficaram um pouco mais claras las diferencias entre cumbia, kola y kulo, konxa y kola, kulo y konxa, embole y pelota, porongo y bola*” (DIEGUES, 2012a, p. 6). São igualmente encontradas ocorrências de onomatopeias como podemos observar no primeiro verso de *El astronauta paraguayo* (2012a): “*¡8, 4, 2,*

---

<sup>32</sup> *Techagauí*: saudades, añoranzas.

zero y zás!” ou, ainda, em “*Las crianzas que ficaram fuera de la casa se transformaram en ranas y sapos y empezaron a llorar assim: kroac, kroac, kroac...!*” (DIEGUES, 2017a, p. 87). No poema que segue, Diegues usa esse recurso para fazer crítica ao sistema econômico contemporâneo, resgatando o evento da quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, que estremeceu o mundo inteiro e levou diversos países a uma profunda crise econômica:

*colapsos disputas krak cálculos krok falsos  
incertezas krej juros desempleos krik desesperos  
dólar cruel ilusión krok krok de papel dinero  
impuestos chantagens kruk kruk impactos*

*costos repassados krak krik reajustes confirmados  
dólar arriba de 86 meses krej krok para pagar  
no hay mais tiempo para tanto krak krej kruk masturbar  
valores obligatórios krok reajustes krik diferenciados*

*queda nos alimentos krik millones kroc negociaciones krec kroc sucesso  
impasse kruk desesperança  
hipótese krak krok mudança  
reflexo krik nos preços*

*movimento inesperado de novembro, krej, uivos, kruk, fecundación, krik,  
[gemidos  
está nascendo krej kruk el mundo sin fins lucrativos (DIEGUES, 2002, p.  
20)*

Douglas Diegues faz alusões a personalidades de todas as áreas artísticas e midiáticas. Ele cita nomes como Oswald de Andrade, Manoel de Barros, Dostoiévski, Brad Pitt, Pelé, King Kong, Michael Jackson, Maradona, Tarantino, Papa, Backstreet Boys (*sic*), Rolling Stones, Beethoven, Bill Gates, Bispo Macedo, entre tantos outros, sendo que boa parte dessas referências apresentam um tom irônico ou de deboche, como podemos verificar em “*King Kong quiere ser paraguay y baila como um verdadeiro Michael Jackson del Mercado 4*” (DIEGUES, 2017a, p. 63), ou, ainda, em tom de reprovação a determinados comportamentos: “*El portunhol selvagem non es Apple ou Bill Gates. El portunhol selvagem es free y es pago y es vendido y non se vende*”. (DIEGUES, 2012a, p. 25)

Outro aspecto marcante na produção literária de Diegues é o componente erótico e por muitas vezes pornográfico que aparece em seus textos. O apelo sexual e a linguagem chula são frequentes em grande parte de suas criações, entretanto, sobre esta característica faremos um estudo mais detalhado no próximo capítulo, no qual empreenderemos reflexões no tocante a esse processo de liberdade de expressão que tem o intuito de romper tabus e preconceitos.

### 2.3 A poética de Fabián Severo: “A *línua du corazón*”

Ao longo das fronteiras brasileiras, a que apresenta maior grau de interação linguística é aquela com o Uruguai. A região desloca o ponto de vista dos limites impostos politicamente a um universo cultural próprio e peculiar. Nos pampas, terras planas formadas principalmente por vastas extensões de campos limpos, os deslocamentos transfronteiriços e as influências recíprocas são inevitáveis. Euclides da Cunha, em *Os sertões*, ao descrever o gaúcho, não poderia ter sido mais preciso: “[...] filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa [...]” (CUNHA, 1995, p. 82)

É nesse cenário aprazível que o portunhol, desde há muito, tem grande força. “Falar portunhol é tão natural quanto respirar” (SEVERO, 2016), sustenta o poeta Fabián Severo, condição que reforça a ideia de que as identidades também se forjam pelas construções discursivas.

Fabián Severo nasceu em Artigas, cidade localizada ao Norte do Uruguai, em 1981. Artigas faz fronteira com a brasileira Quaraí, tendo como limite o Rio Quaraí; as duas cidades se ligam pela Ponte Internacional da Concórdia. Sua mãe era costureira e seu pai militar. Desde sua infância, gostava muito de ouvir música e, em 1996, descobriu uma fita cassete de Joaquín Sabina, compositor e cantor espanhol, e, mesmo sem entender precisamente as letras, gostou muito da sua poética: “*allí podría estar naciendo algo de mis inclinaciones por la poesía*”. Conta, ainda, que seu padrinho era livreiro e lhe deu de presente um dicionário e sempre dizia ao jovem que “*iría a hacer historia*”. Em 2004, mudou-se para Montevideo, para trabalhar como docente de literatura<sup>33</sup>.

Seu primeiro livro foi *Noite nu norte*, escrito em 2008 e publicado em 2010, pela *Ediciones del Rincón*. Em 2013, lançou *Viento de Nadie*; em 2014, *NósOtros*. Todos os três em poemas. Em 2015, publicou seu primeiro trabalho em prosa: *Viralata* – essas três últimas e a segunda edição de *Noite nu Norte* sob a assinatura da Rumbo Editorial.

No *Encuentro de Jóvenes Escritores de América Latina y el Caribe en la Feria Internacional del Libro*, em Havana, Cuba, em 2012, Severo apresentou um texto intitulado *Poesía de frontera - qué palabra es de dónde en la geografía de la Poesía*, no qual faz uma reflexão acerca do ofício de “ser poeta” e como se dá o seu processo criativo. De acordo com ele os poetas “*Somos y no. Decimos y ocultamos. Nunca aprendimos a entonar pero*

---

<sup>33</sup> Depoimentos de Fabián Severo enviado por e-mail no dia 29/05/2017.

*cantamos. Somos un purgatorio de palabras. Somos una frontera.*”. E a partir dessa ideia de que ser poeta é achar-se “fronteira”, Severo (2012, s/p) desenvolve a ideia de que:

*Si los poetas somos como niños que juegan con las palabras, la frontera es una gran juguetería. Hay un río que riega dos países, puentes que llevan y traen, calles que hablan varias lenguas. Allí la sangre se mezcla, la lengua se entrevera, la vida se multiplica. Donde los mapas se unen o se despegan, donde alguien dibujó una línea sobre agua o un borde sobre tierra, la gente vive fronteramente y habla un limbo idiomático. La frontera soy yo que ni sé de dónde soy.*

*Vengo de la frontera de Uruguay con Brasil. Allí las palabras no necesitan visas ni respetan aduanas, hablamos portuñol, esa lengua que es un puente entre el español y el portugués, y que durante muchos años, algunos quisieron hacerlo un dialecto indigno hablado por pobres. Pero el portuñol es una lengua rebelde que no respeta geografías ni autoridades. Es el canto de esos pájaros que nos contaba el compositor uruguayo Aníbal Sampayo: “Los pájaros cruzan de un lado al otro, muchos comen en Uruguay y por la noche las bandadas van al otro lado del río y allí duermen. Esas aves no tienen cédula de identidad, no las detienen las aduanas, ni las banderas, ni tienen fronteras”.*

A poesia de Severo é uma criação literária apoiada na percepção do discurso das regiões de fronteira e da consciência de que sua produção integra um movimento artístico e literário que representa o fim das barreiras culturais e a supressão dos limites das línguas nacionais.

Conforme o autor (SEVERO, 2016), quando começou a escrever tentou fazê-lo em espanhol. Todavia, não gostou e, depois de muito tentar, descobriu o portunhol como sua linguagem poética: “é minha língua materna, da mesma maneira que Manoel de Barros escreve em português porque é sua língua materna”:

O portunhol é a língua que falam meus pais, meus avós, meus vizinhos. É a língua do meu universo. Meus afetos, minhas recordações, meus pensamentos estão em portunhol. Para as pessoas que não conhecem a fronteira, que acreditam no discurso homogeneizador dos estados, pode ser difícil compreender o que acontece quando os limites se misturam. Qual é a diferença? Nenhuma. O mesmo ar, as mesmas pedras embaixo dos pés, o mesmo desenho das nuvens. A única diferença é que em alguma capital, em algum escritório, uns senhores com traje e gravata decidiram que aqui termina um país e ali começa outro. (SEVERO, 2016)

Em entrevista ao *Diário Catarinense on line* (2016), ele conta qual teria sido a razão que deflagrou seu processo criativo em portunhol:

Quando me mudei para Montevideú, comecei a sentir saudades das minhas ruas, senti saudades de meus vizinhos, me faltavam os sons da fronteira. Comecei a me lembrar, mas minhas lembranças também vinham em portunhol. A tristeza não acabava e eu comecei a escrever. Mas minha literatura também vem misturada. Para poder encontrar meu refúgio na literatura, preciso combinar as canções de meus dois países.

Na abertura do XVI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, realizado em 2015, em São Carlos-SP, Severo reforçou mais uma vez a subjetividade de sua produção: “*Mas yo elegí, fabianamente, us sons que mi madre colgó nu patio da minha infancia, as palabra de feijao, us suspiros de tierra, a língua du corazón.*” (SEVERO, 2015c, p. 34)

Os sentidos discursivos construídos na produção de Severo conectam passado e presente em uma rede de memórias afetivas pertencentes à região de fronteira. O escritor reconstrói verbalmente imagens e situações próprias do imaginário popular, criando representações de pertencimento a um espaço muito peculiar que é a fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Dessa forma, o sentimento de pertença que emerge da leitura dos textos do autor agrega e reforça valores das gentes que habitam esse território.

É importante observar que Severo, por se vislumbrar como partícipe dos dois países, está engajado também na cultura brasileira e não somente nos aspectos linguísticos que envolvem sua criação estética. Ele tem a convicção de que a região de fronteira é uma só e possui um só povo:

Sou fronteiro e uruguaio e brasileiro. Sou e não sou. Mudança constante. Às vezes, falo em espanhol e às vezes em português. Preparo a janta sempre com arroz, e no inverno sempre tem feijoada. No Carnaval, danço o samba enredo e no inverno escuto milongas. Sou indefinido. Tampouco quero que me definam. A fronteira é um problema? Não. Na verdade é um problema para quem quer nos transformar em consumidores homogêneos, para que eles possam vender a sua sucata universal. Mas as pessoas não podem nos separar nem colocar uma aduana no coração. Somos fronteiros. Somos dois países lacrimejando, pernas falando várias línguas, sangue passeando entremeado. Nossas palavras não sabem geografia. (SEVERO, 2016)

A lírica de Fabián Severo estabelece diálogos com discursos filosóficos que preconizam uma consciência intercultural latino-americana, expondo uma representação criativa que extrapola as convenções literárias e assinala a identidade fronteira como resultado de um espaço singular, onde são geradas novas representações e simbologias como resultado paradoxal de uma língua sem nação, entretanto resultado da própria divisão

territorial imposta politicamente. Comprovando esta afirmação citamos o poema *Sincuentioito*, do livro *Noite nu Norte – noche en el Norte* (2011a, p. 91):

*Nos semo da frontera  
como u sol qui nase alí tras us ucalito  
alumeia todo u día ensima du río  
i vai durmí la despós da casa dus Rodríguez.*

*Da frontera como a lua  
qui faz a noite cuasi día  
deitando luar nas maryen del Cuareim.*

*Como el viento  
que ase bailar las bandera  
como a yuva  
leva us ranyo deles yunto con los nuestro.*

*Todos nos semo da frontera  
como eses pássaro avuando de la para qui  
cantando um idioma que todos intende.*

*Vimos da frontera  
vamo pra frontera como us avó í nossos filio  
comendo el pan que u diabo amasó  
sofrendo neste fin de mundo.  
Nos semo a frontera  
mas que cualquier río  
mas que cualquier puente.*

Interessante notar que a voz do eu lírico, em primeira pessoa do plural, dá o sentido de coletividade aos sujeitos da fronteira e, com isso, amplia o sentimento de pertença de um grupo de pessoas com características próprias como os verdadeiros representantes desse espaço. As comparações efetuadas com o sol, com o vento, com a chuva, com os pássaros reforçam a ideia de que as gentes são tão naturais naquele espaço como esses elementos do ambiente físico. O último terceto, como conclusão e reforço, confirma o ponto de vista exposto ao longo de todo o poema: “*Nos semo a frontera/mas que cualquier río/mas que cualquier puente*”, com o sujeito lírico, que representa o todo dos indivíduos, sobrepondo-se ao elemento espaço territorial ou mesmo pelas obras humanas.

Em uma resenha no site da livraria e editora portenha Eterna Cadênci (2014), o crítico cultural Diego Recoba explica que a poesia de Severo é diferente da forma que alguns artistas e pensadores pós-modernos têm utilizado o conceito de fronteira, como uma “não-zona”, um “não-território”, um “não-lugar”. Para o crítico, Severo encara a fronteira como um

lugar onde as pessoas sobrevivem como podem, uma vez que a fronteira é tão rica, diversa e complexa quanto hostil, árida e até cruel.

*En el caso de Severo se trata de la frontera con Brasil, una zona a la cual el Estado uruguayo parece haber dejado a la buena de Dios. Abandono que han aprovechado tanto delincuentes, contrabandistas, proxenetas y otros rufianes para hacer libremente sus negocios, como políticos corruptos para realizar prácticas que perpetúen su poder. Y mientras los poderosos juegan a ser inmortales, los habitantes de la frontera siguen pensando su vida diaria de carencia y abandono, sin voz, sin esperanzas de cambio. La forma de sobrevivir es a través de los vínculos más cercanos, de la relación estrecha con el entorno, con la naturaleza, con una poesía de seres que saben, más que cualquier gurú millonario de autoayuda, que son un granito de arena en el tiempo y el espacio.<sup>34</sup> (RECOBA, 2014)*

Recoba entende que a poesia de Severo é a grande obra da fronteira na literatura uruguaia atual, mas também é uma das obras mais importantes sobre a solidão, o abandono, a relação com a natureza longe das grandes cidades, com o mágico e com a superstição, com a poesia popular:

*La poesía de Severo es de lo más potente que le ha pasado a la poesía uruguaya en los últimos años. Una poesía llena de vida que derrumbó muros, y nos mostró que por fuera del mundillo homogéneo que creíamos era todo el universo, se abría un mundo lamentablemente ignorado.<sup>35</sup> (RECOBA, 2014)*

Fabián Severo exhibe com propriedade a fala dos habitantes da fronteira fruto de sua própria experiência vivida por muito tempo naqueles rincões. É o portunhol da boca das pessoas no dia a dia, no contato com o outro, a língua sem preocupação, sem compromisso com as normas gramaticais. E sobre isso, na já citada fala de abertura do XVI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, Severo fez um desabafo:

---

<sup>34</sup> “No caso de Severo, trata-se da fronteira com o Brasil, região que o Estado uruguaio parece ter deixado nas mãos de Deus. Abandono aproveitado tanto por delinquentes, contrabandistas, cafetões e outros rufiões para fazer seus negócios livremente, como por políticos corruptos para realizar práticas que perpetuam seu poder. E enquanto os poderosos pretendem ser imortais, os habitantes da fronteira continuam a sofrer suas vidas diárias de carência e abandono, sem voz, sem esperança de mudança. A maneira de sobreviver é através dos vínculos mais próximos, da relação estreita com o meio ambiente, com a natureza, com uma poesia de seres que sabem, mais do que qualquer guru bilionário de autoajuda, que são um grão de areia no tempo e no espaço.” (RECOBA, 2014, tradução nossa).

<sup>35</sup> “A poesia de Severo é uma das mais poderosas que surgiu na poesia uruguaia nos últimos anos. Uma poesia cheia de vida que derrubou paredes e nos mostrou que, fora do mundo homogêneo que pensávamos ser todo o universo, se abria um mundo lamentavelmente ignorado.” (RECOBA, 2014, tradução nossa).



*Venho disparando de la policía de la lengua. Sinto as bala du diccionario sumbando en mis ouvido. Veo las flecha da gramática pasar en mis costado. Trompieso con los tilde. Me arrevento contra as regla de concordancia. Me mareo nas curva de intonación. Sigo correndo. La gente que me mira pasar, no se imagina que intento me salvar da P.M lingüística porque si eles me quitan la lengua, ya no voy a ser. Me iscondo num beco. Sinto que mi corazón istá por explotar. ¿Dónde hay un lugar seguro para que yo pueda proteger mis palabra? Ellos ya vienen. Iscuto el retumbo das bota de las política lingüística. Si me incontran, van querer corregir mis sonido, lavar mi lengua y borrar a música da minha infância, para que deje de ser el Fabián frontera y pase a ser de un só país, monolingüe, fácil de entender como las definición del diccionario. Mi única salvación es isconderme na Literatura... (SEVERO, 2015c, p. 32)*

Nas mãos do poeta, o portunhol se mistura com os costumes e com a cultura latente da região, torna-se a estética literária do reconhecimento e representação de uma zona fronteiriça, na qual captura e reproduz o real dos contatos interpessoais, que, ao mesmo tempo, revigora as identidades culturais que povoam o imaginário popular.

Importante se faz retomar aqui o que já falamos anteriormente sobre línguas crioulas. Severo deixa sempre claro que o portunhol foi sua língua mãe, aquela falada dentro de sua casa, pelos seus familiares e que, à revelia das imposições linguísticas, foi a língua aprendida como primeira, como parte de sua identidade:

São os sons que escutava quando estava na barriga da minha mãe e os que escutei nos meus primeiros anos de vida. O portunhol é a língua que falam meus pais, meus avós, meus vizinhos. É a língua do meu universo. Meus afetos, minhas recordações, meus pensamentos estão em portunhol. (SEVERO, 2016)

Observamos que para o poeta o portunhol, de uma manifestação *pidgin*, transformou-se em crioulo, revelando-se como resultado de comunidades multilíngues que transformaram a língua de contato em língua materna. Assim o crioulo marca o caráter inter e multicultural de algumas regiões fronteiriças uruguaio-brasileiras, onde duas línguas se fundiram em um processo dinâmico de multilinguismo, juntando significantes e significados de uma e outra língua oficial, convertendo-se em língua materna de uma comunidade.

Na poesia de Fabián Severo fica nítido o reconhecimento dessa prática linguística em que as línguas crioulas, fruto da evolução de estruturas linguísticas de um *pidgin* em língua mãe de um grupo de indivíduos e, muito especificamente nos municípios de Rivera e Artigas, na região Norte do Uruguai, transpuseram o simples processo de contato linguístico para se

tornar língua materna da população. No poema “Nove” (composto somente por um verso), de *Noite nu Norte*, o poeta reconhece que “*Artigas teim uma língua sin dueño*” (SEVERO, 2011a, p. 27) ou, ainda no poema “*Treis*”:

[...]  
*Los Se Ninguéim*  
*como eu*  
*semo da frontera*  
*neim daqui neim dalí*  
*no es nosso u suelo que pisamo*  
*neim a língua que falemo.* (SEVERO, 2011a, p. 21)

Nesses versos fica evidente que os habitantes dessas fronteiras constituem o *locus* do contato linguístico, formando sua própria língua a partir dos idiomas originários e subvertendo todo um sistema linguístico tradicional. Pelas palavras de Severo, fica claro que o sujeito lírico e o próprio povo têm consciência da peculiaridade do seu linguajar, entretanto constatam que não “são donos da língua que falam”, pois oficialmente ela não existe e, apesar de o portunhol ser a língua aprendida desde a mais tenra infância, a língua familiar e primeira, as pessoas também falam o idioma oficial do seu país, fato que torna ainda mais peculiar a região, uma vez que a língua oficial passa a ser uma segunda língua para seus habitantes.

Sobre o aspecto literário do portunhol, Néstor Perlogher, no ensaio *El portuñol en la poesia*, considera o portunhol como uma língua poética, longe do horror dos professores de espanhol com a mistura de idiomas, “*en esa instancia poética el portunhol no valdrá apenas como error o interferência, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo*”<sup>36</sup> e conclui, ironicamente, “*Ya que se podemos acusar de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de errar al poeta.*”<sup>37</sup> (PERLONGHER, 2000, p. 254)

Desse modo, o devir poético de Severo é singular e, simultaneamente, plural, pois ao representar o seu próprio mundo, de uma realidade efetivamente vivida, exerce uma mediação cultural, representando um coletivo de indivíduos que convive em um universo muito peculiar. Assim podemos observar no poema *El mundo en un lugar*, que segue:

---

<sup>36</sup> “Nessa instância poética, o portunhol não valerá apenas como erro ou interferência, pois seu uso terá um significado pleno, positivo.” (PERLONGHER, 2000, p. 254, tradução nossa).

<sup>37</sup> “Já que, se podemos acusar o falante de erro, não será tão desacreditador acusar o poeta de errar.” (PERLONGHER, 2000, p. 254, tradução nossa).

*El puñado de tierra que cubre mi poema  
Cae de los húmedos rincones de casa  
Tiene sabor a plantas tropicales  
Aroma a lentejas con arroz  
Y si uno pasa la mano por alguna estrofa  
Siente lloviznar en la solapa.*

*El puñado de tierra que cubre mi poema  
Sabe el idioma de arroyos olvidados  
Tararea incompletas canciones de cuna  
Descubre rostros humanos en las nubes  
Y si uno recuesta el oído en alguna rima  
Oye latir pequeñas avenidas.*

*El puñado de tierra que cubre mi poema  
Señala siete puntos cardinales  
Colorea a montes migratorios  
Tiene llave de todas las aduanas  
Y si uno abraza alguno de sus verbos  
Cree volar descalzo hacia su infancia.*

*Al fin vengo de sonidos que se encuentran  
Para dibujarnos en verso.  
Te invito a vivir en palabras  
Único sitio habitable que aferramos.  
La lengua que invento  
- Brújula invisible señalando al mundo entero -,  
Abriga como vientre de madre  
Y nos hace comprender que no hay más sitio  
Que aquel donde plantamos nuestro sueños. (SEVERO, 2014, p. 43-44)*

De um modo particular, Severo transporta o *portuñol* da boca dos habitantes dessa zona fronteira para o domínio da escrita, mantendo em justaposição ao próprio *portuñol*, por muitos considerado um grave desvio linguístico, o falar coloquial característico nas situações comunicativas de informalidade, como podemos observar nesses exemplos: “*El río Cuareim camiña nus fundo / asvés canta, asvés dorme*” (SEVERO, 2014, p. 16); “*Nas noite de tormenta*” (SEVERO, 2014, p. 22); “*As mesmas cara nas mismas cayé*” (SEVERO, 2013, p. 19) ou, ainda, em “*Eu vi tristesa nus plato/fome nus ojo/soledá en las boca.*” (SEVERO, 2013, p. 44)

A subtração do fonema /s/, marcador de pluralidade, nas concordâncias nominais marca a ocorrência da variante diafásica no portunhol de Severo, cuja variação se caracteriza pela adaptação da linguagem conforme a intenção comunicativa da informalidade. Associando-se aos fatores pragmáticos e discursivos dessa língua de contato, o falante varia o seu registro de fala, adaptando-o às circunstâncias rotineiras de seu cotidiano. Concomitantemente ao aspecto diafásico do portunhol, podemos ademais acrescentar a

variação diatópica, que se evidencia pelas diferenças linguísticas em função do espaço geográfico que, no nosso caso, configura-se por ser uma região de fronteira, cuja mistura entre línguas, particularizou um linguajar.

Ambas as variações, diafásica e diatópica, que fazem parte do portunhol se justapõem numa dupla concepção, geográfica e social, realçando que o contexto comunicativo, gerado a partir da interação em portunhol, regula e determina de alguma forma as condutas linguísticas e extralinguísticas dos interlocutores. No *continuum* da fala para a escrita, Severo registra os elementos culturais e simbólicos da região fronteiriça uruguaio-brasileira.

Para Wilson Alves-Bezerra (2016) o projeto literário de Severo difere da mistura do português com o espanhol empreendido por Haroldo de Campos, que buscava o global ou sideral. Em sentido diverso, o poeta uruguaio narra sobre o espaço regional e antimoderno do ambiente fronteiriço. Esta característica em Severo se destaca nitidamente em seus escritos, oferecendo uma visão identitária das fronteiras do Sul do Brasil e do Norte do Uruguai.

Também por essas mesmas veredas de fixação de identidades, Severo tem organizado e participado de atividades que unem a poesia em portunhol a outras manifestações artísticas. Um exemplo disso são os espetáculos que Severo realizou juntamente com o músico e amigo Ernesto Díaz (que compõe também canções em portunhol), entre os anos de 2010-2014. Foram recitais que mesclaram, intercaladamente, a música em portunhol de Díaz com a leitura das poesias pelo próprio Severo. Algumas vezes, Severo era acompanhado ao fundo pela melodia de Díaz.

Ernesto Díaz, também natural de Artigas, de modo semelhante a Severo, mudou-se para Montevidéu. Chegando lá, percebeu os diferentes traços entre a linguagem falada na capital com aquela da fronteira. Em depoimento ao site do Jornal *El País* (2014), conta que:

[...] *empecé a percibir la frontera y de donde vengo desde otro lugar. Empecé a extrañar un montón de cosas como mi primera lengua, como hablaba mi abuela. El portuñol tiene muchos apelativos, el más apropiado es el que usa Eugenio Chito De Mello, que le dice mixturado. Hay muchas variantes de los dialectos portugueses en Uruguay aunque no se hable de eso.*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> “[...] comecei a perceber a fronteira e de onde venho a partir de outro lugar. Comecei a sentir saudades de muitas coisas como a minha primeira língua, como minha avó falava. O portunhol tem muitos apelidos, o mais apropriado é o usado por Eugenio Chito De Mello, que o chama de *mixturado*. Existem muitas variantes dos dialetos portugueses no Uruguai, ainda que não se fale disso.” (Jornal *El País*, 2014, tradução nossa).

Podemos perceber em ambos os artistas, Díaz e Severo, o sentimento de (re) invenção daquela língua falada na infância como resultado de uma dialética cultural em que são estruturadas as formas pelas quais as pessoas não só se comunicam como também percebem a natureza e constroem a sua consciência.

Em outra proposta artística de divulgação de sua poesia, Severo realizou, em setembro de 2013, um espetáculo intitulado *El mundo en un lugar*, que consistia, assim como sua poesia, na combinação de linguagens distintas entre poesia, música e dança. O projeto reuniu a poesia de Fabián Severo, as canções de Ernesto Díaz e a dança de Leticia Ehslich.

Em muitos depoimentos, Severo declara sua grande simpatia pela música. Relata que desde pequeno queria ser cantor, porém sua professora de música lhe sugeriu que se dedicasse a outra coisa: “Dediquei-me ao ensino de Literatura e da escrita literária, porém sempre escutei canções. Poderia dizer que minha principal influência vem das canções. Aprendo muitíssimo das letras, seu tom, sua poética, seu ritmo...” (SEVERO, 2017).

Em consequência dessa afinidade com a música, a poesia de Severo remete a elementos sonoros. Em sua maioria, ela é apresentada em versos curtos e podemos observar a ocorrência de aliterações e assonâncias. A seguir destacamos um exemplo da aliteração do fonema “m” e na sequência um exemplo de assonância com a repetição do fonema /i/:

*Miro mis mano  
tenasa triste de no tener  
Miro meus pe  
bastón froyo de no adiantar  
Miro meus día  
camiño terra na serrasón* (SEVERO, 2013, p. 24)

*Mi vida impiesa aí i termina ayí.  
Más ayá, para mim, no ai nada.* (SEVERO, 2013, p. 35)

Para Fabián Severo a fronteira é plena de vitalidade e energia, é local de tensões sociais, linguísticas e estético-literárias, mas, sobretudo, seu universo pessoal vivido e sentido ao longo de sua infância e adolescência em memórias traduzidas para a poesia como uma forma de manter vivas suas lembranças. A abordagem de sua obra é uma forma de reivindicar pertencimento a uma região estigmatizada pelo rótulo do atraso, mas uma região plena em costumes próprios e singulares. A poética de Severo não simplesmente nasceu “na fronteira”, mas, sobretudo, “para a fronteira”.

Poeta e eu lírico se confundem a todo momento na produção de Severo e sobre isso o próprio Severo esclarece: “*Cuando recuerdo, cuando siento, cuando penso, lo hago en portugués. Después, intento pasar esos sonidos que escucho en mi cabeza para el papel, intento traducir*” (SEVERO, 2015b, p. 32). As reminiscências do aedo se embaralham com a imaginação de um sujeito lírico marcadamente biográfico que revê imagens de um passado imaginado e, por muitas vezes, impregnado por nítidos traços da própria vivência pessoal do autor. É uma poesia carregada de nostalgia e afetividade por uma região que, segundo o poeta, está esquecida e é desprezada pelos grandes centros de poder.

### 2.3.1 Pelas *tierras severianas*

Veremos aqui as quatro obras de Fabián Severo, das quais faremos uma apresentação e destacaremos suas peculiaridades a fim de instrumentalizar nossas análises para o próximo capítulo. A ordem que seguiremos será da data de publicação de cada um dos livros.

*Noite nu Norte* foi a primeira obra publicada por Severo, no ano de 2010, pelas *Ediciones del Rincón*, com uma segunda edição, pela Rumbo Editorial, em 2011. Na primeira edição o título aparece da seguinte forma: *Noite nu Norte, poemas en portugués*; na segunda edição, o nome vem traduzido para a versão em espanhol ficando da seguinte forma: *Noite nu Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera*. São poemas, cujos títulos seguem a numeração cardinal escrita por extenso em português: Uno, Dois, Treis, Cuatro... São textos, em sua grande maioria, curtos, alguns, inclusive, com apenas um verso.

Na edição de 2011, encontramos por primeiro o agradecimento do poeta àquelas pessoas que lhe são queridas ou a quem, por algum motivo, ele está agradecido, com a seguinte frase de abertura: “*Agradezco a mi pueblo porque me está esperando*” (SEVERO, 2011a, p. 9). Fica, portanto, claro, desde o princípio, a carga emotiva que será impressa em seus poemas. O prefácio é de Javier Etchemendi, poeta uruguaio, que conta sua perplexidade ao descobrir que há poesia escrita em português: “*Me encuentro sentado cómodamente en Montevideo y alguien me dice que existe literatura y, peor aún, poesía en portugués*”.

*Displicentemente leí este texto. Extrañamente amé este texto.*”<sup>39</sup> (ETCHEMENDI, 2011, p. 11)

Instigante é a relação que Etchemendi faz do *portuñol* de Severo com o título do seu prólogo: “*Un lugar en donde el agua no toca la tierra*”<sup>40</sup>. Para ele o texto de Severo seria “*Una tierra-doncella intocada por el agua*”<sup>41</sup> (ETCHEMENDI, 2011, p. 12), metáfora que nos leva a supor que Etchemendi vê nos versos de Severo pureza e inocência, como se a produção deste ainda não estivesse contaminada pelos velhos modos de fazer poesia.

Diferentemente da primeira edição, a segunda apresenta a tradução dos poemas para o espanhol. Na primeira parte do livro encontramos os “*Sincuentioito*” poemas em *portuñol* e, na segunda, esses mesmos versos traduzidos para o espanhol. Na segunda parte, o prefácio intitulado *Transliteraciones fronterizas* foi redigido pelo conhecido professor e pesquisador Luis Ernesto Behares. Em seu texto, o professor reconhece que o “*portugués artiguense*” tem uma forma muito característica e própria de resolver as incorporações fonéticas, lexicais e morfossintáticas do espanhol, com a qual se tem convivido desde o século XIX. (BEHARES, 2011, p. 93)

Behares continua sua reflexão acerca da produção de Severo reconhecendo na criação severiana uma cosmovisão poética na qual estão presentes a “*artiguensidad*” e a “*portuñolidad*” de maneira central e descarnada. Behares ainda acrescenta algumas interpretações sobre o estilo e composição literária de Severo, concluindo: “*Como uno de los grandes poetas jóvenes uruguayos de nuestros tiempos que es, lo constituye la esencia misma de la poesía, como acto de trabajo y pelea con y contra el lenguaje.*”<sup>42</sup> (BEHARES, 2011, p. 100).

*Noite nu Norte* faz um amplo passeio pela região de Artigas, capital do departamento de mesmo nome, cidade natal de Severo. São poemas que retomam os costumes e vivências das gentes da fronteira, os elementos naturais e um forte sentimento de desolação em

---

<sup>39</sup> “Estou sentado confortavelmente em Montevidéu e alguém me diz que há literatura e, pior, poesia em portuñol. Displicentemente, li esse texto. Estranhamente, amei esse texto.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 11, tradução nossa).

<sup>40</sup> “Um lugar onde a água não toca a terra.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 12, tradução nossa).

<sup>41</sup> “Uma terra virgem não tocada pela água.” (ETCHEMENDI, 2011, p. 12, tradução nossa).

<sup>42</sup> “Como um dos grandes jovens poetas uruguaios de nossos tempos, ele constitui a própria essência da poesia, como um ato de trabalho e luta com e contra a linguagem.” (BEHARES, 2011, p. 100, tradução nossa).

decorrência do afastamento das grandes cidades, como podemos observar no poema “*Cuatro*” (SEVERO, 2011a, p. 22):

*Nu verano  
as tarde de Archigas soum das chicharra.  
Nu inverno  
de ninguém.*

A obra demonstra a constante tensão entre o universo das lembranças de infância, imaculadas e ingênuas, com o mundo real, inclemente e angustioso, em que passado e presente estão em permanente conflito dentro do sujeito lírico. Muitos poemas são pequenas histórias tecidas para ilustrar a vida cotidiana de uma população que habita a fronteira e marcam territorialidades simbólicas de modo a reforçar o sentimento de pertença à região fronteiriça.

*Yo no voi pra donde van los ónibus  
pois teño medo de no encontrar las cosa que gosto.  
En Artigas, por las mañá  
veyo lamparitas acesas  
nas puerta con cortina de nailon  
i us cachorro deitado, viyilando.  
Números pintado con cal nas parede sin revocar  
patios yeio de yuyo disparejo  
as pileta arrecostada nus alambre para tender ropa  
yanelas con maseta rompida  
casas pur a metade  
i siempre abertas. (SEVERO, 2011a, p. 35)*

A partir desse microcosmo, Severo traça algumas rotas de reflexão sobre questões políticas e de subdesenvolvimento que envolvem as regiões de fronteira, como podemos conferir nos versos: “*Archigas no tiene presidente*” e “*Artigas e uma estación abandonada / a esperansa ditrás de um trein que no regresa / uma ruta que se perde rumbo ao sur.*” (SEVERO, 2011a). O primeiro exemplo é o único verso do poema Sete e nos faz entender que se Artigas é uma terra sem presidente, é porque ali, distante do centro político do país, é um território que se autogoverna. O sentido de desolação e de atraso econômico fica expresso nos outros versos do poema Dois, cuja mensagem marca o sentimento de exclusão social do eu lírico.

Fica flagrante, então, a intenção do autor em materializar o falar peculiar da região e retratar a vida de seus habitantes como uma forma de reterritorialização de um espaço,



colocando-se, o poeta, como sujeito das ações narradas, cuja voz se sobressai da enunciação poética. Nessa esfera, o portunhol, a partir de sua mescla linguística, é uma espécie de catarse coletiva de pessoas que coexistem em ambos os lados de uma linha imaginária e, ainda mais, figura-se como um paradoxo, dado que seus poemas retratam um ambiente pobre e modesto em contraposição a uma língua que se configura pela riqueza e variedade de elaboração.

*Viento de Nadie* é uma coleção de 32 poemas marcadamente saudosistas e melancólicos. As composições estão em primeira pessoa e, novamente, o próprio poeta confunde-se com o eu lírico. Em poemas curtos, versos livres e igualmente reduzidos, aparecem sem títulos e somente enumerados: 1, 2, 3... Fabián Severo delinea um percurso intimista e emotivo, que transporta o interlocutor ao seu mundo interior de lembranças, revelando uma identidade fronteiriça.

A obra, publicada, em 2013, pela Rumbo Editorial, vem com o prefácio do jornalista, escritor e professor universitário brasileiro, Aldyr Garcia Schlee que, como Severo, reside na fronteira entre Brasil e Uruguai, na cidade de Jaguarão, fronteira com Río Branco. “Somos doble-chapas, na vivência gostosa e inolvidável das muitas alegrias e tristezas que têm sido sempre as doces tristezas e as amargas alegrias da fronteira comum que nos une e nos faz irmãos, independentemente da língua que falemos ou utilizemos literariamente”, declarou Schlee (2013, p. 5).

*Viento de Nadie*, conforme Schlee (2013, p. 9), é muito mais do que um bonito e importante livro de poesias: “é também eloquente testemunho do domínio do autor sobre a linguagem fronteiriça de sua região”, em que explora a “riqueza lexicográfica” do portunhol, desenvolvendo um sistema fônico tipicamente artiguense.

O sentimento de nostalgia é presente em toda a obra, construindo uma espécie de narrativa de exílio, fruto do afastamento da região à qual o eu lírico se sente pertencente. Este fato, mais uma vez, está espelhado na própria vivência de Severo, que no relato sobre sua mudança para Montevideú, recorda que

[...] comecei a sentir saudades das minhas ruas, senti saudades de meus vizinhos, me faltavam os sons da fronteira. Comecei a me lembrar, mas minhas lembranças também vinham em portunhol. A tristeza não acabava e eu comecei a escrever. Mas minha literatura também vem misturada. Para poder encontrar meu refúgio na literatura, preciso combinar as canções de meus dois países. (SEVERO, 2016)

Desse afastamento, subtede-se que um território ficou para trás (território físico, social e pessoal) e com ele os laços físicos e afetivos se romperam, criando o sentimento de desterritorialização e a imediata necessidade de reterritorialização dos elementos que compõem as memórias que forjam as identidades. Assim, a língua, como elemento primordial da identidade pessoal, tem papel fundamental para a adaptação ao novo ambiente e, portanto, fator fundamental para a aproximação dos dois mundos, o pessoal e o social. Tal característica coloca o poeta como “estrangeiro” dentro de seu próprio país.

No poema “17”, esse sentimento digressivo entre o que ficou para trás e o possível esquecimento das vivências de outrora, manifesta-se em um conflito interior de maneira que o sujeito lírico não consegue mais nem mesmo distinguir com precisão se suas lembranças são verdadeiras ou fruto de sua imaginação:

*Nu pasado tudo era mío  
los recuerdo son como esas vía del tren  
que se inferruyaron isperando  
i agora so prestaum  
pra sacudí a carretiya du Luisito  
cuando veim deyá la leche de mañana.*

*Las imagen se mueven  
i eu noum sei si las vi vivir  
si alguien me contó que vivió o soñei  
porque na frontera tambéim se sueña  
aunque no aiga con que.*

*Dios quitó casi tudo de uno  
pur iso intento agarrar los recuerdo  
i prender eyos bien fuerte contra us oio  
pra que a noite noum caiga en la alma  
i mincontre mas solo. (SEVERO, 2013, p. 31)*

Severo também descreve o movimento de diáspora da fronteira nos versos do poema “6”, onde encerra a dinâmica de desterro e da migração empreendido por seus habitantes em busca de novas oportunidades:

*Na frontera  
a yente se vai com el remolino,  
corpo ventoso,  
panadero  
impurrado por u viento de nadies. (SEVERO, 2013, p. 20)*

Aos poucos, Severo vai descortinando a sensação de solidão e tristeza que brota desse espaço esquecido: “*Queim noum cuñese a frontera / no sabe lo ques la soledá.*” (SEVERO, 2013, p. 15). Esses são os versos com que o poeta abre a sua obra.

A relação “tempo – saudade – tristeza” perpassa todo o livro, construindo uma espécie de léxico da melancolia: o tempo passa, a saudade bate, a tristeza abala. E a desolação é tão mais intensa porque o sujeito lírico percebe que o tempo passa e nada muda, a vida continua sem vislumbrar uma única chance de transformação. Nesse sentido, o tempo escorre pelas palavras do poeta como um fator angustiante e doloroso, cuja passagem, lenta e gradativa, marca fortemente a impressão de abandono que essa região fronteiriça inspira. Dessa forma, é nítido o esforço do eu lírico para guardar na memória tudo aquilo que puder e, já que o tempo tudo apaga, empenha-se em resgatar lembranças do passado como uma forma de garantir sua existência:

*Nada cambió pur aquí.  
Desde que sinventó el ombre  
las caye siguen intrando nas casa.  
Ayá cada tanto,  
alguien dis que veim u futuro  
mas el polvo tapa las palabra.  
A isperansa e uma orasi3n prus domingo  
i u lunes nunca yega.* (SEVERO, 2013, p. 21)

Ou, ainda, como aparece no último poema do livro:

*Mis día se vaum secando como chicharras.  
Al final de mi caye,  
um sol menos  
para entibiar us recuerdo.  
La soledá  
es noum encontrar palabras  
para yorar.* (SEVERO, 2013, p. 46)

Outros elementos frequentes em *Viento de Nadie* são as referências à “água”: *yuvia, río, mar, Iemanyá, arroyo, la agua...* São alusões em ambos os sentidos: denotativo, como em “*Debe ser que disen quel agua del es dulce/cosa que non creio [...]i para mi/la agua tiene gusto de agua.*” (SEVERO, 2013, p. 26); e conotativo, como pode ser visto em:

*Cuando yueve  
La agua gasta los sueño.  
Cuando seca  
La calor aoga la vida.*

*U campo no quiere crecer de verde  
I u río no quiere moiar las maryen.* (SEVERO, 2013, p. 22)

O simbolismo da “água” marca presença universal nas variadas culturas desenvolvidas pelo homem. Já na antiguidade grega, era considerada a fonte da vida: para Thales de Mileto (cerca de 625/4-558 a. C.), seria o elemento original ou o princípio de todas as coisas. Não obstante, é notável a inexistência de consenso sobre uma simbologia única apropriada para a água. De fato, a par dessa primeira ideia de origem da vida, encontra-se aquela relacionada à destruição do mundo conforme a narrativa bíblica do dilúvio. Há, quando menos, o fazer literário comum da água sob esses dois aspectos fundamentais: fonte de vida e causa de morte. Podemos depreender, portanto, que a apresentação da água sob múltiplas formas simbólicas é uma constante na literatura.

Para Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 52) as águas são uma massa indiferenciada, representam a infinitude do possível, contêm todo o virtual, o informal, o gérmen dos gérmens, todas as promessas de desenvolvimento, mas, também, todas as ameaças de reabsorção. Nesse sentido, ainda, os autores reforçam que a simbologia da “água” representa a reintegração e a regeneração corporal e espiritual.

Avançando nessa ideia da simbologia da água, encontramos em Bachelard (1997) algumas ilações que permitem ampliar o entendimento da representação da água em *Viento de Nadie*. Conforme o filósofo e poeta francês, a figuração da água “convida-nos à viagem imaginária” e que, pouco a pouco, torna-se “uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante” (BACHELARD, 1997, p. 137; 12). Em outras palavras, a água se apresenta como matéria e não simplesmente como uma superfície que reflete imagens; aparece, sobretudo, como uma matéria carregada de impressões e sentimentos que permite ao indivíduo adquirir consciência de sua intimidade.

Para Severo, imaginação e lembranças combinam-se entre si, formando um enredado processo de catarse poética, em que o escritor, ao mesmo tempo em que caracteriza as águas fisicamente, utilizando-se dos elementos concretos do ambiente, como, por exemplo, o rio Quaraí, que faz a marcação dos limites entre os dois países, metaforiza-a, atribuindo-lhe novos significados. Em conformidade, ainda, com o pensamento de Bachelard (1978), quando o sujeito lírico assume intimidade com a água, ela, então, adquire uma substância, uma dimensão portadora do signo do ilimitado.

Nesse enfoque, podemos observar os exemplos que seguem, retirados de *Viento de Nadie*. O primeiro poema remete claramente ao rio Quaraí, em português, ou Cuareím em espanhol uruguaio, o qual, muito além de um simples marco fronteiro, é fonte de vida e componente fundamental para os moradores de uma e de outra margem:

*El río no es de nadies.  
Nase ayá pru lado dus serro  
boiando entre barro i piedra  
pra renasé nas agua du mar.*

*Tapete marrón lavando la frontera.  
En época de inferno,  
el se toma toda la agua.  
La jente busca un charquito  
onde moiá las tarde  
mas so da con las pedra locas de se.  
Nu invierno,  
frío que ase blanquiar los campo,  
ele se infla de yuvia  
i se yeva todo lo que encuentra.  
Deya uns pes sin color  
i un puñado de areia.*

*Mundo de agua ein bayada  
arrastrando us día da yente.* (SEVERO, 2013, p. 37)

Julgamos importante destacar dois aspectos sobre a figuração da água no substrato interpretativo do poema. Inicialmente, percebemos, antiteticamente, dois momentos diversos da apresentação do rio, que o eu lírico apresenta sendo “inferno” (verão) e inverno, marcando os períodos de seca e abundância das águas do Quaraí na sucessão das estações do ano que determinam o clima da região. Esta parece ser uma representação figurativa mais superficial e previsível. Entretanto, por outro lado, surge a metáfora da água com o tempo: este, no seu exercício de “correr”, leva “*us día*” com ele e, ainda mais, um passar “arrastado” e embarrado, cuja corrente, turva, composta de barro e pedras, flui misteriosamente, simbolizando as indefinições diante de um futuro incerto.

A segunda estrofe do poema “12” oferece outra metáfora da água/rio com o transcorrer do tempo:

*Tein yente que cuñese el mar  
i dis cosas bunita  
duns barco que se vaum atrás del sol.  
Este río no mueve barco  
i u sol sempre istá lejos*

*porque si se aserca  
la agua desaparese.* (SEVERO, 2013, p. 26)

Aqui, acrescentam-se outros dois elementos simbólicos ao poema: o primeiro é o “barco” e, o segundo, o “sol”. As representações alegóricas dessas duas figuras assumem diversas interpretações conforme a religião ou povo de origem; porém, não é de nosso interesse, neste momento, abordar as diversas simbologias desses termos, mas somente aquelas que nos auxiliem na interpretação do componente “água”, tão presente em *Viento de Nadie*. Vamos nos ater, portanto, às representações a seguir.

Na mitologia greco-romana, o barco aparece como símbolo da travessia da vida para a morte e representa o cumprimento de uma jornada que leva a alma dos mortos para os infernos. Caronte, um deus velho e de expressão sinistra, dirigia a embarcação fúnebre – que os próprios mortos tinham a função de remar – pelas águas do Estige e do Aqueronte, principais rios que conduziam ao Hades. Por sua vez, uma das simbologias bíblicas para barco/navio é a de servir de salvação às pessoas, conforme uma de suas mais famosas narrativas, a da Arca de Noé, cuja embarcação não serve somente de abrigo contra o dilúvio, mas também como meio de semear mais uma vez a vida na Terra. Chevalier (1991), nesta linha de raciocínio, considera que a nave é comparável ao centro de uma igreja e, portanto, se “Cristo se encontra ali presente, é o instrumento da salvação”, uma vez que nave “evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil [...] é a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher [...] é melhor concebê-la não como um imenso vazio, mas como o local onde a vida deve circular, a vida que vem das alturas [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 632).

De outro ponto de vista, Carl Gustav Jung registra que o mar e, por extensão, a água, é o símbolo maior do inconsciente e que, portanto, o barco/navio seria o veículo que conduziria o navegante/sonhador às profundezas do inconsciente (JUNG, 1991, p. 212), como um voltar-se para dentro de si mesmo, um olhar para o seu eu profundo. Segundo ainda o pensamento desse famoso médico e psicanalista: “O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida e oculta para nós” (JUNG, 2008, p. 19) e, por isso, o homem tem a necessidade de compreender os símbolos para atingir o autoconhecimento.

Sobre o “sol”, gostaríamos de resgatar, também da mitologia greco-romana, o mito de Hélios, personificação desse astro e cuja função consistia em trazer luz e calor aos homens. Hélios partia do Oriente cortando o céu em uma carruagem de fogo, puxada por quatro cavalos brancos que exalavam fogo pelas narinas, e quando alcançava o ponto mais alto do céu, correspondendo ao meio dia, principiava o movimento de descida em direção ao Ocidente, onde terminava sua jornada, mergulhando no Oceano. Uma das versões interpretativas desse mito é relativa ao passar do tempo: hora a hora, dia a dia, como resultado do trajeto do carro de fogo pelo céu (DICIONÁRIO, 1973, p. 170).

A conexão entre o movimento solar e o tempo não é gratuita. Afinal, toda atividade vital, seja ela humana ou não, decorre do percurso que a Terra faz em torno do Sol e de si mesma. Apoiado sobre a superfície do planeta, o ser humano, na maior parte de sua vivência, ignora ou pode desprezar o movimento da Terra, sendo-lhe suficiente olhar para o céu e verificar que é dia ou noite, de inverno ou do verão. Os calendários e as horas foram eficientemente instituídos antes de se ter noção do movimento terrestre. Ao contrário, acreditava-se de forma absoluta que a Terra era o centro do Universo – e, inegavelmente, para a maior parte da humanidade ainda é indiferente, no seu dia-a-dia, que o planeta se mova. Nem sequer a onipresença de sinais de comunicação e de geoposicionamento transmitidos por satélites parecem abalar essa indiferença.

Mas olhar o nascer e o pôr do sol, conferir o número de dias do ano, cuidar das estações e das épocas apropriadas para plantar e para cortar os cabelos permitiu estabelecer um vínculo pragmático e indelével entre o Sol e o tempo.

De forma semelhante, a água aparece muitas vezes como instrumento de medição do tempo. Cronos, o deus grego do tempo, frequentemente representado com uma ampulheta, mas também pode aparecer como uma clepsidra, um relógio de água. De forma mais metafórica e poética do que em relação ao Sol, o fluir das águas é empregado para representar as alterações da vida decorrentes da passagem do tempo. Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático, para sinalizar que nada permanece como está, pois tudo se transforma e está em contínua mutação, afirmava que não é possível percorrer duas vezes o mesmo rio.

A segunda estrofe do poema “12” abarca toda essa simbologia e vai além, por meio de antíteses preciosas. A água está no mar e está no rio. O mar é o grande receptáculo sobre o qual deságua o rio, mas está distante para o eu-poético, entremostrando-se apenas no dizer de gente que o conhece e o descreve pleno de vida, com barcos que perseguem o sol. Se o mar for equiparado ao inconsciente, os barcos flutuam como representações de seu conteúdo, no

processo de autoconhecimento. Por meio dessas descrições, o eu poético depreende que no mar há vida, há movimento, há transcurso frenético do tempo, embora se lhe encontre inacessível. Por sua vez, o rio, localizado aqui ao lado, visível e tangível, revela-se morto, apesar de seu fluxo constante. Nele não há vida: não há barcos a se deslocarem. E a culpa não é dos barcos, é do rio: *Este rio no mueve barco* (SEVERO, 2013, p. 26). Não há nada a conhecer e, por conseguinte, não há meios de navegar pelo inconsciente em busca de autoconhecimento. Ademais, o Sol, o grande impulsionador do tempo e da vida, está sempre distante; caso se aproxime, a água desaparece. São dois signos, mais uma vez, indicadores de uma vida que flui sem colorido, sem movimento, sem alegria, sem os barcos que no mar vão atrás do sol. No rio do poema, o tempo não passa, nada muda, tudo é sempre o mesmo. Heráclito de Éfeso encontra neste rio a fratura de seu pensamento filosófico.

Publicado em 2014, *NósOtros* está dividido em duas partes. A primeira é uma seleção de alguns poemas dos dois livros anteriores, *Noite nu Norte* e *Viento de Nadie*; a segunda parte, intitulada *El mundo en un lugar*, compõe-se de nove poemas que foram escritos para a obra de dança de mesmo nome, de Leticia Ehslich, apresentada no Teatro Solís, em Montevideu, em setembro de 2013. O livro vem acompanhado por um CD com a leitura de todos os poemas constantes na obra pelo próprio Fabián Severo.

Neste tópico vamos nos deter somente na análise da segunda parte, visto que a primeira é uma reprodução dos livros anteriormente comentados. Diferentemente da maioria das poesias das outras duas obras já estudadas, os poemas dessa segunda parte são mais extensos e, em sua maioria, estão apresentados na forma livre e em versos brancos. Fogem a essa regra os poemas *Rocío hizo de la promesa un grito*, concebido em cinco quadras, em que os segundos e quartos versos de cada estrofe apresentam a rima “ía”: *fotografía-día / dolía-día / mediodía-amanecía / bahía-cosía / entendía-vacía* (SEVERO, 2014, p. 48) e *Baguala del caminante*, último poema do livro, também composto em cinco quadras, todas com esquema de rima entrecruzado em A-B-A-B.

O primeiro poema, intitulado *El mundo en un lugar*, é dedicado à bailarina Leticia Ehrlich, para cujo espetáculo de dança os poemas foram compostos. Esses versos estão impregnados das lembranças de infância tão características na poética de Severo.

[...]  
*El puñado de tierra que cubre mi poema  
 señala siete puntos cardinales  
 colorea a montes migratorios  
 tiene llave de todas las aduanas*



*y si uno abraza alguno de sus verbos  
cree volar descalzo hacia su infancia.*

*Al fin,  
vengo de sonidos que se encuentran  
para dibujarnos en verso. (SEVERO, 2014, p. 43)*

Outro poema a destacar é *Amanda carga el universo adentro* (SEVERO, 2014, p. 46) que, de toda a produção em poesia aqui estudada, é o único com matizes românticos e carga erótica. Romântico, não no sentido do amor platônico, impossível e angustioso, ao estilo do movimento romântico, mas um romantismo impregnado de sensibilidade e carinho, figurando-se em uma poesia amorosa e sensível:

*Sé que existe un sitio  
donde las líneas de tu mano  
dicen mi nombre.*

*Eres la sombra de una plaza,  
un balcón perfumado de recuerdos  
que inunda relojes y cortinas.  
El amor es un lugar que llevo.  
Te busco y me encuentro  
entre arenas y vidrieras  
atardeceres y ambulancias  
te elijo a ti.*

*Entro a tu cuerpo como a un espejo  
camino por tus piernas  
me disipo en la rama de tus brazos  
y vuelvo a descubrir  
el lugar que habito. (SEVERO, 2014, p. 46)*

Chama-nos a atenção a descrição do contato físico entre os amantes retratado na última estrofe. Com uma erotização sutil e velada, o eu lírico compõe metáforas que representam um jogo erótico afetuoso e delicado, estabelecendo uma simbiose serena entre os amantes. O corpo feminino é comparado como mistério e segredo, o corpo como fetiche de objetos: “espelho”, “caminho” (como espaço de circulação) e como os galhos de uma árvore que acolhem e abraçam em sinal de proteção, construções que, simbolicamente, representam a manifestação dos desejos sexuais. O poeta utiliza o erótico para expressar um sentimento meigo e terno.

É notável que, em outra possível interpretação, o poema poderia representar o sentimento afetivo pelo próprio ambiente que se apresenta metaforizado por um corpo humano, como podemos observar nas primeira e última estrofes. Desse modo, quando o

sujeito lírico coloca “*sé que existe um sitio*” remete especificamente a algum espaço geográfico para, em seguida, revelar que nas “*líneas de tu mano/dicen mi nombre*”; metaforicamente, a mão do sítio representaria a própria extensão territorial, relacionando o sentimento de pertença ao seu universo fronteiriço, posto que este espaço, ao dizer o nome do eu lírico, representa uma forma de domínio desse ambiente. De modo igual, na terceira estrofe, o amor que sente está representado pelas referências à esfera territorial que elegeu como “amante”.

Dos nove poemas constantes dessa segunda parte, cinco deles são dedicados a algumas pessoas, a saber: a Letícia Ehrlich, bailarina que coreografou *El mundo en un lugar*; a Carmen Galusso, diretora da Rumbo Editorial: *Rocío hizo de la promesa un grito*; a Andrés Moyano, músico que compôs as melodias do espetáculo: *Andrés descubrió rincones en el viento*; a Raquel Sánchez, artista plástica que criou o vestuário e a cenografia: *Encuentro*; e ao seu pai Humberto: *Somos nuestra casa*.

Gostaríamos de destacar o poema dedicado a seu progenitor, cujo título, em sua simbologia, forja o processo inverso da figura de linguagem prosopopeia (personificação) em que não é o objeto que adquire características humanas, mas, o contrário: é o trovador que se converte em coisa, novamente em um processo de associação simbiótica entre o “ser” com o ambiente. O poema trata de lembranças que, como as cores dum tecido de uma almofada, se esmaecem com o passar do tempo ou como o caracol que é a sua própria casa e sente a brisa soprar por sua porta:

*Bailamos sobre huellas que pierden ojos,  
retocamos la frontera para saber  
dónde nacen los puentes  
Y descendemos la cordillera que inventamos  
a borde del horizonte.*

*Porque es atardecer y ya nos vamos.* (SEVERO, 2014, p. 51)

Com a leitura de *NósOtros*, mais uma vez percebemos que a simbologia tem a função de revelar seu mundo sensível e íntimo à sua maneira de “ser fronteira”, sua essência. As imagens que o poeta constrói possuem a capacidade de abrir o campo de visão do seu interlocutor e revelar um universo infinitamente rico que é a fronteira. Assim, a recorrência de temas identificados com aquela estremadura, o resgate de memórias e o fazer poético em portunhol marcam uma unidade de significação: as imagens trazidas de lembranças pessoais

resultam em uma memória coletiva que, todavia, ao representar em parte um passado pessoal salvaguarda o passado de uma comunidade.

*Viralata* (2015) é o primeiro texto em prosa publicado por Fabián Severo, também lançado sob o selo da Rumbo Editorial. É narrado em primeira pessoa por um narrador já adulto que relembra seu passado de menino, quando recebeu como tarefa escolar a incumbência de desenhar sua árvore genealógica. Ao perguntar para a mãe, ela desvia de assunto e não responde, negando-lhe detalhes sobre suas origens. A partir daí se desdobram as memórias do narrador-personagem:

*Yo quería contarles una historia. La de un fronterizo que un día fue a armar su árbol genealógico y descubrió que sus ramas estaban quebradas. Vida de cáscara es muy difícil. Por eso escribí Viralata. Algunos dicen que es una novela. No sé qué es. Me gustaría que fuera una voz, todas las voces.* (SEVERO, 2015d)

O título *Viralata* é, sem dúvida, muito sugestivo. Vira-lata, em português, é o cachorro ou cadela que não possui uma raça definida e, figurativamente, o termo é também utilizado para caracterizar pessoas vindas de classes sociais mais baixas, que não possuem dinheiro e nenhuma projeção social, “*El que nace viralata nunca llega a perro de raza*” (SEVERO, 2015a, p. 191), é o que diz o narrador a certa altura da história.

Essa concepção de Severo sobre a exclusão social que o habitante da fronteira experimenta reforça o que já colocamos anteriormente, consoante aos pensamentos de Silviano Santiago (2000) e Homi Bhabha (1998), a respeito do “entre-lugar”, no sentido de que as identidades se constroem nas fronteiras das diferentes realidades e, no lugar da polaridade entre os limites de países vizinhos, a fronteira que define as individualidades de uma nação interrompe o “tempo autogerador” da formação nacional, desestabilizando o significado do povo como um corpo homogêneo. O habitante da fronteira, para além do conflito entre a individualidade de uma nação perante a alteridade das outras nações, fica diante de uma “nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, 1998, p. 209). Assim, da estrutura de ruptura e desvio – “o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu” – surge o novo sujeito histórico apoiado nos próprios limites da representação das estruturas da sociedade como um todo.

Do ponto de vista da forma, o livro apresenta feição híbrida, à deriva entre os gêneros lírico e narrativo e, por isso, considerado igualmente vira-lata, sem uma origem precisa, como um misto de raças, reconhecimento que o próprio Severo atesta: “*también un*

*libro viralata en ese sentido, que no tuviera una raza definida*". O autor conta que escreveu alguns fragmentos em versos para ver se "funcionavam", porém percebeu que alguns "funcionavam" bem, mas outros, não. Foi então que deixou ficar assim: como uma "novela lírica" (SEVERO, 2015d).

Vale a pena destacar outro aspecto: *Viralata* está dividido em 73 capítulos que podem ser lidos independentemente, sem seguir a ordem tradicional de leitura do início ao fim. Cada uma das partes é autônoma, embora vão formando entre si o tecido narrativo e a composição da história.

Similarmente à produção em poesia, a prosa de Severo apresenta a combinação entre o escritor e seu narrador-personagem, dificultando traçar uma linha exata entre o que é ficção e a realidade vivida pelo autor/narrador. O protagonista-narrador também tem o nome Fabián, sendo que ao longo da narrativa ele é chamado de várias maneiras: Fabio, Fabi, Fabito, Fabinho e Fabiano. Tal circunstância demonstra que o processo de escrita é um fenômeno complexo para se estabelecer precisamente a identidade da autoria da produção. Pretendemos nos aprofundar sobre esse assunto no próximo capítulo, em que faremos uma investigação mais minuciosa entre os limites autor/narrador/eu lírico na escrita de Severo.

O constante movimento de lembrança entre passado e presente na produção de Severo marca a preocupação do escritor em manter viva a memória de tudo relativo a sua região: lugares, pessoas, superstições, costumes. Para ele, é preciso produzir lugares na memória de maneira a renovar laços e recriar caminhos. Escrever para existir.

*Dibujar recuerdo es lo único que puedo hacer mientras ispero la muerte. Escribo para no morir de tristeza. Quiero gastar todas las lembrança para morir con la memoria vacía, viendo la soledad se adueñar de todas las pieza de mi casa. El tiempo va arrugando la memoria y tengo que hacer fuerza para que los pedazo de madera que viví, aparezcan flotando y no se hundan en las agua marronientas del olvido.* (SEVERO, 2015a, p. 49)

Como na poesia de Severo, o sentimento de que a fronteira é um lugar que fica inerte também está presente em *Viralata*: "*En la frontera, los destino se van repetindo como el color de las casa*" (SEVERO, 2015a, p. 12) ou, ainda, em: "*El reloj de la istación istá parado en las nueve, para amostrar que en la frontera, el tiempo vive frenado.*" (SEVERO, 2015a, p. 17). Essa sensação de desolação nasce da relação entre os espaços periféricos e centrais, em que o primeiro representaria a condição de atraso e esquecimento que o povo da fronteira se vê entregue e, o segundo, como polo oposto, caracterizaria o dinamismo das realações sociais

e o progresso resultado do desenvolvimento de estruturas produtivas, uma representação daquilo que avança para uma situação favorável. A narrativa de Severo não apresenta a marcha do vivido para um futuro melhor.

Outro aspecto marcante da narrativa é presença onipotente e onipresente da figura materna. O livro está dedicado “*Para Lala, mi madre, escribí esta historia, porque los abogados me dijeron que no podía hacer nada*”; parece em uma primeira leitura que Lala é a mãe do escritor, mas, somente bem à frente na narrativa, descobrimos que Lala é a mãe do narrador-personagem, cuja presença na história tem forte carga simbólica. Já no início do relato, quando o menino pergunta para a mãe as suas origens, e ela não responde, cria-se uma aura de expectativa sobre a figura da mãe: “... *ella me miró raro y me disse que despós. Al rato, yo volví a pedir y ella que ahora no porque istaba haciendo cualquier bobada. Intonce, yo intentí y inventé mi árbol parecido al de los reye.*” (SEVERO, 2015a, p. 11)

É somente após a morte da mãe que Fabi descobre sua origem, por intermédio de Mama, uma senhora de idade avançada que “*Tenía el color del barrio, el pelo corto, la cara de indio, con las arruga da tristeza bordiando los labio. Caminaba despacito, un poco inclinada pra diante, agarrándose en mi brazo. Vivió en el barrio desde que nació y por isso, sabía todas las historia del mundo.*” (SEVERO, 2015a, p. 14)

De acordo com Mama, a mãe de Fabi teria ido trabalhar em Montevideú de empregada doméstica em uma família rica e “*Allí conoció a un Juan que no queria ser padre*” (SEVERO, 2015a, p. 14) e quando a criança começou a dar os primeiros chutes, a moça retornou a Artigas para dar a luz. Sua intenção era dar o bebê a um rico casal de brasileiros que o levaria para São Paulo. Foram os tios de Fabito que a convenceram a não entregar a criança, sob a promessa de que eles próprios criariam o menino. Assim aconteceu: “*Fui dando las primer raíz en la tierra de mis tío. Fui hijo de padres y madres que se iban turnando para cambiarme los pañal, prepararme las mamera y hacerme dormir. Mis hojita fueron naciendo con el color de una, con la forma de otro y bajo la mirada de alguna vecina.*” (SEVERO, 2015a, p. 15)

Com o tempo, Lala volta para buscar o filho e levá-lo com ela para viver em Montevideú, juntamente com seu pai Juan. Entretanto, pouco tempo depois ela retorna com Fabi para Artigas, pois Juan não seria nunca mais seu pai, uma vez que havia se engraçado com outras mulheres. Porém, “*Yo tenía imezado el largo caminho de plantarme y desplantarme, de morir y nacer muchas vez. Las semilla del no saber ya tenían dado los primer brote adentro de mi cabeza, y mis pie istaban aprendendo a preguntar*” (SEVERO,

2015a, p. 16), explica o narrador a respeito de sua volta para Artigas, que, mais velho, começa a ter uma percepção melhor da realidade e, em consequência, da relação desastrosa entre seus pais.

As lembranças de Fabio giram em torno sempre da figura materna, que morreu de uma forte dor de cabeça sem a devida atenção por parte dos médicos de Artigas. Ele lembra da mãe cozinhando, costurando – trabalho que ela realizava para sobreviver com o filho –, dando-lhe sermões e conselhos: “*Hacé todo para que los demás sientan orgullo de haberte conocido, eso es lo único que nosotros podemos dejar*” (SEVERO, 2015a, p. 145). Durante toda a narrativa, a figura da mãe aparece com uma aura de admiração e respeito e com tamanha influência sobre o filho que, após a sua morte, confessa: “*Enseguida que mi madre se fue, mis noche se murcharon. Todo era agonía y yo ya ni quería cerrar los ojo.*” (SEVERO, 2015a, p. 21)

Mesmo nos sonhos do narrador a mãe marca presença constante. Após sua morte, Fabi ficou com um imenso sentimento de culpa por não ter conseguido fazer nada para que ela se curasse. Foi quando em uma noite, em uma espécie de catarse, ele sonhou com a mãe:

*Esa noche, soñé que mi madre estaba acostada en una cama del hospital. Cuando me vio, se levantó y pasó por un monte de gente que estaba sentada en una mesa alrededor de la cama. Ella cruzó por todos y vino a darme un beso. Cuando yo me desperté, tenía los ojos sossegados y estaba en paz. Ese día, me senté en el patio, y empecé a escribir sobre mi madre.* (SEVERO, 2015a, p. 22)

O sonho para Fabinho representa a ação do inconsciente, projetando algo para a sua realidade ou para a sua experiência inteligível. Em Bachelard encontramos uma interpretação bastante esclarecedora que nos auxilia a entender a “psicologia do literário”: “É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material.” (BACHELARD, 1997, p. 20). O sonho do “perdão” da mãe com relação ao compromisso do filho por sua morte traz ao narrador-personagem o sentimento de alívio e conforto, o qual se transforma em ação materializante: escrever sobre sua mãe.

No transcorrer da história, Fabio vai contando passagens de sua infância e adolescência: quando brincava de trem com caixas de fósforos no quintal de sua casa, quando ia passear na beira do Rio Quaraí com o tio, os tempos da escola, seu primeiro amor ou quando sua mãe morreu. Enquanto criança, era tido como um falador, tanto que sua mãe o

chamava de “cigarra”: “*Mi madre me llamaba Chicharra porque yo impezaba hablar y no paraba. Era una matraca de palabra. Cuando nosotros ía hacer algún mandado, yo ía hablando. Cuando mi madre me llevaba en la escuela, yo ía falando. Para um pouquinho, Chicharra, tas me aturdindo*”. No entanto, com o passar do tempo, de menino falante e extrovertido ele se tornou introspectivo e sonhador: “*Cuando crecí fui perdiendo las palabra. Endureciendo la língua. Abafando us baruio*” (SEVERO, 2015a, p. 19). E a energia que possuía para a fala transferiu-se para a escrita: “*mi lengua se fez de papel*” (SEVERO, 2015a, p. 120).

Pode-se dizer, enfim, que a produção de Fabián Severo enuncia o mundo muito particular da fronteira entre Artigas e Quaraí e empreende o esforço em capturar os elementos da realidade fronteira e transportá-los para a literatura. Ao adentrar nesse universo, ele cria um espaço metafórico entre a vivência histórica e a vivência da narração, de forma a significar muito além do que está escrito: discorrendo sobre homens e suas experiências, mediante a criação de simbologias que adicionam novos sentidos ao seu texto literário.

O léxico do esquecimento, como as regiões fronteiriças são retratadas, carrega em si um sem número de significados, aos quais Severo lança um olhar diferenciado ao interior de duas sociedades diferentes que se mesclam formando uma única. Nesse contexto, línguas distintas, de um e de outro país, ao contrário do que poderíamos imaginar, não geram a sensação de estranheza em seus falantes, mas servem como elemento fundamental da interação social.

Apesar da ideia de que a fronteira seja uma região estagnada e triste, a produção de Severo exala um sentimento carinhoso de pertencimento e confere uma identidade distinta à população daquela extensão de terra. Para ele, a fronteira é muito mais do que um marco físico, é um local de relações afetivas em uma espécie de simbiose entre espaço e sujeitos. E ainda mais: nas rupturas que a fronteira abriga, cria-se um lugar aparentemente seguro: a escrita.

Desse modo, foi possível observar que os dois autores analisados trabalham com temas distintos e de formas diferenciadas. Fabián Severo expressa um sentimento nostálgico em seu esforço por capturar os elementos da realidade fronteira e transportá-los para a literatura. Recorda as pessoas e revisita os locais de sua infância, no mundo particular da fronteira entre Artigas e Quaraí, e é suave ao retratá-los em suas obras. A seu turno, os poemas de Douglas Diegues contêm narrativas que extravasam uma sexualidade exaltada e escatológica, ambientadas em regiões transfronteiriças de retoques oníricos.

E cada qual se serve do portunhol segundo seus próprios interesses. Fabián Severo retoma o portunhol de sua infância fronteira como quem se vale de uma fonte pura e límpida a ser tratada com carinho, a fim de que possa, com ela, produzir frutos de natureza amorosa e sensível. Por sua vez, Douglas Diegues toma o portunhol com fúria iconoclasta, utilizando-o como instrumento de desconstrução e caos, como se despreocupado quanto ao resultado advindo de seu manejo abrupto. No próximo capítulo aprofundaremos as peculiaridades do manejo que cada um desses dois autores faz do linguajar transfronteiriço.



### **3. TRANSPOSIÇÕES LITERÁRIAS**

### 3.1 Uma terceira margem: as fronteiras de Douglas Diegues e Fabián Severo

Nossas reflexões a respeito de como cada um dos autores em estudo, Fabián Severo e Douglas Diegues, maneja a noção de fronteira em suas obras têm início com o resgate do enigmático conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1994). Vamos nos valer da expressão “terceira margem” para apresentar algumas discussões a respeito dos nossos estudos sobre a literatura em portunhol.

O conto de Rosa é narrado em primeira pessoa por um filho cujo pai, homem de bem e cumpridor de seus deveres, resolve viver no centro de um rio, em uma pequena canoa construída rigorosamente de acordo com suas instruções. À revelia dos pedidos e súplicas de familiares e amigos, o homem parte para sua empreitada, passando a viver dentro da pequena embarcação e navegando sem descanso pelas águas silentes do grande rio, nunca mais colocando os pés em terra firme ou conversando com alguém: “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.” (ROSA, 1994, p. 409).

A atitude do homem foi considerada por todos como uma “doideira”, mas, após o choque inicial causado pela partida do progenitor, a vida pareceu voltar ao normal. Com o passar do tempo, seus filhos cresceram e partiram. A própria esposa foi morar com a filha longe dali. Apenas o filho-narrador permaneceu, sozinho, sempre tentando decifrar a atitude do pai. Algumas vezes, quando conseguia vislumbrar o genitor, acompanhava-o de longe em seu navegar pelo rio, embora sem nunca lograr alcançá-lo.

No decorrer da narrativa, o pai aos poucos se transforma em um ser irreconhecível: os cabelos e a barba cresceram, as roupas se esfarraparam, a pele se tornou escura pela exposição ao sol, e ele parecia não se preocupar com suas necessidades físicas ou com a saúde do corpo. Sempre em silêncio, o homem, incansavelmente, percorria o rio, sem tocar a terra: não havia sol, chuva ou tempestade que o demovesse da margem que ele criou para si com sua canoa, *a terceira margem*.

Ao final do conto, o filho, já em idade madura, decide mais uma vez interpelar o pai no rio, chamando-o e acenando com um lenço quando, em um ato impulsivo, chama o velho dizendo que voltasse, pois agora ele, o filho, tomaria o seu lugar na canoa e na peregrinação. O navegante o ouve e, imediatamente, vai em direção ao filho que, subitamente apavorado, foge. Após os longos anos de jornada pelas águas do rio esse é o primeiro e único movimento

de retorno à terra que o homem empreende, para daí nunca mais ser avistado navegando. O conto termina com o filho se lastimando pela atitude covarde e extremamente decepcionado consigo mesmo, entretanto, deixando seu último desejo: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.” (ROSA, 1994, p. 413).

Na alegoria que “A terceira margem do rio” faz entre o mundo real e os devaneios do ser, um e outros se fundem e se confundem dentro do próprio indivíduo. O delírio do pai figura um conflito entre o homem e o mundo, daquele que procura viver uma vida que não pode ser explicada a partir da concepção lógico-racional. Desse modo, podemos afirmar que o rio simboliza um “entre-lugar” e, neste caso em particular, simboliza um lugar movediço, de mudanças, de movimento, de loucura.

Valemo-nos da expressão “terceira margem” para abordar a poética em portunhol porque essa produção flutua entre margens linguísticas, literárias e sociais, criando um modo diferente de relação com o mundo da literatura. Na metáfora aplicada ao estudo, o rio que simboliza a literatura em seu contínuo e perene fluir tem, de um lado, a língua portuguesa das terras brasileiras e, do outro, o castelhano dos países de colonização espanhola. O navegante, em seu delírio, é o poeta que concebe uma forma diferente de elocução, afastando-se dos padrões pré-estabelecidos pela conjuntura literária dominante e tão mercatória. A canoa, *a terceira margem*, configura o instrumento pelo qual é possível a navegação, o trânsito entre as margens, a dinâmica do movimento: a canoa é o portunhol a tangenciar seguidamente uma e outra margem, sem nunca abandonar sua característica essencial de ser fronteiro.

A imagem de um rio com três margens ilumina de forma diferente o tradicionalmente aceito e, para a literatura, abre um horizonte infinito. Na terceira margem, o poeta desejoso de exteriorizar a emoção que pulsa dentro de si, entrega-se à criação verbal em portunhol como sua própria razão de ser, valendo-se de suas peculiaridades anárquicas, desregradas, híbridas para construir textos, apesar de tudo, compreensíveis – e, mais do que tudo, contendo, naquilo que não dizem, muito mais do que neles vai dito. Em consonância com o pensamento de Bachelard, acreditamos que a alegoria da água corrente descerra um universo de possibilidades poéticas, pois “Assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica” (BACHELARD, 1997, p. 51).

Sob essa simbologia do “rio-literatura” e “canoa-portunhol”, a questão da fronteira traduz-se na noção de movimento, uma vez que o poeta exterioriza na palavra poética seu permanente movimento interior entre uma margem e outra, entre o português e o espanhol, não simplesmente aquilo que sente, mas a impressão do que sente. Por isso é possível afirmar que as fronteiras de Fabián Severo e Douglas Diegues são imaginadas não somente sob a ótica geográfica, mas como uma poética de águas fluidas e profundas, onde se cruzam várias correntes literárias e culturais.

Nesse rio figurado como espaço literário, as características e as estratégias da expressão em portunhol se distinguem das demais formas de literatura por incorporar o inusitado e subverter a expressão poética tradicional em uma polivalência dos signos estéticos e temáticos. A estreita ligação que a literatura mantém com a figuração de um espaço ressignifica as identidades e reconfigura o mapa da mobilidade cultural de uma região.

O que propomos aqui é mostrar como os poetas, Severo e Diegues, por meio da escrita, diluem limites e reterritorializam um espaço muito singular na literatura. No primeiro capítulo desta tese, apresentamos a conceituação e empreendemos algumas reflexões sobre os termos “territorialização”, “desterritorialização” e “reterritorialização” que, neste ponto, é importante resgatar. Defendem Deleuze e Guattari (1992, p. 142) que desterritorialização e reterritorialização em um território consistem em um duplo devir e se configuram no fluxo permanente e constante dos sujeitos, movimento ininterrupto de experiências, compreensão que igualmente podemos aplicar à expressão literária em portunhol, criando, recriando e fortalecendo a locução existente entre o produtor e seu público.

Nesse sentido, destacamos o pensamento de Deleuze (1974, p. 2) de que a linguagem é um “fluxo” de palavras, deslizando sobre aquilo a que se remete sem jamais se deter. Deste movimento constante, resulta a desterritorialização do significado, embora, ao mesmo tempo, reterritorialize esse significado em um sistema de circulação de vozes. Em vista disso, Deleuze e Guattari (1997, p. 224) sustentam que “Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, ‘valer pelo’ território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre o aparelho ou sistema...”. Desse modo, podemos compreender como as vivências são resultado de desterritorializações e reterritorializações simbólicas com as culturas locais e das quais emerge a literatura em portunhol.

Por conseguinte, podemos observar a multiplicidade de territórios a se projetar na poética em portunhol, desconstruindo limites e se transformando em espelho dos espaços

territoriais fronteiriços. Ainda em conformidade com o pensamento de Deleuze e Guattari (1997, p. 89), os movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização não são decorrentes necessariamente da mobilidade geográfica; podem decorrer, por exemplo, de sentimentos que emanam de uma coletividade, uma vez que viver em zonas de fronteira desperta sentimentos de nacionalidade, regionalismo e identidade. Sobre esses aspectos destacamos o poema de Severo intitulado *Tresi*, onde podemos observar o movimento de reterritorialização do espaço fronteiriço:

*Antes  
eu queria ser uruguaio.  
Agora  
quero ser daqui.* (SEVERO, 2011a, p. 31)

Ao considerarmos os textos de Severo e Diegues, fica nítido o processo de reterritorialização como resultado da apropriação simbólica de um grupo sobre um espaço repartido politicamente. Os textos de ambos os escritores não só atrevesam as fronteiras físicas e culturais, mas, também, as fronteiras da literatura, remodelando os gêneros literários e modificando os padrões linguísticos.

A ruptura dos vínculos poéticos e o afastamento das normas literárias concretizadas pela escrita em portunhol operam a fragmentação da metodologia do fazer literário habitual e, ao mesmo tempo em que esta escritura desterritorializa esse sistema literário, reterritorializa uma literatura peculiar, permitindo novos olhares e outras leituras sobre a produção literária contemporânea e, mais especificamente, sobre a literatura de fronteira. É nesse sentido que reafirmamos que o perfil e as estratégias das expressões literárias advindas das regiões de fronteira entre Brasil e Paraguai e entre Brasil e Uruguai vêm surpreendendo em sua originalidade e com o desejo de protestar contra os enquadramentos econômicos e culturais globalizados do mercado editorial.

Podemos dizer, portanto, que os movimentos de territorializar, desterritorializar e reterritorializar são cada vez mais frequentes e corriqueiros na expressão literária pós-moderna e, dessa forma, a compreensão acertada sobre esses conceitos confere maior força ao movimento emergente das margens e revela a importância de se empreender estudos diversos nessa área, de forma a ampliar a compreensão da complexidade do mundo contemporâneo.

Voltemos às reflexões sobre a produção literária de Severo e Diegues. Ao utilizarem uma língua de contato, o portunhol, como essência criativa de suas produções literárias, eles

concretizam as palavras de Eliana Sturza (2016) de que o sujeito fronteiriço, ao praticar a *mezcla* linguística, se mostra e se significa no mundo. Falar de literatura em portunhol é falar de transgressão e transformação, é a reafirmação de que o fato literário é heterogêneo. Paradoxalmente, a poética em portunhol posiciona-se, simultaneamente, fora e dentro, de um lado e outro das fronteiras físicas e literárias; tensiona a noção de língua em seu mais alto grau de autonomia criativa e desorganiza os conceitos da “literatura pura” ou da “alta literatura”.

É evidente que, por trás da combinação simultânea de vozes do texto em portunhol, há o claro objetivo de se fixar uma memória coletiva fronteiriça e de reafirmar uma região muitas vezes esquecida. É o que podemos observar nos únicos dois versos do poema *Onse*, do livro *Noite nu Norte*, de Fabián Severo: “*Artigas e uma terra pirdida nu Norte / qui noum sai nus mapa*” (SEVERO, 2011a, p. 29).

A fronteira de Severo é o espaço esquecido e abandonado pelos poderes políticos, um local que revela o atraso do progresso: “*Este pueblo es una siesta nu meio das pedra...*”. É o lugar onde nada mudou ao longo do tempo e onde “*La esperanza es una oración para los domingo / pero los lunes nunca llegan*” (SEVERO, 2014, p. 15). Por outro lado, é lugar da lembrança, da saudade, do sentimento: “*Vo iscrevé las lembransa pra no isquesé*” (SEVERO, 2011a, p. 19), como uma forma de fixar na memória as recordações que estabelecem a conexão do passado com o presente.

A poética de Severo toma para si a missão de refazer os elos subjetivos esquecidos pela história dominante. As lembranças do próprio poeta se confundem com as do sujeito lírico e, assim como na escolha da mescla que amálgama línguas, funde também as memórias de ambos. Para o poeta, o sentimento é o material de construção de uma poética impregnada de recordações, é um permanente ir e vir entre as fronteiras da realidade com as reminiscências do passado.

Os caminhos trilhados pela poesia de Severo confirmam o pensamento de Walter Benjamin, quando, no ensaio intitulado “A imagem de Proust”, de quem foi tradutor e profundo admirador, o filósofo e crítico literário, embora se refira à ficção de Proust, evidencia a importância da memória para o exercício poético. Para Benjamin (1994, p. 37), recordar é dispor o tempo no plano concreto da experiência pessoal, pois “o acontecido vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Em outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura”.

Tal pensamento revela que a lembrança é essencial à criação literária e, por isso, fundamental para a própria feitura poética. No caso particular de Severo, o ofício da escrita em português é indispensável para o preenchimento das lacunas que o poeta acredita existir no seu território de fronteira e que, desta forma, os fatos guardados na memória são reconstruídos. É uma vida lembrada por quem a experienciou.

Em entrevista a Cristiana Crinò (2016, p. 48), Severo tenta definir o que para ele seria a fronteira:

Eu não sei o que é a fronteira. Talvez, a fronteira seja vários lugares; uma forma de olhar; um lugar onde os mapas se pegam ou se despegam; um estuário, onde a água doce do rio se mescla com a água salgada do mar; ali crescem espécies que não crescem nos outros lugares, os fronteiriços somos essas espécies. Talvez a fronteira não seja. Nós, os “frontera”, vemos que os conceitos se desarmam, que o que alguns chamam “pátria”, “país”, “nação”, “idioma”, “cultura”, não significa o mesmo para nós. Como diz o poeta: “se me perguntam: o que é minha pátria?, eu direi não sei”. Os “frontera” somos de aqui e de ali. Às vezes, não sabemos de onde somos. Comemos arroz do Brasil com carne uruguaia, e nossos pratos são uma mescla. Bailamos, amamos, falamos, sentimos “fronterizamente”. Queria que a minha poesia fosse fronteiriça, no fundo e na forma, que a minha versão escrita do português só adquirira validade porque escrevo sobre temas fronteiriços, com personagens e cenários, ritmos e sons fronteiriços. Não queria que a minha poesia chamasse a atenção só pela forma como foi escrita, queria que essa forma fosse a mais adequada para comunicar. A Literatura é uma forma de comunicarmos.

Por estas palavras, podemos inferir que para Severo fronteira significa interação, as inúmeras aproximações entre as pessoas e delas com o espaço físico e cultural. Seria, também, a composição de sentidos e simbologias polissêmicas em decorrência do convívio entre os indivíduos, os quais compartilham costumes, satisfações ou atribuições. Por trás das diferenças linguísticas, a fronteira é a região de qualidades afetivas perceptíveis.

Enquanto em Severo o espaço está bem delimitado às regiões de Artigas/Quaraí e Rivera/Santana do Livramento, as referências à fronteira nos textos de Douglas Diegues, enquanto território demarcado, apresentam-se esmaecidas. De fato, comparado a Severo, Diegues faz muito menos alusões diretas a um espaço determinado de fronteira. Este poeta não se fixa em qualquer ponto específico da paisagem fronteiriça, deixa-se flutuar livremente entre os limites do Paraguai, da Argentina e do Brasil – assim como *El astronauta paraguayo*, personagem título de uma de suas obras.

Nas obras de Diegues, neste estudo analisadas, há pouquíssimas referências a um tempo de infância ou a lembranças familiares, o reverso de Severo. O sujeito lírico de Diegues se coloca de várias formas. Uma delas é como um observador dos fatos, na 3ª pessoa, sem participar das ações expostas:

*elles gostam de cultuar ilustres muertos  
con discursos huecos y pomposos  
bocê rie tuerto –  
constrangido con tanto engodo  
[...] (DIEGUES, 2002, p. 19)*

Outras vezes, o eu lírico se apresenta como um explorador dos espaços fronteiriços, vagando sem destino definido ou por lugares indeterminados:

*[...]  
Me encanta vagabundear  
por el lado argentino de la frontera  
onde ainda existem  
yiyis amables  
que te invitan  
lluvias  
y golosinas  
[...] (DIEGUES, 2017a, p. 13-14)*

Ou, ainda, o sujeito lírico se coloca como um conselheiro inusitado diante das adversidades do mundo:

*aproveite bien las falhas del sistema  
resiste, mano, em la región más desejada  
confía en el fogo de la palabra  
escribe com tu berga um bom poema (DIEGUES, 2002, p. 9).*

Acreditamos decorrer da própria natureza da poesia a relatividade dos fatos expressos. Por isso, não está ela restrita às dimensões de tempo e pode se tecer alheia aos grilhões temporais da realidade. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, as ideias expostas nos poemas não estão totalmente isentas de significados pessoais e podem projetar emoções e sentimentos para compor sua atmosfera poética. Sobre isso, mencionamos a poesia *La xe sy* (a minha mãe), da qual já citamos alguns versos anteriormente, que parece ser uma referência viva de Diegues à sua mãe, que foi *miss* Paraguay:



*Los abogados, los médicos, los periodistas, todos quieren fornicar com  
minha mami.  
Nadie tienes las tetas mais belas que las de la xe sy.  
Los gerentes de banco non resistem.  
Los músicos, los guardas-noturnos, los karniceros, todos querem fornicar  
com ella.  
Nadie tiene los ojos mais bellos que los de la xe sy.  
Tengo três años.  
Me enkanta jugar com la lluvia. [...] (DIEGUES, 2017a, p. 7).*

Douglas Diegues cita por vezes em seus poemas as cidades de Ponta Porã e Foz do Iguaçu, a primeira, município do estado de Mato Grosso do Sul e fronteira com o Paraguai, e a segunda, localizada no extremo oeste do Paraná e tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. Ambas são cidades consideradas paraíso dos produtos importados e apresentam intenso fluxo de pessoas, fenômeno que, devido ao comércio e turismo de compras, faz com que ocorra o intercâmbio de culturas entre esses países. Além disso, são localidades onde há elevado índice de crimes provenientes do tráfico de drogas e do contrabando. Sobre isso podemos observar o poema 23 do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002):

*crime como una de las bellas-artes  
assalto - violação - asesinato  
seqüestro - chantagem - estelionato  
crímenes vulgares*

*crimes que nadie esquece  
crímenes en el orbalho de la manhã  
Sampa - Rio - Salvador - BH - Ponta Porã  
a cada minuto um novo crime acontece*

*crimes requintados  
crímenes desnecessários  
cadáveres no-identificados  
los cementérios están cada vez mais lotados*

*além de los crimes que quase nadie nota  
todos los crímenes son idiotas (DIEGUES, 2012, p. 30).*

Um aspecto chama a atenção para a visão de fronteira que o poeta apresenta neste poema: Ponta Porã, com aproximadamente 85 mil habitantes, aparece junto a grandes metrópoles brasileiras, reconhecidamente violentas, devido aos constantes confrontos entre policiais e bandidos, entre bandidos e bandidos, que protagonizam verdadeiras cenas de guerra em lutas por pontos de venda de drogas e armamentos pesados contrabandeados e de

onde o “fálico flamejante portunhol” é roubado “*de las calles sucias de las desconocidas fronteras selvagens!*” (DIEGUES, 2012, p. 6).

De outro modo mais agradável, em uma comparação da vida com as Cataratas do Iguaçu, Diegues fala da força destruidora que elas podem ter: “*La vida es real como Kataratas del Iguazú moliendo ilusiones de carne y hueso a full*” (DIEGUES, 2012, p. 7), porquanto essa descrição parece salienta a grandeza e força da formação geomorfológica que divide os três países: Brasil, Argentina e Paraguai. Noutros versos, as cataratas assumem a aura da perfeição, quando o poeta escreve: “*Muchos desconocen todavía el amor puréte como / Cataratas del Iguasú*” (DIEGUES, 2012, p. 17), em que “*puréte*”, vocábulo em língua francesa, tem o significado de pureza.

No texto que dá nome ao livro *Triple Frontera Dreams* (2017a), o autor apresenta o que seria para ele essa tríplice fronteira. Elabora descrições e longas enumerações sobre o espaço caótico que é a Ciudad del Este, cidade paraguaia fronteira com a brasileira Foz do Iguaçu. Circulam por ali pessoas de todos os tipos, automóveis, produtos importados, comidas, situações inusitadas:

*La triple frontera es atrasada, bela, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, divertida, sucia, coreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses un choripan baratelli.*

*El Puente de la Amizade está sempre cheio de automóviles con chapas de Brasil, Paraguay, Argentina, a veces también Bolivia. Automóviles nuevos, reluzentes, viejos, importados, bizarros, caído a los pedazos. [...]*

*Por el Ponte de la Amizade van e vienen sacoleiros, terroristas, pastores evangélicos, índios, musulmanes, trabêstis, modelos, modelís, modelettes, traficantes, poderosos, filósofos de la calle, empresários católicos, prostis, mascates, cabriteros, turistas felices, prestamistas, extraterrestres, piratas, dealers, periodistas, trambiqueros, espías, contrabandistas, mafiosos, pyragües, cafichos, dólares falsos, poetas, sicários, voláis, académicos, expertos y otários, pero nadie es mejor do que ninguém. [...]*

*Dizem que el crimem organizado domina cada vez mais el comercio ilegal em médio alas tinieblas de la triple frontera. [...]*

*Nel lado paraguay, la gente se alimenta de mandioca, carne de vaka, sueños, fútbol, esperanza, empanadas, tortillas, cerveza, loco, chorizo parrillero, sopas paraguayas, chipas and chipaguazúes. [...]*

*Ter cosas son las mais importantes nel imaginárium triple fronteiro: sexo, power and Money. Es el sentido de la vida. Lo demás es lo demás. [...]*

*Nel lado argentino, los pobres y los ricos bailan la cumbia y se cultua el tango em restorans como espetáculo turístico. [...]*

*La aurora grega de concha rosada de la triple frontera me beija la boca.*

*Entonces bebo el agua del florero, el sol de los asfaltos, el agua del lago azul de ypakaraí contaminado, y después orino caliente.* (DIEGUES, 2017a, p. 17-28).

Outro aspecto a salientar na poesia de Diegues é a dimensão sensorial que o poeta imprime aos seus textos, como uma maneira de seduzir o leitor sinesteticamente e, dessa forma, favorecer seu envolvimento com a leitura. Nos versos a seguir destacamos o envolvimento pelo sentido da audição:

*admiro como las espléndidas fêmeas cariocas hablan mar  
ninguém sabe mais du que ellas del arte de la lengua portuguesa falar  
admiro como las espléndidas fêmeas cariocas piden bis  
ellas sabem como hacer a un poeta feliz*

*ouça bocê mesmo la fala de una dulce fêmea carioca  
sinta lo modo como suenan los eses  
como ellas ninguém pronuncia los erres  
las belas fêmeas cariocas cuando falam dexam felicidade en el céu de mia  
[boca (DIEGUES, 2005, p. 21)*

Outro exemplo envolve o sentido do tato: “*Acariciar el sol, acariciar las nubes, acariciar el pasto verde, / acariciar un bello sexo indomábellé, acariciar una pérola, todas as coisas tem magia dentro*” (DIEGUES, 2017, p.14). E, em outra amostra, observamos o enfoque sensorial pelo sentido do paladar colocado de uma maneira repulsiva: “*una mescla de bosta y algodón doce sin data de vencimiento*” (DIEGUES, 2002, p. 28).

Na medida em que o autor/narrador/eu lírico constrói seu mundo, ele procura captar a empatia de seu interlocutor, imprimindo ao texto um conteúdo de ideias, sentimentos e sensações que nele se consubstanciam. Recordamos aqui a fala da *marafona del balneário*, protagonista de *Mar paraguayó*, de Wilson Bueno, quando ela diz: “*Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impresso todo el contorno de uno cuerpo vivo em el muro de la calle central*” (BUENO, 1992, p. 32-33).

Apesar de toda a vivacidade e contrastes com que Diegues apresenta o mundo da fronteira na maioria de seus textos, ele também descreve o marasmo que permeia essas regiões: “[...] *en la frontera domingos e feriados / son tédio enlatado / no se deixe intimidar por el cenário [...]*” (DIEGUES, 2001, p. 24). Ou como em outro fragmento: “[...] *del tédio humanamente insoportable / de la tortura china / de la miseria espiritual / de los domingos de la frontera [...]*” (DIEGUES, 2017a, p. 40). O exercício do poeta não é, portanto, uma simples

gravação de tudo o que viveu: é antes seleção de algumas experiências às quais imprime uma concepção figurativa do mundo.

Percebemos, assim, a enorme diferença da apresentação do espaço físico-cultural fronteiriço que os dois poetas retratam. A voz poética de Severo canta a fronteira como um espaço “biográfico ficcional” sentimental, repleto de memórias da infância e reconhece o ambiente fronteiriço como interposição de espaços culturais afetivos. A pena de Diegues desenha, sobretudo, os mapas “sujos” da fronteira, onde os marginalizados circulam e se apropriam do espaço, onde o marginal e os excluídos aparecem em primeiro plano.

E assim, cada um à sua maneira, Severo e Diegues fazem do portunhol uma criação particular e livre das amarras da chamada literatura culta. Ambos valorizam a escrita híbrida e subvertem os fundamentos de valor dos cânones literários. Apesar da equivalência da língua poética adotada e utilizada pelos poetas, é inegável a diferença entre os “portunhóis” que cada um explora. Isso marca de forma clara um dos mais importantes princípios dessa manifestação linguística: o portunhol é livre, não possui regras e não se prende a um único contexto comunicativo. Tal pensamento é reforçado pela afirmação de Perlongher (1992, p. 8-9), ao falar sobre o portunhol: “Essa mistura tão imbricada não se estrutura como um código predeterminado de significação; quase diríamos que ela não mantém fidelidade exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro”. Cada qual ao seu estilo, os dois bardos manejam habilmente o hibridismo do portunhol, cuja posição flutuante entre o dualismo das duas línguas nacionais constitui a *terceira margem*.

A antinomia mais representativa do ideário de Diegues e Severo parece ser a própria forma de uso do portunhol. O que se configura como paradoxo, nada mais é do que o principal preceito desse idioma transnacional: não há um portunhol único; cada poeta pode arquitetar sua própria forma de expressão e utilizá-la como modelo identitário.

É comum na produção de Diegues a sátira, o ataque violento à sociedade, o desprezo à intelectualidade, o emprego de palavrões e a construção de situações obscenas; um retrato grosseiro da vida em coletividade em uma poesia “politicamente incorreta”: ele se deleita com o sexo, rechaça a moralidade, é escatológico até o ponto de mesclar *bosta* com *algodão doce* ou uma *estrela que caga*; sua poesia é delírio. Também chicoteia as instituições religiosas, as celebridades midiáticas, os críticos literários e os próprios escritores.

A voz literária de Severo, ao contrário, é emoção expressa pelas lembranças do passado, é a poesia sob o signo do tempo vivido e vívido nas reminiscências do presente. O

sujeito lírico tem na poesia um instrumento a favor da reorganização de suas emoções e de sua transformação pessoal ao longo do tempo; o fazer poesia para o poeta é, sobretudo, aproximação do sujeito de ontem com o de hoje, a relação entre a cognição e a consciência presente, um estado poético que se manifesta por imagens traduzidas pelas recordações que só é possível pelo exercício da memória.

Ao mesmo tempo em que as práticas discursivas em português organizam e representam a realidade para os dois poetas, elas aproximam e fundem os gêneros literários teoricamente concebidos ao longo dos tempos. Longe de querermos reproduzir ideias meramente classificatórias, entretanto, neste momento do estudo, parece-nos pertinente estabelecer algumas relações a fim de tornar mais clara a produção em português que aqui estudamos. Por isso, procuramos mostrar como cada autor apresenta diferentes combinações de características dos gêneros literários em suas produções.

Para demonstrar uma dessas combinações, retomamos a obra de Diegues *El astronauta paraguayo* (2012), em que o eu lírico sai flutuando pelo espaço sideral à procura de uma *yiyi*, moça graciosa e atraente, pela qual se apaixonou. O caráter épico-narrativo e a relação híbrida entre a poesia e a narrativa da obra assomam na produção lírica em seus aspectos heroicos, aventurecos e maravilhosos, narrados em terceira pessoa pela voz de um narrador observador. Reconhece-se um herói que une os domínios épico e mítico, definido pela confluência de certas qualidades e pelo caráter incomum e paradigmático a ele conferido no universo fictício da narrativa. O “astronauta paraguaio” tenta superar sua própria condição humana e alça voo em uma aventura fabulosa em busca de sua “*chica*” sem medir as dificuldades ou se preocupar com as adversidades da empreitada, característica mítica tão própria dos heróis das epopeias. Dessa forma, o personagem-astronauta ganha substância por meio de sua manifestação subjetiva e relaciona-se com o caótico mundo real do presente, em verdadeira missão heroica. Ele transita entre a antinomia do mundo contemporâneo, impessoal, frio e individualista, e o sentimento amoroso-romântico de um relacionamento frustrado.

Rosenfeld, em *O teatro épico* (1985), esboça os traços estilísticos fundamentais dos gêneros lírico e épico e reconhece que as obras nunca são “inteiramente puras”, devendo-se levar em conta, nas obras individuais, as variações empíricas e a influência de tendências históricas. Acrescenta, ainda que o “gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas

em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 24).

Para Rosenfeld (1985, p. 25), o narrador na poesia épica não exprime os estados da própria alma, mas, geralmente, narra as histórias que aconteceram a outras pessoas e com serenidade descreverá objetivamente as circunstâncias. A voz do narrador se refere a um tempo passado e o pronome é “ele”, não o “eu”, e, em vista disso, cria distância entre o narrador e o que se narra. Ademais, o narrador épico adquire fôlego maior para desenvolver um mundo mais amplo devido à função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica.

Não há dúvida de que em *El astronauta paraguayo* o narrador é épico, pois em inúmeras passagens se evidencia sua distância e objetividade em relação ao mundo narrado, como se pode depreender do seguinte trecho: “*El astronauta paraguayo segue flanando flamejante flotando flamante fálico amante a lo ymaguare avanti for ever como um idiota russo muerto de bessos envenenados*” (DIEGUES, 2012a, p. 5). Nele verificamos o narrador em terceira pessoa e seu distanciamento do fato narrado, ao mostrar ou ilustrar as ações do personagem.

O poema está apresentado em vinte partes, à moda dos cantos que estruturavam a épica clássica, enumeradas com números cardinais sequenciais encabeçando um título que, a rigor, são explicações sobre aquele trecho da obra. Produzido em versos livres e brancos em determinadas partes, assemelha-se mais a um texto em prosa do que a poesia.

*El astronauta* lança-se em aventuras inesperadas e se projeta pelo espaço etéreo do universo: a viagem adquire o caráter delirante de ruptura da realidade, associada à evasão do sujeito do seu mundo material e real.

Ao tornar cognoscível e tangível a aventura de um homem apaixonado, o astronauta de Diegues transpõe as barreiras da razão e descerra a concepção de um homem que se relaciona com seu tempo e com as coisas do mundo. Embora a concepção de herói tenha sofrido modificações ao longo do tempo, destaca-se aqui a observação assinalada por Joseph Campbell (2007, p. 28), de que o “herói morreu com o homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...], retornar ao nosso meio transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.”

É assim que “*el astronauta*”, no percurso de sua longa jornada, reflete sobre o que compreendeu do amor e, de maneira insólita, deixa suas conclusões como podemos observar nos trecho a seguir:

*El korazón comido di piranha del astronautita kunu 'ú*<sup>43</sup>  
*Non es un Teleprêmio Milionário: es un Burako Negro*  
*Bailando cumbia en la Calle Última de los amores impossibles.*  
*El amor nunca fue trampolim para el sucesso.*  
*El amor nunca fue un sleep test.*  
*El amor nunca foi novela di hematomas.*  
*El amor nunca fue un mercado erotikón.*  
*El Amor nunca foi todo em 25 bezes sin entrada.*  
*El Amor nunca fue sleepking pillow top.*  
*El Amor nunca foi un atendimento especializado.*  
*El Amor nunca fue Loucura S.A.*  
*Desafie tu korazón.*  
*¿Mentiras ou berdadis?*  
*¿Casamiento ou Lujo?*  
*El Amor Amor nunca foi ideal para espacios pequenos.*  
*El Amor Amor nunca fue molas pocket ou polyframe.* (DIEGUES, 2012a, p. 23)

Dessa maneira, na abertura da parte 18: “*El astronauta paraguayano non se ilude mais com las chicas que te fritam hasta la lokura porongo y korazon*”, quando ele diz que ninguém consegue contentar ninguém se não há amor, pois somente “*la miel rosa schock de la yiyi de la delirante xocolate es el mejor remédio para el astronautita que segue flanando [...]*” (DIEGUES, 2012a, p. 26). E segue falando a respeito de suas conclusões sobre o amor:

*Sem Amor Amor*  
*todo sigue kagado.*  
*Sem Amor Amor*  
*todos seguem fodidos y mal pagos.*  
*Non digas nada si bocê non viu bem.*  
 [...]
 *Quando uma yiyi quiere nim el Papa la freno.*  
*El Amor Amor non tiene dono.*  
*Las yiyis y las avispas konfian en sus ferozes traseros.* (DIEGUES, 2012a, p. 27).

Assim, também, como outro exemplo, o herói que já voa há mil e duzentos dias pelo universo labiríntico e impreciso de “*la Tatú Ro’o de la Vida*”, com seus milhões de estrelas, diz voar “*movido a amor y delírio rumbo a los desconocidos. Manhana será siempre hoy. El*

---

<sup>43</sup> Palavra em guarani que significa carinho, ternura, carícia.

*sexo de las yiyis es una droga pesada que hace bien. La flor de xocolate de la yiyi es una droga pesada. La realidad parece una máquina de hacer hamburguesa de tadeys*<sup>44</sup>.” (DIEGUES, 2012a, p. 18-19). *El astronauta* se entrega às paixões carnavais que por seu comportamento e mentalidade liga-o às características do rufião galanteador.

Um dos aspectos que chama a atenção na leitura de Diegues e Severo é o cruzamento das fronteiras entre os gêneros narrativo e lírico. Os dois autores transitam livremente pelas sendas dos gêneros literários como uma forma de expressão intrínseca ao estilo estético de cada um, tendo como eixo estrutural de suas produções a lógica afetiva que rege cada um deles. Nesse sentido, parte da herança cultural da fronteira provém dessa catarse poética manifestada nas obras aqui em análise e apresentadas em aparência mista entre a poesia e a prosa.

Vale aqui explorarmos alguns conceitos sobre os textos poéticos e narrativos para que, dessa forma, possamos perceber e compreender na produção de Severo e Diegues os elementos amalgamadores desses dois gêneros literários.

Começamos pelos estudos do filósofo alemão Hegel que conceitua a poesia como sendo a maneira como a alma, subjetivamente, toma consciência de suas alegrias e admirações, dores e sensações para uma “vivificação interior mais profunda e mais rica da matéria que ele (o poeta) leva à exposição” (HEGEL, 2001, p. 47). Desse modo, para Hegel, o poeta, no intuito de criação, deve conhecer a existência humana minuciosamente e ter assimilado em seu íntimo a amplitude do mundo e de suas aparições, mesmo que de uma esfera limitada e particular, a fim de expressar todo seu conteúdo livremente. Entretanto, ainda que, conforme o filósofo alemão, a lírica nasça do particular, mesmo assim pode exprimir o que há de mais profundo e elevado nas representações humanas.

Ao tratar da natureza do poético Hegel (2001) compara a poesia com outras expressões artísticas, evidenciando semelhanças com a música e as diferenças com as artes plásticas como a arquitetura, escultura e pintura para chegar à conclusão de que a poesia é capaz de reproduzir de maneira completa a integralidade de um acontecimento e representar vividamente um evento, constituindo-se, portanto, como o “falar efetivo, a palavra que ressoa, que deve ser configurada tanto segundo sua duração temporal quanto segundo seu ressoar real” (HEGEL, 2001, p. 49).

---

<sup>44</sup> Conforme Néstor Perlongher (*apud* DANIEL, 2004, p. 246), *tadeys* são animaizinhos cegos, que aparecem em um poema de Osvaldo Lamborghini, e que são devorados freneticamente pelos adoradores da deusa “A Menina da Fronteira”.



A partir dessas reflexões, podemos dizer que os textos poéticos se destacam pela inserção de imagens de valor simbólico, embora não se afastem completamente da dimensão real da vida a fim de expressá-la sob um novo ponto de vista subjetivo e particular, valendo-se, sobretudo, da linguagem metafórica, sujeita ou não às ordenações rítmicas e métricas próprias do gênero lírico. Assim, a palavra poética perde as aderências dos sentidos dicionarizados e lógicos, para associar-se a um universo regido por leis próprias.

O texto lírico não se sustenta pelo enfoque empírico dos fatos ou pela realidade objetiva. É a figuração de um território interior. Entretanto, o núcleo do seu discurso não se aparta completamente do mundo exterior, de onde também busca inspiração, traduzida em metáforas polivalentes que abarcam os sentidos emocional e conceitual que se imbricam formando verdadeiros sistemas metafóricos. Dessa forma, a poesia permite ao sujeito lírico o ingresso no ser das coisas ao mesmo tempo em que também descobre a si mesmo.

Esse também é o princípio para o pensamento de Cortázar na obra *Valise de Cronópio* (2006), na qual defende que a poesia é magia em suas origens e “à admiração desinteressada se incorpora uma ânsia de exploração da realidade por via analógica. Exploração daquilo-que-não-é-o-homem, e que, contudo, se adivinha obscuramente ligado por analogias a serem descobertas” (CORTÁZAR, 2006, p. 96). À vista disto, a inquietação do ser se confunde nos versos que celebram e explicam o mundo liricamente, de forma que “só pelo canto se atinge o ser do que é cantado” (CORTÁZAR, 2006, p. 97).

Rosenfeld (1985) igualmente destaca que o ponto de partida da lírica é a manifestação imediata de uma emoção ou de um sentimento e, portanto, configura-se especialmente como expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes resultado de concepções, reflexões e visões vividas e experimentadas intensamente. “A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática)” (ROSENFELD, 1985, p. 22).

Essa justaposição de emoções e experiências vividas está explicitamente exposta na poética em portunhol dos dois autores em estudo. Para Severo, a poesia é uma maneira de resgatar um passado como ele afirma: “*Ojalá pudiese explicar para la jente, que asvés, cuando toi lembrando aqueya tristesa que avía en mi tierra, las palabra van saliendo una arriba de otra, todas intreveradas, palabras tortas.*” (SEVERO, 2011b). Assim também o é para Diegues que, em entrevista à *Revista Abehache* (2012c), citada anteriormente, recorda de sua infância com seus parentes falando em portunhol.

Entretanto, a poética desses autores não se restringe à manifestação lírica, à composição de versos em sequência vertical e disposição formal de recursos sonoros e métricos. Um e outro apresentam produções nas quais fica nítida a mescla entre a poesia e a prosa, muito à semelhança da obra do poeta francês Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (*Pequenos poemas em prosa* ou *Spleen de Paris*), publicada postumamente em 1869. O livro vagueia entre a poesia e a prosa e inaugura, segundo inúmeros estudiosos, a poética da modernidade, rompendo o molde dos versos tradicionais e violando os princípios da prosa em sua linearidade. Baudelaire, consciente de ter criado um novo estilo literário, escreve a seu editor uma carta apresentando sua criação, cujo texto aparece como introdução de sua obra e no qual diz assim:

Meu caro amigo, estou-lhe enviando um pequeno trabalho que não se poderia dizer, sem injustiça, que não tenha pé nem cabeça, pois, ao contrário, tudo o que ele tem é, ao mesmo tempo, cabeça e pé, alternada e reciprocamente. [...]

Qual de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência. [...]

Logo no começo do trabalho, eu me apercebi que não somente eu ficava bem longe de meu misterioso e brilhante modelo, mas também que fazia alguma coisa (se isso pode ser chamada de alguma coisa) de singularmente diferente, acidente de que qualquer outro se orgulharia, sem dúvida, mas que não pode senão humilhar profundamente um espírito que olha como a maior honra do poeta realizar exatamente o que projetou fazer. (BAUDELAIRE, 1995, p. 16).

Baudelaire exhibe em sua obra cinquenta textos que combinam essas duas formas literárias e que, constituindo poemas em prosa, apresentam-se sem metro ou rima, porém impregnados de linguagem figurada e de metáforas que dão forte carga poética a essa forma híbrida de expressão literária.

Na prática, podemos afirmar que o poema em prosa é a desobediência da divisão costumeira dos gêneros literários, pois que a classificação em estratos tipológicos das manifestações literárias nada mais é que uma divisão meramente descritiva e estanque. Além disso, os textos literários dificilmente se apresentam em estado original entre um e outro plano, ou seja, entre verso e prosa. Com efeito, o que define um ou outro gênero é o que carregam de liricidade ou narratividade no interior do seu processo criativo. Destarte, podemos afirmar que o poema em prosa se relaciona com elementos do cotidiano e nasce sob

o signo da insubordinação às convenções da arte literária tradicional, carregando consigo também forte apelo libertário.

Destacamos, em tempo, a também mescla entre gêneros literários denominada prosa poética e sobre a qual gostaríamos de fazer algumas reflexões. Na prosa poética, embora considerada por muitos sinônimo de poema em prosa, o foco incide na narrativa ou nos acontecimentos expostos, sendo igualmente uma espécie de contato entre a prosa e a poesia sob uma forma não convencional de produção literária.

A prosa é poética quando seu objeto principal de exposição é o fato, a narrativa de episódios, narrados cronologicamente ou não, tendo como suporte alguns recursos estilísticos próprios da poesia. A narrativa passa a apresentar devaneios sutis, como se decorresse do interior de um “eu”, próprio da lírica, e conduz o leitor pela ambiguidade da narração, entre o que seria vivência do poeta e o que seria experiência do sujeito lírico, resultante da combinação entre os planos objetivo e subjetivo, constituindo um sistema significativo, cujo modelo não se limita unicamente à função referencial da linguagem. A prosa poética, pois, estabelece uma dialética entre o narrador e o eu lírico.

Voltando às considerações em torno da confrontação entre os conceitos de poema em prosa e da prosa poética, nota-se o tratamento polissêmico entre a narrativa e a lírica e que, em ambos os casos, admitem a coexistência de elementos comuns de gêneros literários diversos. Chamamos a atenção para o estudo de Antônio Donizeti Pires que, em um artigo intitulado “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa” (2006), comenta sobre conceitos ambíguos da teoria da poesia lírica e da teoria da narrativa, enquanto investiga e conceitua a narrativa poética, colocando-a ao lado da poesia em prosa devido às muitas possibilidades de construção e recepção que ambas estabelecem, como forma privilegiada da modernidade literária:

[...] pode-se chamar a esse fenômeno de valorização da prosa poética, no século XX (principalmente), de LIRICIZAÇÃO DA PROSA, o qual traz consigo, em contrapartida, certa PROSIFICAÇÃO DA POESIA, em dois níveis: a) em primeiro lugar, em termos formais e temáticos, penso na voragem modernista tributária do coloquialismo, do poema-piada, da exploração pitoresca e jocosa do cotidiano e da linguagem popular, do humor, da ironia, da paródia; b) em segundo, penso no poema em prosa que advém do século XIX, que, ao lado de temas universais, intimistas, lendários ou fantásticos, também explorou o cotidiano (Baudelaire e Manuel Bandeira, por exemplo). Em suma, tais irrigações e CONFUSÕES mútuas entre prosa e poesia estão voltadas essencialmente para aspectos profundos de estética, estrutura e construção de um novo estatuto para o narrativo e para o poético. (PIRES, 2006, p. 56-7, grifo do autor).

Conforme esse mesmo autor, a prosificação do poema parte de um princípio anárquico e destrutivo da prosa para erguer-se como uma nova forma de poesia que encontra sua razão de ser e os riscos de sua existência no duplo movimento entre a luta pela liberdade da prosa e o rigor organizacional do poema, entre a anarquia destrutiva e a arte da criação de formas, entre o desejo de escapar do idioma e a necessidade de usar o idioma:

creio que ambos os fenômenos apontados, complementares em mais de um sentido, primam pela liberdade temática e estética, valorizam a cosmovisão original e pessoal do artista e concatenam-se ao espírito comum de revolta e mudança que vinca o mundo moderno. (PIRES, 2006, p. 57).

Pelo exposto, exemplificaremos a seguir o que afirmamos ser poema em prosa tanto em Severo como em Diegues. Primeiramente, apresentamos o seguinte poema de Severo:

*Cuando llega la inyente nos semo los que se vamo.  
Deyamo tudo.  
Yo, asvés levo mi almuada.  
Todo los año es la mesma historia  
impieza llover y llover  
yo miro pra allá y veyo como se viene la agua  
pero antes llegan los bicho y yo los mato.*

*Creo que miña casa no agüenta otra inyente  
las parede istán como cansada, puro ladrillo flojo.  
La que no agüentó más fue la renga Elena  
murió cuando la inyente  
tenía llegado en lo del Carlito.  
La Mama también istá cansada  
mas yo quiero que ella agüente.*

*Cuando la inyente vai imbora  
limpiamo el barro, sepillamo as parade  
y intonce solo hallamo las marca dus mueble.  
Acá tava la mesa, allí tava la foto de casamento.  
La Mama baila con la escoba  
yo me río y me olvido de llorar por mis juguete  
hago cosa con la cara y ella también sorri  
Y los dos isquesemo las nube incima da casa  
y de que si sigue lloviendo  
la semana que bien otra vez vai llegar la inyente  
y la casa vai se inyer de biyo. (SEVERO, 2014, p. 29-30)*

Neste poema de Severo, um entre tantos outros produzidos na forma de poema em prosa que encontramos em sua produção, podemos perceber que por trás da intenção lírica há também o propósito narrativo de um fato: o que acontece quando a enchente chega. O poema

está estruturado em início, meio e fim, em uma história narrada em primeira pessoa; o eu poético vale-se do poema para ver a si próprio ou o que tal situação representa para ele, de forma que esse “eu” pudesse também representar um conhecimento intangível, embora universal, e situá-lo igualmente na perspectiva comunicativa entre o sujeito da enunciação com seu interlocutor. A problematização reside em seu significado conotativo: a passagem do tempo como decorrência das sucessivas enchentes recorrentes de cada estação chuvosa e, entendido metaforicamente, o movimento das enchentes pode representar as atribulações da vida por que todos passamos. A lógica do poema parece residir na ideia tempo-adaptação-vida: “*la semana que bien otra vez vai llegar la inyente y la casa vai se inyer de biyo*”.

Na sequência, apresentamos um poema de Diegues intitulado *Carta a los piratas que creem nel rock and roll en la triple frontera*. Tal como na produção de Severo, é um entre muitos poemas em prosa, cuja estrutura também se apresenta nessa forma:

*El único cd que valía la pena  
naqueles días nonsenses  
em que estábamos bem vivos  
era “Los Reyes De La Guitarra”,  
uno de los mejores cd’s piratas  
que han circulado por la triple frontera  
en las primeras primaveras  
del siglo XXI.  
B.B. King, Santana, Jimi Hendrix,  
Jeff Beck, Albert King, George Benson,  
Jimmi Page, Steve Ray Vaughan, Nuno Mindelis,  
eram algunos de los reyes de la guitarra  
que escuchábamos en las noches de insônia  
para subverter el pánico y el horror vacui.  
Gracias a los piratas  
que acreditavam nel rock and roll  
y fabricaban esos cd’s  
nel fondo del pátio  
ou num kiosko de la línea internacional  
podíamos cruzar después  
estradas abandonadas  
llenas de buracos  
rodovias superfaturadas sin acostamiento  
curtindo “Los Reyes De La Guitarra”  
high ways fakes  
estradas de la tierra de Marlboro  
nel lado brasileño de la frontera  
curtindo los perfumados greates hits de Santana  
rutas de la polca y de la maconha y del ñanduti  
y muchas otras cosas  
que solameme pueden brotar  
de una selva alucinógena  
llamada Paraguay.*

*Era muito legal  
 Hegar a uma city  
 perdida nel mapa  
 oubindo Black Magic Woman  
 ou I Play The Blues For You.  
 Agradezco a los piratas  
 que creen nel rock and roll en la triple frontera  
 y que comercializaban  
 a 1 dólar cada  
 “Los Reyes De La Guitarra” y “Santana Greats Hits”.  
 Los piratas de la triple frontera  
 eram los reyes magos  
 de la línea internacional  
 y también tenían  
 las obras completas de Pink Floyd  
 y sem se dar cuenta de puerra ninguma  
 nos salvavam  
 del tédio humanamente insoportable  
 de la tortura china  
 de la miseria espiritual  
 de los domingos de la frontera  
 llenos de kachaka romantikona  
 música dor de corno y polka jae’o. (DIEGUES, p. 2017a, p. 39-40)*

Podemos observar neste poema também o caráter multiforme do poema em prosa. O tema está bem definido em uma narrativa que retrata dias embalados por sons de CDs piratas comprados no comércio informal paraguaio. O sujeito poético parece extrapolar a simples descrição de uma circunstância para adentrar no território das sensações subjetivas: o instante, tedioso para o eu lírico, é rompido pelas músicas que ouve dos Cds piratas que escuta. Assim, a sensação que traduz o amplo universo sonoro apresentado no poema, tenderia a apresentar o mundo concreto não pelo discurso lógico, mas de forma a despertar a comoção auditiva a que o texto remete: “*llenos de kachaka romantikona música dor de corno y polka jae’o*”.

Julgamos que a forma do poema em prosa em ambos os poetas parece apontar para algo muito mais amplo e complexo, figura significados outros que somente o verso e a prosa em separado não seriam capazes de proporcionar. Ademais, a escolha dessa forma híbrida de escrita expressa muito mais do que a simples mescla entre gêneros, mas simboliza uma ideologia criativa e um reino infinito para a expressão do espírito poético àqueles que cantam o espaço fronteiro.

Para comprovar ainda mais uma vez nosso pensamento em relação à combinação entre os gêneros literários e, portanto, a transgressão de fronteiras textuais nas produções de Severo e Diegues, passaremos, neste momento, a apresentar também alguns exemplos de

textos em prosa poética que, conforme já explanamos, apresenta sutis diferenças em relação ao poema em prosa.

*Viralata*, o único livro em prosa até o momento de Fabián Severo, apresenta-se como prosa poética que, por ser uma forma híbrida, incorpora a linguagem da poesia, ao se associar à expressão simbólica, à linguagem metafórica e a alguns recursos formais próprios da poesia em seu corpo narrativo. A simbiose que ocorre entre prosa e poesia leva à identificação de uma visão subjetiva transplantada para o mundo exterior, no qual o narrador-poeta transborda seus sentimentos para o plano do papel, como um “tratamento polissêmico que esse tipo de narrativa confere ao tempo e ao espaço; o ritmo peculiar (de “frase musical”) que é então propiciado; o apreço ao simbólico e ao mítico; o uso intensivo do monólogo interior e do fluxo de consciência (“névoas de incerteza”)” (PIRES, 2006, p. 56) são características que inserem *Viralata* nesse tipo de gênero híbrido.

É essa natureza lírica-prosaica que exemplificamos com trechos de *Viralata*:

*Tengo una vida viralata. Voy de portón en portón, olfateando. Cruzo las vereda revolcándome en la tierra, girando alrededor de mí, buscando. Ladro en las noche que no puedo dormir. Muerdo almohadas vacías.*

*Puede ser que yo haiga sido entero mas las memoria olvidaron las parte. Puede ser que yo sea solo parche como esas colcha vieja. Viralata. Virando retazo. Virando pregunta.*

*Hombre cusco con un recuerdo de cada raza. Piel cocoa de mis madre. Trote miedoso de mis padre. Fucinho preto de la Chata. Hombre de restos como el cusco de los Quevedo.*

*Cusco hombre, mitad de vida, metade de muerte. Solo me resta imaginar ladrando. (SEVERO, 2015a, p. 97).*

Nesse excerto, assim como em toda a narrativa, o narrador se reconhece como um “cusco”, como um cão vira-lata, que vive na simplicidade e sem privilégios, preso em uma cadeira no caminho vendo passar “*las mismas cara, desde la mañana hasta la noche. Como fantasmas de tierra, condenados a sacudir el polvo estancado nu ar para que no nos aplaste.*” (SEVERO, 2015a, p. 27). Nessa obra, as marcas de um texto narrativo são flagrantes: é-nos apresentado um espaço bem delimitado, um bairro pobre da fronteira entre Uruguai e Brasil; o tempo da narrativa oscila entre o tempo cronológico e psicológico, o narrador já adulto, no plano interno da narrativa, conta sua própria história desde a mais tenra infância e as personagens são forjadas a partir de descrições que trazem uma figuração autêntica e natural.

Todavía, *Viralata* não somente rompe as definições de fronteiras em um território geográfico compartilhado, mas se caracteriza da mesma maneira pela natureza híbrida de sua linguagem (a mescla da oralidade com o texto escrito), como afirma Alves-Bezerra (2016, p. 122): “Em Severo é a sonoridade da fala brasileira que se fixa na ortografia espanhola”, mas, também, pelo seu caráter flagrantemente lírico.

*Viralata* irradia a sensibilidade de um “eu” que viveu na fronteira e necessita entender seu papel no mundo e, acima de tudo, sua própria identidade. A natureza do narrador é transferida a um eu lírico que se manifesta por meio da expressão poética carregada de significações que nos dilatam os sentidos. Sobre este aspecto podemos citar o jogo de mimetismo entre o sujeito lírico-narrador com as árvores de um bosque: “*Parecemo un bosque sincero. Pero no. Onde los ojo no alcanzan, aparecen las herida en las cáscara. Gajos muertos. Algo que no es. Istamo juntos pero nunca semo.*” (SEVERO, 2015a, p. 28). Em outra parte do fio narrativo encontramos acentuada linguagem metonímica ao se apresentar relações de significados que se fundem:

*Entre as pedra de mi calle, crece la pobreza como un yuyo y la ilusión no puede romper la cáscara. Ahí istán las sombra, arrastrando sus angustia como si fuera un pedazo de cuerpo, empolvando los día. Los final feliz no salen de la pantalla y la gente pasa toda la vida isperando. Dios isconde el sol num buraco y la escuridã se lleva las chispa de la esperanza.* (SEVERO, 2015a, p. 62).

A manifestação poética na prosa de Severo exala emoção por todos os poros. Fabi, o narrador personagem de *Viralata*, em determinado momento faz uma referência carinhosa a sua tia Raquel, com quem desde pequeno teve contato muito próximo:

*Raquel es una luz que sale de la escuridá. Sorriso de Artiga que blanquea lo que toca. Algodón del alma. Frazada que nunca se cae en la noite de invierno. Raquel es un abrazo que dura varias canción. Una flor que nació de los agujero del Diablo. Un vasito de agua fresca. Un descanso.* (SEVERO, 2015a, p. 77)

Na passagem transcrita o uso da metáfora é marcante para caracterizar a brandura e a doçura de sua tia. Se quebrássemos em versos esse pequeno fragmento narrativo, poderíamos afirmar que é um poema.

O tempo psicológico imprime forte carga lírica à narrativa de *Viralata*. Isso constatamos no excerto: “*Yo tengo una tristeza del tamaño de la noche. Soy una sobra*



*sentada en la escuridá de una casa vacía, con los recuerdo colgando como un cuadro en la pared. El silencio se va deitando en los rincón y eu sinto las mancha de humedad creciendo en mis tallo*” (SEVERO, 2015a, p. 194). Além da relação metafórica, podemos verificar que a dimensão do tempo nestas linhas flui do íntimo do narrador exteriorizando um eu lírico em irrefutável atitude íntima e reflexiva.

Além do que já foi exposto, o amplo emprego da linguagem figurada ao longo da novela aponta para sua caracterização como prosa poética e destaca o valor que a memória assume como força imaginativa a orientar-se para longe dos caminhos únicos da razão. O narrador protagonista de *Viralata*, extremamente sensível ao mundo que o rodeia, vivencia cada experiência em permanente tensão entre a emoção e a intelectualização e revela significativa inquietude com o próprio destino, mediante o qual questiona o seu existir. Assim, Severo, para compor seu texto em prosa, toma como instrumento principal o conteúdo lírico e imagético típico da produção poética.

Mudando o foco, agora, para a produção de Douglas Diegues, destacamos o evidente casamento entre prosa e poesia presente em seus textos narrativos. Sobre este aspecto apresentamos o caso do conto *Garbatcho*, em que verificamos o uso recorrente de anáforas em vários momentos do texto: “*El pôr do sol color infierno del Chaco. El lago del amor lleno de jacarés en la city morena. El kanto de los mbopis. La yiyis hermosas. El samsara y el rock del Nirvana [...]*”(DIEGUES, 2017a, p. 60). Mais à frente aparece ainda “*El estanciero alemán le había dicho a Miguel Pacífico que era um perro de raça superior. El estanciero alemán dijo también que hasta los yacarés le tenían medo a Garbatcho [...] El estanciero alemán dijo por fim que los padres de Garbatcho eran de origen europea.*” (DIEGUES, 2017a, p. 60).

O emprego da anáfora é muito comum nas trovas populares, cordéis e poemas para dar maior ênfase e expressividade ao pensamento. Essa ideia se aproxima da prática poética de Diegues, que objetiva com a escrita em portunhol, aproxima-se da fala coloquial. Citamos mais um exemplo para ilustrar melhor: “*La kabeza se queda em su poder. / La cabeza que hierve y blanquea. / La cabeza que después exhibe como troféu de caza nel living de seu depa.*” (DIEGUES, 2017a, p. 99). Sublinhamos neste exemplo também a variação da escrita do vocábulo “kabeza” e “cabeza”, em que o autor usa fortuitamente ora a letra “k” ora a letra “c”, fato que é muito frequente nos textos de Diegues, visto que este é um dos estilos seguidos por ele, justamente para expressar total e absoluto desprendimento em relação à forma e à escrita tradicionais.

Outra referência a respeito da incorporação da poesia na prosa é o conto *El beneno de la beleza*, em que é estabelecida uma relação intertextual com o conto “Estou vomitando você, meu bem”, do escritor paranaense Jamil Snege. A história discorre sobre um eu lírico que amanhece “vomitando uma yiyi” e parecia que não pararia nunca mais de “vomité-la”:

*Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava você, amore, como naquele poema de mio amigo Jamil Snege.*  
*Durante toda la mañana continúei vomitando você y parecia que non iba a parar de te vomitar nunca mais.*  
*Quanto mais yo te bomitava, mais me sentia leve. Mesmo assim você continuaba entalada em mio estômago.*  
*Continúei a vomitarte por la tarde. Y el dolor de cabeza non pasaba. El dolor de estômago non pasaba.*  
*Era noche nuebamente.*  
*E yo te vomitava ainda.*  
*Vomitaba solamente égua.*  
*Felizmente yo ainda era jovem.*  
*Non tenía quarenta anos todavía.*  
*Tenía tempo pra continuar te vomitando.*  
*Y continúei a te vomitar, amore.*  
*Porque se yo non te vomitasse, se deixasse que você apodrecesse en mim, sei lá, morreria envenenado.*  
*Por eso yo non tenía mais remédio além de continuar vomitando você. Amor bichado, amor estragado, sei lá, me dá um feroz dolor de barriga. Y después de tanto vomitar você, amore, agora empiezo a cagar você.*  
*El sol aun non habia aparecido.*  
*Era uma feroz disenteria nel oscuro.*  
*Yo te cagaba copiosamente.*  
*Você salia con dificultadde.*  
*Non queria salir.*  
*Pero salía, apesar de toda la dificultadde.*  
*Era una cólica etrusca.*  
*Non iba a terminar de to cagar tan cedo.*  
*A veces paraba de te cagar por algun tempo.*  
*Y empezaba a bomitar bocê novamente.*  
*A vomitar tus cachos.*  
*A vomitar tus mechas bermejas.*  
*Mais una noche sem voce, amore, y mio cuerpo en transe.*  
 [...] (DIEGUES, 2017a, p. 71-72).

A tarefa de compreensão do texto de Diegues extrapola as convenções e o razoavelmente aceito e devemos considerar sua forma de criação poética como um modo particular de reinvenção dos sentidos e dos sentimentos. Sobre isso Rosana Zanelatto Santos (2016, p. 10) afirma que Diegues enxerga e narra “a vida que insiste em brotar do pútrido”. Ademais, é notável que dentro da própria transgressão que o portunhol representa com relação aos princípios tradicionais e acostumados da palavra, o portunhol selvagem de Diegues se

configura como ruptura da ruptura, uma vez que este estilo acarreta outras tantas formas e possibilidades de composição de escrituras.

No cotejo das obras de Severo e Diegues em estudo nota-se a grande distância da forma de abordagem temática que ambos oferecem ao leitor: enquanto o primeiro parece interessado em salvar do esquecimento situações e emoções que simbolicamente representam o passado e o presente, o segundo segue pelos caminhos do deboche, do erótico e do inusitado. Entretanto, percebemos haver, sem dúvida, a aproximação entre gêneros nas duas produções, desvendando em cada espécie, e no resultado do amálgama entre estilos diversos de produção, o que há de mais fronteiro e híbrido na definição dos gêneros literários.

### 3.2 Tradição X ruptura

Como vimos no item anterior, as fronteiras da produção literária de Severo e Diegues criam um espaço intersticial na literatura à semelhança de um tecido em que os fios, ora horizontais ora verticais, se estendem em sentidos contrários e parecem não compor imagem alguma, mas que, todavia, ao tecê-los, vão criando nexos e formando a trama e a estampa desejada. É nessa textura que o portunhol literário resgata uma identidade fragilizada das regiões de fronteira elevando a nível poético um espaço geográfico por vezes preterido e marginalizado.

Esse tipo de produção traz novo fôlego à literatura contemporânea por meio da ruptura dos estatutos literários tradicionais e representa as últimas instâncias da resistência cultural às divisões políticas dos territórios que, estanques, determinam um *ser daqui* e um *ser de lá*. Se considerarmos que esta literatura “revolucionária” alarga os sentidos da criação poética ao criar uma expressão à margem dos códigos canônicos, quebrando as barreiras acadêmicas, cujo domínio se circunscreve predominantemente a alguns indivíduos letrados, a literatura em portunhol se transforma em um bem para todos.

O estabelecimento de uma literatura inserida na herança cultural e linguística fronteiriça representada por um espaço múltiplo de influências configura-se, sobretudo, pela ruptura de princípios no plano de criação a partir de uma proposta inusitada e diversa que, neste caso, adapta-se às estremaduras entre Brasil e Paraguai e Brasil e Uruguai como recurso de integração, estendendo-se ao plano ideológico dos valores grupais.

Quanto a isso, o pensamento de Antonio Candido (2011) auxilia no entendimento das influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais na literatura. Dentre eles, podemos citar três grupos de fatores relevantes ao processo artístico: a estrutura social, os valores e ideologias e as técnicas de comunicação. O primeiro fator revela-se na definição da posição social do artista ou na configuração de grupos receptores; o segundo, na forma e conteúdo da obra e o último fator, as técnicas de comunicação, na sua fatura e transmissão, de sorte que esses fatores marcam os quatro momentos da produção: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2011, p. 31).

Em conformidade ainda com Candido (2011) entender esses fatores socioculturais pode nos ajudar no entendimento sobre os três momentos indissolivelmente ligados à comunicação artística, sobretudo da literatura, que são *autor*, *obra* e *público*. Para o crítico, as obras – de um ponto de vista sociológico – dividem-se em dois grupos: *arte da agregação* e *arte da segregação*. A primeira se inspira na experiência coletiva e objetiva conectar-se aos meios comunicativos acessíveis, de modo a associar-se a um sistema simbólico estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. Por outro lado, a segunda empenha-se em renovar o sistema simbólico e criar novos recursos expressivos e, por isso, dirigir-se a um número, inicialmente, reduzido de receptores. Candido, porém, chama a atenção para o fato de que não se trata de dois tipos de aspectos presentes nas obras, em conformidade com o jogo dialético entre a manifestação grupal e as características próprias do artista. Para ele, a essência está no entendimento de que:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (CANDIDO, 2011, p. 33).

O que temos em mãos com a poética em português é uma literatura identificada com os anseios e valores de uma população, cuja poética se manifesta pela ruptura e é resultado da fértil imaginação criadora do autor e, dessa forma, podemos encarar esse tipo de obra como a convergência entre o resultado da criação pessoal com as condições sociais.

Tomando o discurso como prática social e, portanto, como modo de ação e representação do mundo, aceitamos que a prática discursiva favorece o delineamento da comunidade à qual ele se dirige, “constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). À vista disso, Norman Fairclough distinguiu três aspectos construtivos do discurso. Por primeiro, o discurso contribuiria para a construção das “identidades sociais” e “posições do sujeito”, para os “sujeitos” sociais e os tipos de “eu”. Como segundo aspecto, o discurso colaboraria na construção das relações sociais entre as pessoas e, finalmente, como terceiro, o discurso contribuiria para a construção de sistemas de conhecimento. Segundo ele ainda, esses três efeitos corresponderiam respectivamente às três funções de linguagem e às dimensões de sentido que convivem e se inter-relacionam em todo o discurso: a função identitária, relacional e ideacional.

A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a função relacional e como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas, a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92)

Este pensamento de Fairclough sobre discurso associa-se perfeitamente com as observações de Antonio Candido expostas, de que a “arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” e que a poesia, também por ser palavra, seria ao mesmo tempo “forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística” (CANDIDO, 2011, p. 31-32). Tudo isso nos interessa esclarecer na medida em que a produção poética em portunhol modifica os recursos de comunicação expressiva e delinea as faces de um público bem específico, estabelecendo um processo dialético entre arte e sociedade.

Dando lugar ao fenômeno capital da formação literária em portunhol, de espaços e línguas sobrepostas e de intensa mobilidade cultural, a tradição clássica da literatura passa a representar o velho, o ultrapassado e, por outro lado, o portunhol, o que há de mais moderno. Assim, a desordem que esse tipo de produção exhibe se liga, visceralmente, com a ruptura entre os gêneros e espécies literárias e discursivas didaticamente concebidas – embora isso não represente necessariamente uma relação de oposição, mas, também, a recriação do acostumado e a reinterpretação de sentidos novos de leitura.

Todavia, ao mesmo tempo em que o portunhol simboliza a ruptura, ele restaura uma fórmula clássica e bem conhecida da literatura: contraposição aos preceitos estéticos de um movimento que se finda para outro que surge. Como exemplo disso, podemos citar a

discordância absoluta do movimento *árcade* à artificialidade discursiva do Barroco ou do movimento realista aos exageros egocêntricos do Romantismo e, ainda mais, da rebeldia dos modernistas com as práticas parnasianas da poesia.

Para Jean François Lyotard (1988), um dos mais destacados pensadores sobre a pós-modernidade, o saber que esta propicia “não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores” (LYOTARD, 1988, p. XVIII). O filósofo sustenta que o esforço de entendimento entre esses opostos seria o de aceitar os novos enunciados que surgem a partir da diversidade dos discursos. “Assim, nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem. Existem muitos jogos de linguagem diferentes, trata-se da heterogeneidade dos elementos.” (LYOTARD, 1988, p. XVI).

É por tal orientação ideológica que este estudo traça a análise da produção de Fabián Severo e Douglas Diegues em sua vertente pós-moderna, posto que a criação poética desses autores se distancia das grandes produções literárias para se engajar no discurso marginal e de índole múltipla.

Nas artes, o pós-modernismo se caracterizou em grande parte pela ruptura das fronteiras entre o popular e o erudito, o presente e o passado, a criação e a imitação, e, sobretudo, pela pluralidade de inspirações. Na literatura, o pós-moderno se particularizou pelos aspectos lúdicos, metalinguísticos, pelo estímulo à autorreflexão e, ao mesmo tempo, a revisão crítica de nosso passado histórico-cultural.

A poesia não ficou isenta da fragmentação originada pela “crise do relato” anunciada por Lyotard. Seus reflexos pós-modernos se manifestam também pela multiplicidade de situações imprecisas, enigmáticas e contrastantes.

Convém alertar, porém, como faz Steven Connor (1993, p. 108), que a teoria literária pós-moderna, encarada tanto como um conjunto dominante de ideias e práticas críticas quanto como teoria de um modo dominante de literatura contemporânea, é suscetível de se emaranhar numa crise eufórica, na qual pode resvalar para o equívoco comum de só atender para o manifesto da teoria, ao invés de aferir seus efeitos discursivos: “é ver o que ela diz e não o que ela faz.”

Em Diegues percebemos a tradição como eco de um estilo que permanece vivo. Caminhando em sentido contrário ao que a proposta inovadora de criação poética em português parece apregoar, Diegues resgata na tradição da poesia a forma do soneto – uma das mais clássicas formas de produção poética – para compor os livros *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) e *Uma flor na solapa da miséria* (2005).

Acredita-se que a criação do soneto deve-se ao poeta siciliano Giacomo da Lentino, sem uma forma fixa de divisão dos versos, que se disseminou ao longo do tempo apresentando variadas maneiras de divisão. Coube a Petrarca a fixação de uma forma e estrutura que se tornaria modelo à posteridade: os 14 versos divididos em dois quartetos e dois tercetos.

Diferentemente da forma petrarquiana, Shakespeare introduziu a estrutura de três quartetos e um dístico (*couplet* em inglês) para a composição dos seus sonetos. No quarteto inicial apresenta-se o mote, seguido pelos outros dois quartetos que desenvolvem o assunto da composição e, fechando o poema, os dois últimos versos fazem a conclusão da ideia ou assunto desenvolvido no poema.

A estrutura dos poemas que Douglas Diegues adota em seus “*sonetos salvajes*” é a shakespeariana e segue, na quase totalidade, a mesma forma de exposição do conteúdo aos moldes tradicionais: apresentação, desenvolvimento e conclusão. Veja-se, a título de exemplo, o soneto 18:

*juego empatado  
para combater el hambre  
uivan los hombres  
en cárceres superlotados*

*personas dormindo atadas a la grade  
tu sarna & tu tuberculose  
a nadie comove  
nada mais consigue ser novidade*

*las excepciones son los maníacos que no tem nada a perder  
unos passam fome - otros comem demais  
impulsos de destrucción parecen coisas naturais  
como la práctica del crime para conquistar el poder*

*prazos oficiais toxinas animais crimes banais - nem el futuro parece ter  
[futuro  
então eu corro para no perder você y la tarde sem juro] (DIEGUES, 2002,  
p. 25).*

O soneto 18 constrói uma paisagem, comum às grandes cidades, em que quase mais ninguém enxerga o sofrimento do outro e muito menos tenta ajudar. A miséria não comove mais e a violência também não causa mais espanto. A abertura (introdução) do soneto apresenta a proposta temática: “a miséria humana” em seu sentido de luta pela sobrevivência e adaptação em uma sociedade fria, apática e impassível. Vale destacar aqui que a maioria dos verbos empregados no poema é usada no presente e os outros ou estão na sua forma nominal ou no gerúndio – o que indica ação contínua ou em andamento –, fato que corrobora a noção de crítica social a uma situação atual. Na sequência, o eu lírico descreve as mais variadas formas da degradação, construindo o painel de desconstrução da dignidade humana. E, no fechamento, a surpresa, o eu poético também assume a atitude de indiferença à situação degradante que se apresenta e indiferente ou desesperado “*corro para no perder você y la tarde sem juro*”.

A opção pelo soneto shakespeariano marca um contraponto entre tradição e contemporaneidade. Ao compor seus poemas em *Dá gusto* e *Na solapa da miséria*, o poeta se vale de misturas distintas. A primeira é a mescla de vocábulos e expressões de idiomas distintos formando oportunhol selvagem. A outra consiste no enquadramento dessa composição hodierna no molde amplamente consagrado pela tradição que é o soneto. Em outras palavras, o autor mistura vocábulos e expressões formando um texto híbrido e, em seguida, distribui essa escrita contemporânea em versos organizados na forma tradicional do soneto, amalgamando nele o presente e o passado.

Citamos, ainda, a obra de Diegues *El astronauta paraguayo*, apresentada anteriormente, que além da mescla entre os gêneros literários ancora-se igualmente na tradição clássica. Indiscutivelmente, a obra, à sua maneira, retoma as Novelas de Cavalaria e a representação da figura de um cavaleiro, como veremos logo a seguir.

Gostaríamos de apontar nessa mesma obra a retomada da tradição, sob o recurso do diálogo intertextual. Nesse mecanismo de retomada de uma obra por outra, podemos afirmar que o texto é uma forma de memória e, portanto, um laço com a tradição. Nas palavras de Tiphaine Samoyault (2008, p. 47), “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer no intertexto.” Assim, apoiando-nos nessa ideia, discutiremos a metáfora da viagem entre *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado em duas partes – a primeira em 1605 e a segunda em 1615 – e *El astronauta paraguayo*.



Desde a antiguidade greco-romana, a metáfora da viagem serve de inspiração à literatura. Somente para citar alguns mitos cujos protagonistas empreenderam grandes viagens, lembramo-nos de epopeias como *Ilíada* (700 a. C.) e *Odisseia* (700 a. C.), de autoria atribuída a Homero, que serviram por largo tempo como conteúdo educativo aos jovens gregos e romanos. Igualmente *Eneida* (100 a. C.), de Virgílio, em que o herói Eneias, após a derrota de sua Troia, parte com a incumbência de erigir uma nova cidade. Dentro do universo clássico da língua portuguesa, é inesquecível a viagem de Vasco da Gama narrada por Camões em *Os Lusíadas* (1572), seguindo o modelo clássico.

No correr dos séculos, as abordagens sobre o tema “viagem” foram múltiplas e, ainda assim, revelam-se hoje tão fascinantes quanto nos tempos antigos. A partir da ideia de deslocamento, por espaços externos ou pelos desvãos íntimos do eu lírico, que o vocábulo “viagem” suscita, propomos delinear algumas reflexões. Dentro da proposta deste estudo, partimos do pressuposto de que a obra cervantina, em virtude de sua celebridade, dispensa apresentações. Por isso, avançamos diretamente para a análise das duas obras.

No livro de Cervantes, o motivo viagem é um dos principais focos da narrativa. Dom Quixote empreende três viagens, às quais se associa um emaranhado de significados simbólicos que desvelam o embate entre o imaginário e o real. O engenhoso fidalgo não é senão um homem cheio de sonhos e ilusões. Louco? Talvez... Contudo, seja insano ou não, com certeza é persistente e leva até às últimas consequências a realização de seus sonhos.

A originalidade na narrativa de Cervantes apoia-se no idealismo que transfigura e anima as fantásticas jornadas do cavaleiro da triste figura. *El Quijote* é o homem comum, mas de grande espírito, em luta constante pela justiça e pelo amor. Combate as contrariedades que se opõem à felicidade comum e encarna nobres impulsos que o impelem à vida heroica e aventureira.

*El astronauta*, à semelhança do Quixote, lança-se em aventuras inesperadas. Aquele se projeta pelo espaço etéreo do universo, enquanto este traça por terra seu trajeto; porém ambos viajam pelo mundo da imaginação: a viagem adquire o caráter delirante de ruptura da realidade, associada à evasão do sujeito do seu mundo material e real.

O movimento é uma característica intrínseca da viagem, mas o deslocar-se nem sempre representa mudança espacial. Embora ganhe destaque pelo aspecto descritivo da ação, a travessia, como metáfora, representa o dilema da busca de algo que represente uma solução da dúvida ou da angústia pela transformação:

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. (IANNI, 2003, p. 3)

Nas duas narrativas, *Dom Quixote* e *El astronauta paraguayo*, buscam suas próprias verdades e a solução de seus dilemas pessoais. Trata-se, em última instância, da oportunidade de um encontro do viajante com ele mesmo. Cada protagonista, “Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado.” (IANNI, 2003, p. 26).

Indiscutivelmente, as duas obras refletem, à sua maneira, as formas das Novelas de Cavalarias e a representação da figura de um cavaleiro experienciando algumas aventuras é marcante. Em Cervantes, o herói, apropriado ao seu mundo e época, tomou todas as suas armas e “montou-se no Rocinante, posta a sua celada feita à pressa, abraçou a sua adarga, empunhou a lança, e pela porta furtada de um pátio se lançou ao campo, com grandíssimo contentamento e alvoroço, de ver com que felicidade dava princípio ao seu bom desejo”. (CERVANTES, 1981, p. 45). Por sua vez, o astronauta de Diegues, em tempos de predomínio tecnológico e aventuras espaciais, viaja flutuando de maneira quase mágica (qualquer tecnologia suficientemente avançada, afirmou Arthur C. Clarke, é indistinguível de magia):

*¡8, 4, 2, zero y zás!*  
*¡Qué lindo flutuo!*  
*¡Qué lindo flutua*  
*el primeiro Astronauta Paraguayo!* (DIEGUES, 2007, p. 3)

Ainda assim, o tempo que separa as duas narrativas parece diluir-se na similaridade do empreendimento aventureiro dos dois heróis. Este e aquele enfrentam as mais variadas atribuições em busca de algo que anseiam alcançar, seja a honra, a justiça ou um amor, puro para Quijote, sensual para o astronauta paraguaio.

Desde a antiguidade até a atualidade um dos aspectos mais carregados de significados é o caráter moral do herói. Ao analisar as diversas opiniões sobre a natureza moral do herói, Brombert (2001, p. 18-19) resume:

Friedrich Schiller acreditava que o herói encarna um ideal de perfeição moral e enobrecimento. (“Veredlung”). Thomas Carlyle via os heróis como modelos espirituais guiando a humanidade, e portanto merecedores do “culto

do herói”. Joseph Campbell, em nossos dias, descreveu o herói de mil faces como capaz de “autoconquistada submissão” e pronto a dar a vida por alguma coisa maior do que ele mesmo. [...] Sigmundo Freud, de maneira menos lúdica, embora também destacando a competição, ofereceu uma visão mais sombria. Em *Moisés e o Monoteísmo* definiu o herói como alguém que enfrenta o pai e “no fim suplanta-o vitorioso”, e ainda menos tranquilizadamente (a noção de parricídio não é nada edificante) como um homem que se rebela contra o pai e “mata-o de um modo ou de outro”. [...] Joseph Conrad [...] sugere que a “treva” é o domínio privilegiado da alma heroica. [...] Paul Valéry afirmou que tudo que é “nobre” ou “heroico” está forçosamente vinculado à obscuridade e ao mistério do incomensurável, ecoando a observação de Victor Hugo a respeito do obscurecimento legendário (“obscurissement légendaire”) cerca a figura do herói.

Então, quem são os heróis em *Dom Quixote de La Mancha* e em *El astronauta paraguayo*? Talvez os dois representem seus próprios criadores, que têm a certeza de construir, a partir de suas convicções, ou quem sabe melhor dizer de suas ilusões, um mundo diferente.

Ao longo das duas obras em questão a figura feminina é marcante e imprime um tom mítico às narrativas. Entre Dulcineia e *Yiyi* há um abismo de intenções distintas. Enquanto Dulcineia del Toboso simboliza os mais altos ideais da pureza e da virtude, a *Yiyi de minifalda y su flor de xocolate endemoniada* é carregada pelas cores da sensualidade barata e vulgar, embora em algumas passagens do poema também represente o paradoxo feminino que transita entre a força e a delicadeza, a pureza e a sensualidade, representando a dimensão simbólica do *ethos* feminino das lendas e mitos e que, desde a antiguidade, é capaz de dar ressignificação à existência do homem: “*La yiyi del amable beneno xocolate rosa shock parece uma tormenta elétrica nel korazón del astronautita.*” (DIEGUES, 2012a, p. 18).

Também os opostos local/global estão presentes na narrativa de Cervantes. Em *Dom Quixote de La Mancha* não passa despercebida a referência em seu próprio nome a “*la Mancha*”, região onde o valoroso fidalgo vivia e que, de certa forma, torna-se pequena para suportar tamanha carga figurativa, reforçando o aspecto metonímico do nome, além de apontar “para uma zona de sombra, de indefinição e de indeterminação, que ajudará a construir a metáfora do personagem.” (KRAUSE, 2005, p. 62-63). Esses aspectos salientam a representação de um espaço circunscrito, menor, no caso a região de onde parte nosso herói, cujo deslocamento deflagra uma representação mais ampla de espaço: demarca as fronteiras imaginárias do incontível.

No universo dos romances de cavalaria, o cavaleiro se dedica ao seu propósito de magnanimidade, supera seus temores e luta incansavelmente pelo seu objetivo final, mesmo

que isso lhe custe a vida. O manchego de Cervantes e o astronauta de Diegues não medem as consequências de seus atos. Eles viajam para encontrarem suas verdades.

Miguel de Cervantes mescla a narrativa das novelas de cavalaria às aventuras do herói épico, mistura a narrativa romantizada à narrativa picaresca, para descrever as aventuras de descoberta e de autodescoberta de Dom Quixote. Por sua vez, Douglas Diegues adota uma estética que rompe com as territorialidades literárias para narrar a jornada do astronauta paraguaio. Os dois protagonistas se lançam em suas jornadas procurando caminhos que, se por um lado se revelam inusitados, por outro, muitas vezes, se mostram como uma forma de resistência ao mundo. Todavia, enquanto Cervantes emprega uma estrutura arcaizante de seu idioma, Diegues se vale de uma proposta de subversão poliidiomática em cuja estética a cultura assume maior importância do que a demarcação física de fronteiras geográficas e desconstrói os estereótipos de gêneros literários.

Tempos e propostas diferentes se cruzam nessas duas obras. Entretanto, ambas paradoxalmente se aproximam em seus aspectos figurativos da viagem de deslocamento tanto no espaço externo, físico e concreto, como no movimento para o interior das personagens. Ambos, *El Quijote* e *El astronauta* estão asfixiados pela rotina, querem despojar-se das marcas e dos valores domésticos do hábito. Nas suas viagens, buscarão o alimento para sua imaginação. Eles abandonarão a segurança que a vida lhes oferece pelas incertezas do caminho. E farão dos leitores eternos admiradores de suas jornadas.

De fato, acreditamos que a intertextualidade é um mecanismo próprio da leitura literária em seu intrincado movimento que constitui o tecido literário. Concordamos com Samoyault em que o intertexto se constrói pela justaposição de várias falas, vários contextos e várias vozes. Pensamento que se estende, na interpretação da autora, para uma memória coletiva que, por primeiro, permite uma leitura partilhada, que não esqueceu a coisa comum e outra, a leitura poética, que percebe melhor o “trabalho realizado sobre o que há de mais tênue na lembrança coletiva: o pequeno fato sem importância, o que é rejeitado pela história geral.” (SAMOYAULT, 2008 p. 122).

Voltando-nos, mais uma vez, à temática da poética de Diegues, gostaríamos de destacar o modo irreverente como o poeta trata certos assuntos quando, ao apresentar uma visão contestatária e crítica de mundo, também lhe acrescenta um tom de atrevimento lúdico. Esse aspecto nos remete diretamente aos conceitos de sátira menipeia e carnavalização da literatura apresentados por Bakhtin em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2010).

O gênero sátira menipeia recebeu esse nome em referência ao filósofo grego Menipo de Gádara (séc. II a.C.) que deu a essa tendência uma caracterização própria. Embora as sátiras de Menipo não tenham chegado até nós, o escritor romano Marco Terêncio Varro (séc. I a.C.) resgatou novamente o uso do termo e sua prática literária (BAKHTIN, 2010).

Mikhail Bakhtin situa esse gênero entre os estilos sério-cômico, em que os “escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo” e “abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (BAKHTIN, 2010, p. 134-135). Nos fundamentos de tal espécie literária, esclarece o filósofo, a primeira peculiaridade da sátira menipeia seria o novo tratamento que dá à realidade, tendo como objeto a realidade viva, o dia a dia. A segunda peculiaridade desse gênero sério-cômico é não se basear na lenda e nem se consagrar através dela, mas basear-se, conscientemente, na experiência (mesmo que ainda não seja madura) e na fantasia livre. A terceira peculiaridade é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros que compõem esse estilo, renunciando à unidade estilística da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica e se caracterizaria pela “politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico”, intercalando os gêneros e fundindo o discurso da prosa e do verso (BAKHTIN, 2010, p. 25).

Bakhtin continua sua conceituação sobre a sátira menipeia destacando quatorze particularidades fundamentais conforme elas foram definidas na Antiguidade e das quais destacaremos somente aquelas que nos são importantes para contextualizar a prática menipeia na obra de Douglas Diegues.

A primeira particularidade que destacamos é a presença do elemento cômico que aponta para o caráter carnavalesco; outro aspecto é que a menipeia se caracteriza pela excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica. Esses elementos são encontrados sem dificuldade nenhuma nos escritos de Diegues, em cujos textos facilmente identificamos essas referências, como é o caso do soneto 4 em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, no qual podemos observar a visão filosófica inusitada sobre as contradições que o ser humano carrega dentro de si e o forte apelo cômico nos versos:

*el ser-humano racional es un bicho muy complicado  
le gusta enrabar o ser enrabado  
milenariamente tarado  
según Dostoiévski no descubriu que es bueno por eso sigue tan malvado*

*el negocio es fazer lo que se pode  
se dexan bocê toma conta  
por eso bocê molesta esa gente tonta  
que gosta de se gabar que está sempre no creme da onda*

*o pueblo está verde, sin cualquier perspectiva de asas, frustrado  
cada um entende la coisa de um jeito  
hasta que se prove lo contrario todos son sospeitos  
mañana puede se você el novo asesinado*

*el ser-humano racional es un bicho muito loco  
un dia vai aprender a amar sin reclamar el troco* (DIEGUES, 2002, p. 11).

Uma particularidade para a qual chamamos a atenção é que a minipeia cria situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica, fato flagrante em *El astronauta paraguayo*, cuja narrativa leva um simples homem a sair flutuando pelo firmamento feito um astronauta em busca de uma paixão, mas que ao mesmo tempo mistura reflexões sobre o mundo contemporâneo e ponderações sobre o comportamento humano. Também podemos destacar outra propriedade em *el astronauta*, que é a combinação orgânica do fantástico livre em uma narrativa totalmente mágica e inverosímil.

Seguindo pela classificação de atributos da sátira menipeia, constatamos igualmente presente na obra de Diegues “as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais aceitas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso” (BAKHTIN, 2010, p. 134), característica já extensamente comentada ao longo desse trabalho, quando apresentamos vários exemplos de cenas que causam escândalo e comportamento excêntrico no texto do poeta. Para finalizar nossas relações entre a produção de Diegues seguindo o estilo da menipeia, salientamos a peculiaridade que reforça a multiplicidade de estilos, intercalando os gêneros literários e dando novo enfoque à palavra. Esse aspecto também já foi demonstrado aqui, quando vimos como Diegues mescla o texto lírico com a prosa.

Nessa caracterização descritiva das peculiaridades da menipeia, há de se destacar que a vertente sério-cômica na literatura se conjuga com a cosmovisão carnavalesca que, conforme o ilustre linguista, é variante literária direta dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. Tal afirmação se faz importante para a nossa discussão, pois a poética em portunhol é fruto, originalmente, do contato oral entre línguas diversas, colocando a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade.

Literatura carnalizada seria aquela que, por intermédio de diversas vinculações mediadoras, direta ou indiretamente, “sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (BAKHTIN, 2010, p. 124), sendo que todo o campo do sério-cômico constituiria o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Assim, através dos tempos essa manifestação se propagou na literatura universal, resultando nas mais variadas formas de abordagem temática.

A cosmovisão carnavalesca “é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” e, por isso, os gêneros que mantêm relação com as tradições do sério-cômico “conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros” (BAKHTIN, 2010, p. 124). Nessa linha de raciocínio, o carnaval, no sentido de conjunto das variadas festividades, ritos e formas carnavalescas, revoga as leis, proibições e restrições que caracterizam o sistema e a ordem da vida comum, ou seja, elimina-se “tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”, que os cerceiam totalmente na vida extracarnavalesca (BAKHTIN, 2010, p. 160). Para o pensador russo, a principal ação carnavalesca é a “coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 2010, p. 161), de tal forma que a coroação e o destronamento é um ritual biunívoco que expressa a inevitável e simultânea criatividade da mudança-renovação. Relacionando metaforicamente esses dois aspectos, podemos dizer que a “coroação da bufa” é a exaltação do viés fanfarrão e burlesco que a literatura de Diegues em portunhol apresenta e, por sua vez, o “destronamento do rei do carnaval” simboliza o rebaixamento dos cânones literários a uma inesperada manifestação poética.

A partir dessas ideias, fica clara a filiação do texto de Diegues a essa tradição literária da antiguidade clássica. Ainda que as composições do poeta sejam contemporâneas, elas resgatam preceitos da história poética e ele as amolda a seu estilo extravagante de escrita, o que, obviamente, já se configura como uma manifestação da carnalização da literatura. Nessa concepção, o poeta, conscientemente ou não, sobrepõe à tradição um conteúdo transgressor que, por sua vez, permite identificar no novo o velho. Ainda mais, a carnalização na poética desse autor passa a ser também ponto de inversão, em que o periférico torna-se centro e incorpora a tradição carnavalesca popular, opondo-se ao sério ou àquilo que representa as normas sociais.

Absolutamente extraoficial e representante da diversidade carnavalesca das fronteiras, o portunhol selvagem de Diegues possui vínculo indissolúvel com as tradições

populares que, heterogêneas, representam os conhecimentos, imagens e símbolos cruciais das culturas fronteiriças. Além disso, podemos relacionar o “*portuñol selvático*” ao pensamento de Bakhtin (2010) sobre as *mésalliances* carnavalescas, nas quais a conjugação dos pares opostos entre o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, entre outros, associa-se à profanação dos textos sagrados e sentenças bíblicas, representados no texto de Diegues por referências ao Papa, ou ao Vaticano, e a outros representantes religiosos como podemos observar a seguir:

[...] *Yiyis mil vezes yéguas. Néctar pago y néctar gratirola. Y te empayeezan lindamente porongo korazonzonzo y bolas. Triplefrontera Gomorra. Triplefrontera Sodoma. El Papa llega a Rapailândia a Bolilândia a Paraguaylândia e Kurepilândia. La cumbia todavía non llega a Roma. Estás empatado de la crema de las tetas de las kolas y de las xonxas. Agora sos um guevo. Um guevo frito. Y nim el Papa nim el Bispo Macedo te pueden salvar del tal amour kilombero...* (DIEGUES, 2012a, p. 28)

A maneira como Diegues apresenta sua literatura, seja em versos ou em prosa, ressignifica os sentidos tradicionais da literatura, não apenas inter-relacionando dialogicamente elementos ou situações opostas, mas sobretudo como contestação e ridicularização, das instituições e costumes habituais.

Estendendo nossas reflexões sobre a leitura da tradição espelhada na ruptura literária contemporânea, abordaremos, agora, alguns dos aspectos que marcam presença na produção em portunhol de Fabián Severo e evidenciam o cruzamento entre elementos da tradição clássica da literatura com a manifestação literária coetânea.

Para auxiliar nossa argumentação neste sentido, é necessário retomar conceitos referentes à história dos movimentos literários e, por primeiro, resgatar alguns dos princípios do movimento arcade que, no Brasil teve seu ápice na segunda metade do século XVIII. O Arcadismo aconteceu em um período bastante conturbado da política brasileira, o que conferiu aspecto singular à sua produção literária: fazer da literatura um instrumento de mudança social. Nesse momento tivemos as primeiras manifestações de independência do Brasil, devido às constantes pressões econômicas exercidas por Portugal sobre sua colônia. A Inconfidência Mineira, como ficou conhecido o movimento de reivindicação de liberdade política deflagrado naquela época, colocava-se frontalmente contra a opressão administrativa da coroa portuguesa sobre sua colônia.



Na literatura, enquanto na esfera barroca a criação literária procurava criar espanto por meio do rebuscamento, nas arcádias literárias criou-se uma artificialidade expressa na forma de um cenário natural e acolhedor para divulgar os ideais de uma sociedade mais justa e igualitária. Por meio da imagem de pastores preocupados somente em cuidar de seus rebanhos e desfrutar dos prazeres da natureza, propunha-se uma vida que valorizasse menos a pompa e a sofisticação características das cortes europeias do absolutismo. Os seus membros adotavam nomes de pastores e eram chamados por seus pseudônimos, criando uma espécie de simplicidade com o objetivo de eliminar tudo que poderia ser associado à artificialidade e à hipocrisia da vida na corte.

O *Fugere urbem* (fuga da cidade) foi um dos princípios fundamentais defendidos pelo Arcadismo, forma de pensar importada da Europa que naquele momento vivia os primeiros impactos da crescente urbanização causada pela Revolução Industrial. Os árcades tinham no bucolismo o ideal de vida, isto é, uma vida no campo, simples e natural, afastada dos centros urbanos, onde o homem viveria em um *locus amoenus*, num lugar ameno, que seria um ambiente ideal e tranquilo, bucólico ou campesino, uma região mítica própria da imaginação onírica. Para Calcaterra (1940, *apud* COUTINHO, 2004, p. 205), a vontade de uma livre e pura expressão lírica do sentimento era o que estava subentendido no sonho árcade,

em contraste com a realidade e a razão, ao pressuposto de que a verdadeira poesia se inspira em um entusiasmo natural e se exprime com naturalidade, em nome de uma simplicidade quase pastoril, de uma fictícia inocência primitiva e de uma ingenuidade bucólica, considerando o sentimento a fonte mesma da poesia.

Dessa forma, ainda segundo Coutinho (2004), a noção de Natureza é ponto central da concepção setecentista do mundo: “a Natureza cósmica e paisagística, a Natureza do coração (sentimento) e a Natureza do cérebro (*esprit*)”. Tudo isso representaria a comunhão do homem com a natureza em circunstâncias áureas e felizes que remeteriam à idade da pureza e da bondade, ideia defendida pelo filósofo francês Jean Jacques Rousseau, de que a civilização corrompe os costumes do homem, que nasce naturalmente bom.

Flagrantes são essas características nos textos de Severo. Encontramos em grande parte de seus poemas as referências a um ambiente bucólico e puro como podemos observar nos exemplos a seguir:

*El río Cuareim camiña nus fundo  
 asvés canta, asvés dorme.  
 Camiña pra abayo, i se vai, se vai asta noum sei onde.  
 Los peye som livre i yo ayo que se van com el río  
 se van para onde ele termina  
 diz que es un mar  
 um lugar aonde el agua noum toca la tierra. (SEVERO, 2011a, p. 37)*

Igualmente podemos verificar esse ambiente no poema intitulado *Chisoito*:

*Na ora qui u sol sisconde es la ora qui um iscuta.  
 Las estreya impurram i asenden los biyo de lus.  
 Cantan los griyo que trasen boa suerte.  
 Eu feyo la portera  
 i me adentro em mim para matutar  
 i pudé iscrevé. (SEVERO, 2011a, p. 36)*

Ou ainda em:

*El río no es de nadies.  
 Nase ayá pru lado dus serro  
 Boiando entre barro i piedra  
 Pra renasé nas agua du mar. [...]  
 (SEVERO, 2013, p. 37)*

Verifica-se a presença de elementos da natureza tais como rio, água, mar, aves, bichos e alguns outros a eles associados como peixes, grilos, barro, remetendo aos componentes fundamentais da utopia árcaica que coloca o homem em permanente contato com a Natureza, na qual residiria toda a beleza e tranquilidade que ele poderia almejar.

Também podemos verificar no exemplo a seguir a idealização do espaço campestre em contraposição com a cidade, uma vez que podemos relacionar a fronteira que Severo canta com o espaço bucólico e pastoril representado nos textos árcades. Outra observação sobre o poema abaixo é que “*pra donde van los ónibus*” simboliza a saída desse ambiente rural para as grandes cidades:

*Yo no voi pra donde van los ónibus  
 pois teño medo de no encontrar las cosa que gosto.  
 En Artigas, por mañá  
 veyo lamparitas asesas  
 nas puertas con cortina de nailon  
 i us cayorro deitado, viyilando.  
 Números pintado con cal nas parede sin revocar  
 patios yeio de yuyo disparejo  
 as pileta arrecostada nus alambre para tender ropa*

*yanelas con masetta rota  
casas pur a metade  
i siempre abertas. (SEVERO, 2011a, p. 35)*

Examinando a obra de Severo, verificam-se disseminadas inúmeras referências aos elementos campestres típicos do espírito árcade, conferindo ao seu estilo individual estreita ligação com essa tendência literária. Todavia, é frequente também à sua lírica o tom melancólico e saudosista, provocando no leitor o sentimento de tristeza e desolação tão ao gosto do movimento romântico, tal como um “estar” em transição entre essas duas correntes estilísticas, assim como ocorreu na história da literatura, quando já se encontravam elementos pré-românticos incorporados no Arcadismo. De fato, os textos de Severo são também uma forma de expressão do mundo pessoal e mais íntimo, resultando daí o egocentrismo (culto do “eu”), opondo-se ao racionalismo e valorizando as raízes nacionais – leia-se aqui raízes fronteiriças – e sentimentos populares.

Em Severo há prevalência da subjetividade, da confissão de estados da alma e a fronteira aparece como um lugar solitário; a expressão da vida nessas regiões extremas é cantada com melancolia e tristeza.

*La soledá es cuando la noche impurra el día  
y los vecino ainda no prendieron las luz.  
Intonce eu me sinto una casa apagada  
con la oscuridá  
se deitando en mís rincón.*

*Ditardisiña um sinte  
que toda la tristeza du mundo  
anda atrás de nos. (SEVERO, 2014, p. 19)*

Ademais, fica flagrante nesse poema a correspondência do estado psicológico do sujeito lírico com o ambiente natural. A ideia difundida pela mensagem decorre da preponderância dos sentimentos contemplativos sobre a razão e a forte carga emocional desencadeada pelo sentimento de pertença a um lugar.

É possível identificar certo sentimento de nacionalidade à moda de Gonçalves Dias em seu clássico poema *Canção do exílio*, do qual é exemplo o poema a seguir:

*Tu tierra vai cuntigo  
por más que cruces el puente  
buscando otra sombra.  
Allá van tar te lembrando  
con saudade de raíz. (SEVERO, 2014, p. 39)*

Dentro desse critério romântico, cumpre destacar outro poema que compõe o livro *NósOtros*, intitulado *Amanda carga el universo adentro*, já apresentado anteriormente, mas que se faz importante repetir aqui:

*Sé que existe un sitio  
donde las líneas de tu mano  
dicen mi nombre.*

*Eres la sombra de una plaza,  
un balcón perfumado de recuerdos  
que inunda relojes y cortinas.*

*El amor es un lugar que llevo.  
Te busco y me encuentro  
entre arenas y vidrieras  
atardeceres y ambulancias  
te elijo a ti.*

*Entro a tu cuerpo como a un espejo  
camino por tus piernas  
me disipo en la rama de tus brazos  
y vuelvo a descubrir  
el lugar que habito. (SEVERO, 2014, p. 46)*

Além do aspecto erótico que já foi comentado anteriormente sobre esse texto, gostaríamos de destacar, ainda, a possível metáfora da mulher associada com a terra. Observamos que o poeta compara o corpo feminino com elementos do ambiente como encontramos nos versos: “*Eres la sombra de una plaza*”, “*caminho por tus piernas*” ou em “*me disipo en la rama de tus brazos*” e, com isso, ao combinar a constituição feminina com elementos da natureza, associa a ideia “mulher-terra”. O corpo da mulher se transfigura em espaço onde o eu lírico encontra conforto e bem-estar, de forma a reconhecer que existe um lugar que lhe acolhe e que descobre ser “*el lugar que habito*”.

Tais ingredientes românticos na produção de Fabián Severo não excluem uma visão acurada da sociedade. Voltando-se especialmente aos problemas da pobreza, do afastamento geográfico que a fronteira para ele representa, o poeta toca em pontos sensíveis para ambos os países. Assim ele transforma sua criação na voz que se levanta diante do descaso e da injustiça social, como podemos observar:

*Eu vi tristesa nus plato  
fome nus ojo  
soledá en las boca.*

*Cuñesí us que ficárum  
i soñe los que se fueron.  
Descubrí que la jente  
morre na vereda  
mordendo um pastito  
resein arrancado.* (SEVERO, 2013, p. 44)

A denúncia à exploração do mais rico sobre o mais pobre aparece em vários poemas, nos quais a conduta dos mais fortes é duramente colocada em versos que destacam a visão crítica de uma sociedade que sufoca os mais fracos:

*Si a frontera noum fosse uma frontera  
as pedra preciosa que pisamo  
enyenarían nossos prato.  
Mas aquí us patrón  
tapan com gayeta veia  
a boca da yente,  
i cuelgan a inyustisa nu pescueso.* (SEVERO, 2013, p. 43)

Com efeito, também em seu romance *Viralata*, Severo não deixa escapar a oportunidade do viés crítico. Em certo momento da obra, o narrador personagem lembra-se de quando era criança e ajudava sua mãe a vender objetos de porta em porta ou quando ia à feira ajudá-la a vender pastéis. Em atitude reflexiva, ele pensa assim: “*Pero en la pobreza, no hay una edad para cada cosa, uno hace lo que el día pone en frente de uno. Cuando el estómago empieza a roncar, cada uno sale a cazar la comida para poder sobrevivir en la selva de la frontera*” (SEVERO, 2015a, p. 49). Ainda a título de exemplo na mesma obra, quando Fabi lamenta a morte prematura de sua mãe, fala assim: “*Los pobre semo una mixaria, ya nacemo extrañando lo que la suerte nunca nos quiso dar*” (SEVERO, 2015a, p.44). Desse modo, ao longo da obra, Severo dá pinceladas sobre a vida de carências na fronteira onde, mesmo com o fluxo de capital, a miséria e a desolação compõem um cenário desolador.

A confrontação entre tradição e ruptura na literatura em portunhol dos autores em estudo aponta seguramente muito mais para a fusão do que para a fissura. Os gêneros literários, que por muito tempo da história da literatura estiveram divididos em segmentos fixos, com o portunhol se alargam e se tornam um organismo vivo e dinâmico, cujo verbo literário associa diferentes estilos poéticos.

Nas obras de Severo e Diegues, razão e loucura, individual e social se conjugam formando uma unidade compreensível. Essa constatação nos remete aos estudos sobre o Neobarroco realizados por vários pesquisadores, dentre os quais destacamos Severo Sarduy

(1979), Haroldo de Campos (2004), Néstor Perlongher (1991), Irleamar Chiampi (2010) e Ángeles Mateo del Pino (2013) para evidenciar que a literatura em português amalgama em seu espírito tradição e modernidade. Todavia, para entendermos os conceitos formulados por esses autores, é necessário retomarmos a concepção do que foi o movimento Barroco na literatura, embora sem nos determos enfadonhamente em conceitos e classificações restritos.

O Barroco é um estilo identificado com a ideologia fornecida pela Contrarreforma. É uma espécie de contraponto à Renascença, que se caracterizou como um movimento de rebelião na arte, filosofia, ciência, literatura contra os ideais do universo medieval vigente à época, revalorizando a Antiguidade clássica e sua concepção pagã e humanista do mundo que instalou o antropocentrismo moderno. O Barroco foi uma reação a essas tendências no intuito de reparar a tradição cristã e apresentá-la sob novos modelos intelectuais e artísticos.

Em decorrência da dualidade na visão do mundo e na interpretação das coisas, o Barroco buscou aproximar os opostos, tendeu a conciliar extremos como claro/escuro, fé/razão, carne/espírito, erotismo/espiritualidade, juventude/velhice. Com uma linguagem exageradamente ornada e obscura, houve preocupação de produzir textos muito elaborados, fazendo com que o domínio superior da linguagem tivesse mais importância do que o tema a ser abordado. Por isso, os poetas do Barroco se esforçavam particularmente para criar metáforas, hipérboles, antíteses, paradoxos, trocadilhos, analogias e imagens que pudessem ser vistas como algo imprevisto e inteligente.

E é por este caráter excêntrico que Irleamar Chiampi (2010) defende que a reapropriação do barroco na segunda metade do século XX pela literatura latino-americana representa um fazer poético que inscreve o passado na dinâmica do presente de forma que uma cultura avalie as suas próprias contradições na produção da modernidade.

O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revém para atestar a crise/fim da modernidade, ao tempo que desvela a condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo. (CHIAMPI, 2010, p. 3)

Igualmente para Severo Sarduy (1979), o Barroco é a artificialização da linguagem: “O festim do barroco parece-nos, ao contrário, com sua repetição de volutas, de arabescos e máscaras, de confeitados chapéus e brilhantes sedas, a apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza” (SARDUY, 1979, p. 163). Para o escritor e crítico de arte cubano, a estrutura

barroca é um reflexo redutor daquilo que a envolve e transcende, reflexo que, embora se destine a ser ao mesmo tempo totalizante e minucioso, não consegue assimilar a vastidão da linguagem que o circunscreve, a organização do universo.

Em prosseguimento às suas reflexões sobre o Barroco e o Neobarroco, Sarduy delinea o que seria para ele o Neobarroco. Citamos suas palavras:

[...] o neobarroco reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência [...]. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “aprazivelmente” fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão. (SARDUY, 1979, p. 178).

Esse ponto de vista de Sarduy alcança eco nos estudos de Roberto Echavaren que aponta que a “*poesía neobarroca evita el didactismo utópico*”<sup>45</sup> e tem relação com a tolerância, com a licença para o singular, para o errático luxurioso (ECHAVAREN, 2013, p. 85). Ampliando esses conceitos, Ángeles Mateo del Pino apoia-se nas palavras de Sánchez Robayna e destaca que o Neobarroco perdeu a gravidade do Barroco e que, embora os dois partilhassem as mesmas propostas formais, o Neobarroco não implica em repetição, mas, sim, renovação: “*El neobarroco es un Barroco em vuelo*”<sup>46</sup> (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1990, *apud* MATEO DEL PINO, 2013, p. 35).

Na introdução do livro *Jardim de camaleões* (2004), Cláudio Daniel defende que o Neobarroco é uma resposta à modernidade e reforça a ideia de que esse estilo não se configura como uma escola literária, pois não possui princípios normativos; ele remodela fórmulas passadas para produzir seu discurso, de modo a imprimir um novo sentido a estruturas consolidadas como o soneto, a novela, o romance, desestabilizando-as. “O ponto de contato do neobarroco e a vanguarda está na busca de vastos oceanos de linguagem pura, polifonia de vocábulos” (DANIEL, 2004, p. 18).

Já em 1955, Haroldo de Campos, em seu artigo *A obra de arte aberta* para o *Diário de São Paulo*, identificava na literatura contemporânea de sua época a semente do que ele, por primeiro, chamou de Neobarroco. A partir do pensamento de Pierre Boulez, que mostrou

<sup>45</sup> “Poesia neo-barroca evita didatismo utópico.” (ECHAVAREN, 2013, p. 85, tradução nossa).

<sup>46</sup> “O neobarroco é um Barroco em voo.” (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1990, *apud* MATEO DEL PINO, 2013, p. 35, tradução nossa).

desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou seu julgamento sobre a obra de arte aberta, como um “barroco moderno”, Campos defende que “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.” (CAMPOS, 2006, p. 53). Para Haroldo de Campos, o Neobarroco consistiria no oposto de uma arte clássica e tradicional, mas seria uma arte sempre aberta a novas possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, possuidora de um valor estético pronta a revelar os simulacros da cultura comercial.

Por sua vez, Perlongher (1991) destaca a retomada do Barroco nas letras latino-americanas como “invasão de dobras, orlas irisdecentes ou drapeados magníficos”. Para ele, o novo surto do Barroco “lança o ataque estridente de suas bijouterias irisadas no plano da significação” de forma a danificar o sentido oficial das coisas:

Certa disposição para o disparate, um desejo pelo rebuscado, pelo extravagante, um gosto pelo emaranhamento que soa *kitsch* ou detestável para as passarelas de modas clássicas, não é um erro ou desvio, parecendo antes algo constitutivo, em filigrana, de certa intervenção textual que afeta as texturas latino-americanas: texturas porque o barroco tece, mais que um texto significativo, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso. (PERLONGHER, 1991, p. 16)

Inevitável, portanto, relacionar a literatura em português com o Neobarroco. A materialização do português na poesia desliza por entre os cânones literários e incorpora as inúmeras possibilidades de arranjo entre línguas, dobrando e desdobrando significados entre texto e leitor. O jogo de sentidos e o exagero são marcas das obras em análise, construídas a partir dessa língua de contato. O que podemos observar é o particular interesse dos autores da literatura em português em explorar até o mais alto grau da linguagem; é a conhecida tensão barroca entre extremos: velho x novo, caos x ordem, limite x excesso.

O português postula para si o lugar de uma estética literária original e ornamentada, cuja produção se caracteriza por privilegiar o popular e uma arte não classicizante, que se dedica a expurgar o elemento europeu da cultura latino-americana, como defendeu Sarduy (1979), ao sustentar que o Neobarroco seria a arte da “contra-conquista”, da “dessacralização e da discussão”, o “barroco da revolução”. Assim como a proposta neobarroca, a produção literária em português combate as unificações ideológicas contemporâneas.



### 3.3 Fabián X Diegues

Neste item que encerra este trabalho, seguimos evidenciando as características de estilo e preferências temáticas dos poetas Fabián Severo e Douglas Diegues, sobre o que distingue e o que aproxima a produção de cada um desses autores, demonstrando que o portunhol é tão maleável que permite ir de um extremo a outro, do lírico à carnavalização, apontando como essa língua de contato é múltipla e tão moldável como cada pessoa queira adaptá-la.

“*Vo iscrevé las lembransa pra no isquesé*” é o poema-verso que abre a primeira obra que Severo publicou comercialmente. Voltamos a esse poema, pois é ele que vai traduzir uma das principais propostas, senão a principal, da criação de Severo. A lembrança será o caminho pelo qual o poeta leva seu leitor ao longo de sua jornada pela fronteira entre Artigas e Quaraí. A rigor, as reminiscências engendradas pelo poeta recuperam um passado modesto e humilde como uma forma de catarse e sublimação. É o que se pode observar nos exemplos a seguir:

*Nas casa  
nos tiña um limonero.  
Ánjel verde nu meio du pátio abandonado.  
Pastisal pra sempre,  
selva chiquita  
onde sobrava ispasio pra crescer  
mas no avía como.  
Alí, entre u yuyal  
uma perna i uns braso  
yeno de ojo  
perfumando la mañana  
con el canto dus gorrión  
que eran mas libre que uno.  
Yo estraño el limonero.  
Aora mis pie son pasto duro,  
terra sin flor  
onde uno escarva  
i no aparese niuna lombrís. [...] (SEVERO, 2013, p. 33)*

Neste primeiro exemplo, o eu lírico rememora o limoeiro que havia no quintal da sua casa e que, apesar de pequeno e mirrado, espalhava seu aroma e seus galhos serviam como pouso para os pardais cantarem. Destacamos desses versos duas comparações que nos parecem importantes. A primeira é a metáfora do limoeiro com um anjo, “*ánjel verde*”, para a qual evocamos seu significado do latim: “mensageiro”. O limoeiro está sozinho no meio do pátio e é dele que emana o aroma da planta e o som dos pássaros e, portanto, mensageiro. A segunda comparação é a relação do próprio eu lírico com o pasto, de sorte que seus pés estão

enterrados na terra, assim como raízes se fincam no solo. Dessa forma, podemos expandir ainda mais a interpretação desses versos: o sujeito do poema representaria o próprio poeta, Severo, que em sua missão de cantar (em portunhol), espalha a essência lírica da vida, estando “pregado” ao solo, ou seja, encravado solitário na sua terra, a fronteira.

O próximo exemplo retiramos do livro *NósOtros*, em que o eu lírico relembra o sentimento de medo que sentiu diante de uma situação vivida com sua cachorrinha chamada Chata. O poema narra que em certa feita o canil fora buscar o animal devido à denúncia dos vizinhos diante da agitação de Chata ao ladrar para tudo e todos que passavam pelas redondezas. Vejamos fragmentos do texto:

*Sempre que pienso en la Chata,  
me lembro de cómo ella me miraba aquella tarde.  
[...]  
Yo no lloré cuando ella murió.  
Yo lloré una vuelta que vinieron los de la perrera  
y yo tava iscondido con la Chata  
imbaiyo da cama de mis padre.  
Ellos querían llevarla porque los vecino denunciaron.  
[...]  
La Chata me miraba asustada  
y yo tranquila Chatita que nou vai pasá nada  
y le tocaba el fusiño  
y ella con los ojo lleno de lágrima.*

*Sempre que pienso em la Chata  
me lembro como me miraba esa tarde.  
Tenía el miedo que tengo ahora. (SEVERO, 2014, p. 31-32)*

Consideramos que as lembranças são a representação do passado e que, apesar da perspectiva de distanciamento temporal, de alguma forma encontram eco no homem de hoje. Os versos acima nos mostram o sentido simbólico presente no poema de uma lembrança que ficou marcada na memória e de tal sorte que aquela recordação ressurgiu quando, por algum motivo, o eu lírico sente-se fragilizado. Por detrás desta lembrança, a princípio banal, há o rastro de angústia que o levou a reviver aquela experiência, assumindo um significado maior porque imprime ao fato uma carga emotiva de aproximação dos sentimentos entre o animal e o humano.

A respeito do processo de reminiscências do passado, Luis Behares escreve assim no segundo prólogo do livro *Noite du Norte – Noche en el Norte* (2011a):

*Esta escritura de los recuerdos va en el sentido profundo de la transliteración, en la medida en que la memoria exige ese movimiento en el que “las lembransa” deben ser escritas para “no isquesé”, alterizarse para permanecer. Es así que a lo largo de todos los textos que siguen se expresa un claro sentimiento de extrañamiento, en el qual Severo como hablante se esfuerza por saber en otro orden lo que inconscientemente sabe, en el cual la lengua materna, lejos de ser la más sabida y la más consciente implica un enigma y un sortilegio.*<sup>47</sup> (BEHARES, 2011a, p. 98)

Nesse mesmo sentido, ao discorrer sobre a relação entre passado e presente, Walter Benjamin explica que a imagem “é aquilo onde o que já foi e o agora se reúnem de forma relampejante em uma constelação” (BENJAMIN, 1997, p. 75). Como resultado dessa intersecção, Benjamin defende que a imagem é a dialética na interrupção, pois “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre o que já foi e o agora é dialética: não é decorrer, mas imagem, que irrompe. – Só imagens dialéticas são imagens autênticas [...]; e o lugar em que se encontram é a língua.” (BENJAMIN, 1997, p. 75).

Essa relação abordada por Benjamin entre a criação de imagens para retratar um passado se revela na poética de Severo como um esforço de resgatar em palavras a memória das lembranças vividas em sua terra natal, um passado que, para ele, não pode ou não deve ser esquecido. Entendendo que as lembranças reatam laços com o presente, percebemos que as recordações do poeta servem como fator determinante na formação da sua identidade pessoal ao longo do tempo e, portanto, constituem um refúgio na busca de um lugar seguro no presente.

Outra característica a destacar na poética de Fabián Severo é a assimilação do eu lírico ao meio ambiente no qual se localiza. Essa forma de interação, expressa em diversos poemas, salienta a vida em comum entre o sujeito poético e sua terra, numa integração inevitável, imperativa, em que o espaço assume papel de protagonista. A assimilação entre o organismo (o eu lírico) e seu meio revela-se, destarte, fator relevante para se vislumbrar quão peculiar é a região da qual se faz produto o homem fronteiro.

---

<sup>47</sup> “Essa escrita das memórias vai no sentido profundo da transliteração, na medida em que a memória exige esse movimento no qual “as lembransa” devem ser escritas para “no isquesé”, modificar-se para permanecer. Assim, ao longo de todos os textos que seguem se expressa um claro sentimento de estranhamento, no qual Severo como falante se esforça para saber em outra ordem o que inconscientemente sabe, em que a língua materna, longe de ser a mais conhecida e mais consciente implica um enigma e um sortilégio.” (BEHARES, 2011a, p. 98, tradução nossa).

São vários os poemas que remetem a essa ideia de vínculo entre homem e terra. Citamos por primeiro o poema “13” do livro *Viento de Nadie* (2013) no qual é perceptível a interação entre o sujeito e o rio:

*Eu so marrón como el río.  
Cocoa sin azúcar.  
Cobra de pedra  
Que se vai para bajo  
I noum me yeva com el.  
Agua de tierra  
Tapando meus pe  
Que no saben donde estoi.* (SEVERO, 2013, p. 27)

Outro exemplo aparece no poema “31” desse mesmo livro, onde podemos observar a fusão do elemento “terra” com o eu lírico compondo uma imagem simbólica de que, para onde quer que vá, o indivíduo leva consigo o sentimento de pertença de seu chão. Vale destacar que quando Severo refere-se a “terra”, é ao espaço fronteiroço que ele alude.

*Tua terra vai cuntigo  
por mas que tu cruse u puente  
buscando otra sombra.  
Ayá van tar te lembrando  
com saudade de raís.* (SEVERO, 2013, p. 45)

A respeito desses aspectos, retomamos o poema *Sincuentioito*, do livro *Noite nu Norte – Noche en el Norte* para destacar a associação do eu lírico com o espaço físico fronteiroço e, ao mesmo tempo, sua comparação com os pássaros:

*Todos nos semo da frontera  
como eses pássaro avuando de la para qui  
cantando um idioma que todos intende.* (SEVERO, 2011a, p. 91)

Por esta mesma tendência de associação da natureza com o ser, voltamos a transcrever o poema *El mundo en un lugar*, agora para salientar que a fusão do elemento natural se dá com o próprio poema:

*El puñado de tierra que cubre mi poema  
Cae de los húmedos rincones de casa  
Tiene sabor a plantas tropicales  
Aroma a lentejas con arroz  
Y si uno pasa la mano por alguna estrofa  
Siente lloviznar en la solapa.* (SEVERO, 2014, p. 43)

Nessa voz que brota dos poemas de Severo, carregada de sensações sinestésicas, reconhecemos as raízes de um sujeito lírico que se confunde com o espaço, ocorrência que permite uma leitura dúbia entre o que é recordação do próprio autor e a invenção poética criativa que representa o caráter plurissignificativo da arte literária. Nesse fluxo de memórias encontramos a ambiguidade entre o que é real ou imaginário, o que é consciente ou inconsciente.

Chamamos a atenção ao poema que segue, que vamos designar *Me gustaria tener nombre de agua*, onde o eu lírico confessa seu desejo de ter um “nome de água”, mas recebeu de nascença um “nome de terra”:

*Me gustaría tener nombre de agua.  
Mas mi madre quiso  
que mi nombre fose de tierra.  
Palabra seca que se parte  
en letras de balastro.  
Mi madre tal vez quiso me salvar das agua  
que transforman julio num inferno  
y soñó mi nombre de piedra.  
Nombre de agua sería lindo  
mas en la frontera  
uno no elige quien quiere ser. (SEVERO, 2014, p. 21)*

Neste texto aparece a associação entre o nome com os elementos naturais: água, terra, pedra. O nome próprio para cada pessoa, além da simples identificação, é o que lhe confere singularidade e individualidade perante o grupo social. A simbologia dos nomes vem de há muito tempo, quando os recém-nascidos recebiam nomes conforme a circunstância do seu nascimento, aparência, local de origem ou mesmo pelo dia em que nasciam, de tal sorte que é elemento fundamental para o ser reconhecer-se a “si-mesmo”. O nome representa o Ser em sua carga mais subjetiva e figurativa que o indivíduo pode assumir.

No poema, o sujeito lírico destaca a importância da água para ele ao desejar “*tener nombre de agua*”, noção que nos faz retomar o pensamento de Bachelard (1997), exposto quando abordamos a simbologia da água nos poemas de Severo, como imaginação materializante e como elemento impregnado de sentidos, cujas impressões remetem a uma consciência de si mesmo e, à vista disso, à pessoa metaforizada em água.

O desejo do eu lírico de possuir um nome de água poderia ser traduzido pela própria configuração da água, fluida e maleável, como representação da transformação, em

contraponto ao que seu nome remete, de “terra” e “pedra”, termos que simbolizam o elemento passivo e imutável. Estendemos nossos pensamentos neste ponto, pois mais uma vez, parece-nos haver neste poema a fusão entre poeta e sujeito poético. Uma das acepções da palavra “severo”, segundo o Dicionário Houaiss (2001), remete ao sentido de “duro, rígido”. Esse significado do termo nos permite relacionar o nome do poeta, Severo, ao sentido exposto no poema, no qual observamos o desejo do eu lírico, a corporificar o próprio poeta, de possuir um nome de água que representaria algo “mais lindo” – e, no entanto, esse desejo resta frustrado, porquanto seu nome é “*Palabra seca que se parte / en letras de balastro.*”

Merece destaque a força impositiva expressa nos dois últimos versos do poema *Me gustaria tener nombre de agua*. Eles remetem à ideia de um destino que, à revelia da vontade do indivíduo, se impõe de forma categórica, pois na fronteira “*uno no elige quien quiere ser*”. Assim, o caráter fronteiro imporia uma clivagem irresistível entre desejo e realidade, entre anseio e experiência, entre fantasia e fato, acarretando os sentidos antagônicos da rigidez representada pela terra/pedra e aquilo que o eu lírico/poeta gostaria de ser, a saber, “água”.

Ainda por este caráter de fusão entre o sujeito lírico com o poeta, trazemos outros dois exemplos. O primeiro com o título *Trinticuatro* diz assim:

*Mi madre falava mui bien, yo entendía.  
Fabi andá faser los deber, yo fasía.  
Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.  
Desí para doña Cora que amañá le pago, yo disía.  
Deya iso gurí i yo deiyava. [...] (SEVERO, 2011a, p. 58)*

O segundo exemplo é o poema *Cuarentaiséis*:

*Cuando yo me fui das casa  
miña main me deu uma caya de sapato  
yena de royo de foto.  
  
Algún día Fabi, tu vai podé revelá esas foto  
de cuando tu i teus irmaum era piqueno. [...] (SEVERO, 2011a, p. 73)*

Evidenciamos nestes dois exemplos que aparecem no livro *Noite nu Norte* (2011a) o uso do nome *Fabi*, que seria a redução de Fabián, justamente na obra em que o eu lírico se propõe a escrever para não esquecer, marcando a vinculação da voz poética presente no texto à vivência do próprio poeta, morador da fronteira. Nesta obra, a narrativa poética mantém o traço das descrições de situações passadas na fronteira em permanente diálogo entre o

poeta/eu lírico com o seu meio cultural, fato que marca a natureza autobiográfica que Severo imprime aos seus versos.

Outra marca na lírica de Severo é o uso de frases proverbiais, quase aforismos, que não estão carregadas unicamente do caráter moralizador como de costume, mas são construídas para demonstrar a experiência vivida pelo locutor. Listamos algumas delas:

- . *La soledá es cuando la noite impurra el día.* (SEVERO, 2011a, p. 16)
- . *No me detienen las esquinas ni las flores.* (SEVERO, 2014, p. 45)
- . *La soledá es estar lonje dus ojo de mi madre.* (SEVERO, 2011a, p. 34)
- . *El amor es um lugar que llevo.* (SEVERO, 2014, p. 46)
- . *La soledá es noum encontrar palabras para yorar.* (SEVERO, 2013, p. 46)
- . *En la infancia, la felicidad es un vientito que pega en la cara y resbala en nuestra mano.* (SEVERO, 2015a, p. 156)
- . *En la frontera, ni el silencio es de uno.* (SEVERO, 2015a, p. 158)

Observamos que o uso dos aforismos por Severo transmite o olhar do enunciador e exterioriza experiências próprias vividas na fronteira. Além disso, as máximas ilustram, mesmo que com uma visão parcial, situações e costumes das regiões de estremadura.

Seguindo com nossas reflexões sobre a poética de Fabián Severo destacamos mais uma vez a presença da figura materna em sua produção. Assim como discutimos esse aspecto quando falamos sobre a narrativa *Viralata*, gostaríamos também de evidenciar a presença materna na lírica severiana.

São numerosos os poemas em que a figura materna sobressai como porto seguro para o eu lírico, formando um vínculo de cumplicidade entre mãe e filho. No poema que segue, podemos observar como o filho se sente protegido pela mãe nas noites de tormenta, fato que remete à função representativa da figura materna de salvaguardar e assegurar o bem-estar de seu rebento:

*Nas noite de tormenta  
mi madre ponía oya aqui i alí  
i apertava a porta dus fundo con uma sía  
pra que noum intrase a ventolera.  
Trasía tisora i sal pra cortar aqueyos inferno.  
Sempre pasava lo mismo.  
yo me durmía*

*prometendo que no ía dormirme  
i ella me protejá.  
Mi madre desmanyava as tormenta con los ojo. (SEVERO, 2013, p. 32)*

Outro exemplo dessa estreita ligação com a mãe é o poema “20”, cujos versos destacam a admiração do eu lírico por ela e o forte laço de afinidade que os prendem:

*Mi madre tiña la risa en los ojo  
i era alegre cuando podía  
purque na frontera  
um so festeya cuando u sufrimiento  
abaya us braso.  
Intonse,  
eya abría los ojo  
i enyía todo con su risa.  
Aprindí a me ver nus ojo deya.  
Su primavera  
era esas flor amarilla,  
florsita común que nadies mira  
i que se estiran  
como colya pur tudo u verde.  
Florsiña chiquita,  
coisiña de nada,  
que con un sopro de vento,  
desos que ni despeinan,  
eyas se deitan nu mundo.  
Mi madre mirava las flor i yo mirava eya.*

*La soledá es estar lonye dus ojo de mi madre. (SEVERO, 2013, p. 34)*

Chama-nos também a atenção na produção de Severo o uso frequente da metalinguagem. São vários os poemas e passagens em que o escritor caracteriza seu processo de escrita como uma maneira de explicar para si mesmo e para seu interlocutor como acontece o processo de catarse que dá vida à sua criação.

Adalberto Müller Jr. (1996), em um artigo intitulado *A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea*, define metapoesia

como um poema que focaliza o próprio código poético, pressupondo-se de antemão a existência de tal código, distinto do código da língua, sobre o qual se apoia. Ou ainda, a metapoesia pode ser definida como uma ‘teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema’. Um texto que se volta não somente para a mensagem – o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética – mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema. (MÜLLER JR., 1996, p. 14)



A partir desse conceito, apresentamos, por primeiro, exemplos de referências metalinguísticas presentes na narrativa de *Viralata*, onde Severo apresenta e justifica seu processo de criação em portunhol:

*Un día, la Mama me disse: tú tem sorte, Fabi. Sabe escrever, dibujar los sonido y guardar ellos en un papel para escutar despós. Es más fácil existir assim. Con las lembrança rasguñada, el pasado no queda tan lejos. Yo sinto que cuando deje de escribir voy dejar de andar. La mañana que yo pare de soltar estas voz, voy ser como una isla perdida nu meio del Cuareim y nadies va poder me encontrar. Asvés, creo que cuando termine estos cuaderno, va morir mi última raíz. Mi cuerpo ya istá apodrecendo. Solo la cabeza respira. La ventolera ya arrastró mis hoja de adentro. Mis pie van ficando grande para tan poco tronco. Estas letra son la última oportunidad de coser mis rama. (SEVERO, 2015a, p. 19-20)*

Percebe-se que a metalinguagem se torna fundamental na produção de Severo, pois ela elucida a essência de sua escritura em portunhol e, mais do que isto, é uma maneira de aproximar o leitor de sua linguagem-objeto:

*Recién ahora me toy animando a escribir mi soledad. Dibujar ella con mi língua. Enfriar mis desgostos. Pasé la vida con miedo que los demás descubrisen mis agujero, inventando un sorriso, esquivando preguntas. En mi cuadra, debe haber otras pessoa, que como yo, sintan vergonha de reconocer su abandono. (SEVERO, 2015a, p. 100, grifo nosso.)*

Ao discorrer sobre composição lírica, Hugo Friedrich (1978, p. 17) afirma que ela pode se comportar de três maneiras: sentir, observar e transformar, sendo este último comportamento o que diz respeito tanto ao mundo como à língua, fato que identificamos na poesia de Severo ao justificar seu processo de transformação da língua para construir poesia. Para ilustrar nosso pensamento, citamos o poema *Vintitrés* que relata como o sujeito poético teria começado a escrever a partir do incentivo de seu padrinho:

*Yo no sabía que podía iscrevé  
asta que mi padriño un día dice  
Yiribibe, tu vas fasé historia.  
el no dice con esas palabra  
porque el falava mui bien.  
Intonse impesé iscrevé.*

*Aproveito las noite nu Norte  
nou avoa uma mosca í iscrevo nu caderno  
presente de la Negra.*

*Meu padrinho tava serto*

*yo no ía terminar como us fío da Mónica  
aqueles nou presta para nada, so para fofoca.  
Eu me yuntei con la Negra  
dispós conseguí imprego nus Arrieta  
agora temo casa i tamo isperando ijo.*

*Yo iscrevo pra amostrar el día que u gurí pergunte.  
Yo veyo quel subriño da Negra  
que debe andar pelos cinco ano, pregunta tudo.  
Los gurí de agora son uma lus  
quereim sabe tudo i noum se calam nunca. (SEVERO, 2011a, p. 41)*

A metalinguagem em Severo provoca reflexão sobre questões elementares do fazer poético. O escritor expõe seu instrumento de trabalho como uma forma de aproximar o leitor ao seu mundo, imprimindo um caráter existencial, em que o eu lírico traduz suas emoções e sentimentos como uma enunciação literária-discursiva ao proclamar para si uma postura estético-político-ideológica.

A metapoesia também é um recurso utilizado por Douglas Diegues. Em conformidade com o pensamento de Wellington Furtado Ramos (2017, p. 1145), o fazer metapoético de Diegues “se manifesta como condição *sine qua non* do projeto estético do autor”, mecanismo que serve para elucidar seu estilo de escrita ou mesmo como uma forma de definir o que para ele é o portunhol selvagem.

É o que podemos verificar nos fragmentos a seguir retirados do capítulo 17 do livro *El astronauta paraguay*:

*El portunhol selvagem non es bueno nim malo nim apenas makoñero. El portunhol selvagem es espetacular mismo que nunca lo seja, es vulgar, es bizarro, es hermoso, es imprevisible, es vitaminado, es vita nueva. [...] El portunhol selvagem es la noche ou la manhana que non te podés perder y cuando la perdés nunca perdés nada. [...] El portunhol selvagem es remédio refreshante. [...] El portunhol selvagem es free y es pago y es vendido y non se vende. [...] El portunhol sevagem es mucho mais y mucho menos que todo lo que necesitás saber. [...] El portunhol selvagem es néctar del delirio de las lenguas mixturadas. [...] (DIEGUES, 2012a, p. 25-26).*

Neste exemplo, Diegues recorre à ambiguidade entre ideias opostas como um jogo enigmático do que seria o portunhol selvagem e, dessa maneira, confere à sua produção a aparência de uma incógnita em que o próprio leitor torna-se o decifrador do mistério (ou não...). Sublinhamos ainda que a composição ambígua elaborada no texto nos remete à antítese, figura de linguagem em que a aproximação de palavras ou expressões com sentidos opostos confere ênfase ao aspecto híbrido dessa língua literária. O contraste que se estabelece

serve para chamar a atenção à própria proposta poética do autor, corroborando o que já abordamos sobre o Barroco e Neobarroco.

No poema que segue, Diegues utiliza a metalinguagem para falar da literatura de uma maneira geral como forma de alargar a perspectiva da criação em portunhol, trazendo a figura do escritor português António Lobo Antunes quando, na década de 90, em depoimento a dois jornais portugueses declarou que não consegue conceber literatura sem esperma<sup>48</sup>:

*Para Lobo Antunes la cosa también es diferente  
literatura – cualquier literatura  
tiene que tener esperma  
si non – simplemente – non convence*

*comparto com el tal Lobo Antunes  
de esa verdade inventada –  
sin esperma la literatura  
non fede ni cheira ni nada*

*literatura – escritura – cualquier literatura sin esperma  
parece orina – frase imposta – conversa  
mole – enganación – guevo falso – falsa locura*

*Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta la pelota  
[en la gran feira literaria brasileira  
literatura con esperma es mucho más berdadeira. (DIEGUES, 2005, p. 5)*

Destacamos ainda deste soneto a metáfora de “esperma” com o ato de criação poética, cujo significado segundo Ramos (2017, p. 1150) seria a “fonte de fecundidade para o poema” e como canta o próprio poeta: “*literatura con esperma es mucho más berdadeira*”. Sobre isso Douglas escreveu um texto para seu blog afirmando que quando fala em “esperma”, não fala sobre sexo, mas “*Porque en la maioria de las cabezas akulturadas de las personas el Esperma está violentamente asociado a Porongo y Poronguismos. Pero quando uso Esperma em um texto lo faço como alguém que ainda acredita em Amor Amor*” (DIEGUES, 2007). Além disso, podemos relacionar o “esperma”, nesse e em outros poemas de Diegues, com o momento orgástico, momento de maior prazer sexual, como uma espécie de fecundação que gera a poesia em portunhol.

<sup>48</sup> A primeira declaração foi ao jornal *Público*, em 18 de outubro de 1992: “Custa-me conceber um poeta que nunca tenha feito amor. E às vezes quando leio certos prosadores portugueses, não tem esperma nenhum lá dentro, são tudo coisas que se passam dentro da cabeça. Pensam muito. E a literatura faz-se com palavra.” A segunda fala foi para o *Diário de Notícias*, em 27 de abril de 1994: “(...) o que me interessa são pessoas que tenham uma espessura de vida. Interessa-me pouco o romance filosofante, esses livros imóveis onde as personagens são todas cérebro e não têm vida, nem sangue, nem esperma (...)” (ANTUNES, 2005).

Podemos observar ainda, no soneto abaixo, o recurso metapoético aliado à ideia do gozo criativo compondo a temática do poema, não obstante se perceba a crítica aos cânones literários tão característica em Diegues:

*el sol predomina – você va a descubrir que es mejor bibir sin reclamar  
faz la revolução com mucho esperma y alegría  
inbenta novas rimas  
e esqueça lo que houver para olvidar*

*donde mora lo perigo y la locura  
no basta llegar allá – entre los primeros  
cuidado com los golpes rasteros  
lo resto es buena & mala literatura*

*considera la posibilidad de vitória de virada  
derrota la crisis de la osadia  
você es fuente de dolor y de alegría  
mas no subestime las fuerzas que surgen de la nada*

*en la lotería genética (cassino de la ciencia) importada de Francia  
bocê é mais una cobaia sin importância (DIEGUES, 2002, p.14)*

Acreditamos que, ao utilizar a melingagem, os dois autores, Severo e Diegues, justapõem significados à linguagem poética em portunhol e, ademais, apontam para um fazer poético impregnado de um *ethos* didático, como meio de apresentar e explicar sua poesia, assim como um professor apresenta um conteúdo a seus alunos. Em Douglas destacamos, ainda, que sua elaboração metapoética extrapola os limites das estruturas literárias e linguísticas para também se voltar para a crítica à própria poética tradicional. Para ilustrar o que afirmamos, transcrevemos o soneto 10 do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*:

*variación del sabor que une el sábado e una flor  
el futuro recua superando los desafíos de la qualidade  
diferenzas sorprezas milagres  
crenzas, crenzas, crenzas, horror y esplendor*

*belleza es la mudanza  
antecipo la invenção del futuro hoje  
olvido tudo lo que ouvi sobre  
la palabra em el intelecto agora danza outra dança*

*corro el risco de ser diferente  
recuso la química barata  
mierda em lata  
viva el biscoito (osbaldeandradeano) inteligente*

*vida com mais qualidade de rima  
poesia contra la falsa y cara alegría (DIEGUES, 2002, p. 17)*

Neste soneto, o poeta parte de sentidos gerais para chegar ao mais específico da interpretação do tema que seria a escrita em portunhol. Logo no princípio declara que “*el futuro recua superando los desafíos de la calidad*” e que isto causa diferenças, surpresas e milagres, suscitando horror e esplendor. Porém a “*beleza es la mudanza*” que ele traz do futuro para o presente em forma da palavra que, agora, “*danza outra dança*”, diferente, sem o artificialismo barato, a “*mierda em lata*” da literatura convencional. O eu lírico resgata a figura emblemática de Oswald de Andrade, convicto perturbador das ordens intelecto-literárias do Modernismo brasileiro, em referência à sua célebre frase “Um dia a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”, em referência às críticas de que o povo não entendia a sua literatura e, segundo ele, chegaria o dia em que a grande massa compreenderia aquilo que escrevera. O dístico final do soneto, portanto, faz o fechamento da defesa de Diegues de que a poesia da mudança é a “*poesia contra la falsa y cara alegria*”.

É neste “território de possibilidades”, emprestando o termo de Wilson Alves-Bezerra (2017, p. 382), que a poesia de Diegues se espria, criando um misto de admiração e perturbação ao se originar da transgressão das ordens tradicionais da literatura. E é por este aspecto de perplexidade que passamos, agora, para nossas reflexões sobre o elemento picaresco na poética de Diegues.

Nascida em Roma entre os séculos I e II d.C., a narrativa pícaro surgiu com obras como *Satiricón*, de Petrônio, ou *O asno de ouro*, de Apuleio, e fundamentou-se na “literatura da miséria” ou “literatura sobre pobres” e alcançou seu ápice na Espanha dos séculos XVI e XVII, com obras como *El Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *El buscón*, de Francisco de Quevedo, projetando-se da Espanha para outras literaturas ao redor do mundo (TRUJILLO, 2007, p. 12).

O romance picaresco centra-se na figura de um personagem da classe baixa que a todo custo tenta sobreviver, utilizando-se da malandragem e esperteza. Esse tipo de personagem na literatura seiscentista rompe com a figura do herói altruísta e benevolente tão ao gosto na época. O herói pícaro se instala entre o bem e o mal, representando uma figura mais real e humana do que aquela idealizada pelos escritos da época. Para Mário González, “o pícaro é a paródia do processo de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita os valores da burguesia e onde o parecer tinha prevalência sobre o ser” (GONZÁLEZ, 1988, p. 43).

Esse tipo de personagem inaugura uma visão dos caracteres marginalizados pela sociedade, figuras desprezadas pela literatura até então, e expõe forte crítica à realidade social. A narrativa picaresca apresenta um anti-herói, figura marginal à sociedade, que narra

suas aventuras “ao contrário dos costumeiros relatos das aventuras de fantásticos cavaleiros andantes ou de inverossímeis pastores polidamente apaixonados, os próprios protagonistas – na maioria dos casos – contam suas vidas de marginalizados em luta pela sobrevivência.” (GONZÁLEZ, 1988, p.05)

Seguindo essas ideias, é possível encontrar algumas afinidades da narrativa picaresca com a obra *El astronauta paraguayo* em que o personagem-astronauta se assemelha com a figura do pícaro, com uma filosofia de vida particular e assaz inusitada, cujo personagem está colocado nas margens literárias, legitimando, verdadeiramente, a figura do anti-herói. Logo no início do poema, aparece assim: “*Es hermoso flotar por la infinita Belleza de la Tatú Ro’ô de la Vida, um soldado desconocido maká enjabonado bailando cumbias entre Enanas Verdes y Enanas Rúbias [...]*”, de onde destacamos a apresentação do astronauta como sendo um “*soldado desconocido*” comprovando sua origem simples e modesta.

Outro ponto característico do gênero é o caráter errante do pícaro. Ao longo da narrativa, o pícaro muda de ambiente e passa por diversas experiências, por vários lugares e encontra pessoas de todas as camadas sociais. Ao longo dessas viagens, ele descobre diversas facetas da sociedade na variação de lugares, grupos e classes, “cujos tipos vão surgindo e se completando, de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes” (CÂNDIDO, 1970, p. 70).

Esta característica é flagrante em *El astronauta* que segue sua viagem de forma aventureira, levando a vida sem preocupações, dançando, voando, passando por várias cidades e perdendo-se por zonas de prostituição e que, mesmo em busca de sua *yiyi*, entrega-se malandramente ao prazer nos braços de outras mulheres, como podemos observar nos versos a seguir:

*Professora Jazmín es el regalo que pediste;  
unos suben y outros bajan;  
amable show de besitos degeneraditchos;  
besos calientes para romper el hielo de las  
rubias, pellirrojas, triguenhas, pretinas.  
[...]  
Yiyis que non te abandonan  
quando se acabam los dólares...  
Amor de grecoguarangas, paraguashitas, turkas.  
Amor de brasileiras, chilenas, cubanas, argentinas.  
Amar azul  
Amar amar  
Amar azul  
y damas grátis... (DIEGUES, 2012a, p. 18)*

Podemos interpretar, também, como elemento da picardia a irreverência às ordens sociais e religiosas do astronauta como mais um elemento picaresco na obra *El astronauta paraguayo*. O exemplo a seguir apresenta a ironia em relação à religião católica, personificada na figura do Papa, dizendo que, se não há amor, toda a riqueza do Vaticano não adiantaria para nada:

*Amor kontra roma  
ladra el astronauta paraguayo...  
Mismo com todo el Oro del Vaticano en los bolsillos,  
Y sem nadie, sem nada, para amar,  
el astronauta paraguayo iba a ser como um Papa  
que non sabe bailar nim uma miserable kachaka*<sup>49</sup>. (DIEGUES, 2012a, p. 10)

Outro exemplo de escárnio é direcionado à CIA: “*La esencia una cosa que nadie consigue falsificar nem com el apoyo de los Pomberos de la CIA*” (DIEGUES, 2012a, p. 16). Para o entendimento deste fragmento, destacamos o significado de “pombero” que, segundo a mitologia guarani, mito muito conhecido no Paraguai, seria um duende feio e forte, com as mãos peludas e com a capacidade de se mimetizar com o ambiente e que por onde passa as pessoas sentem calafrios. Podemos relacionar o aspecto de invisibilidade do “pombero” à prática de espionagem realizada pela CIA e que, neste contexto, não teria como alterar a verdadeira natureza das coisas.

Em outro trecho, encontramos à referência à Agência Espacial Americana – a NASA – ao afirmar que o amor está muito além daquilo que os cientistas, desta instituição conseguem calcular: “*Amor es una cosa que vuela mucho mais allá de lo que los chongos de la NASA puessam kalkular...*” (DIEGUES, 2012a, p. 17), em que o vocábulo “chongo” representa uma pessoa boba ou lerda.

Na obra *Dialética da malandragem*, Antonio Candido (1970), analisando o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, esclarece sobre mais outro aspecto da figura do personagem pícaro e que também nos ajuda a compreender a presença desse elemento em *El astronauta*:

Semelhante a vários pícaros, ele (Leonardo) é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que vão rolando pela vida. Isto o

---

<sup>49</sup> *Kachaka* é um ritmo musical derivado da cúmbia em que os dançarinos se movimentam sensualmente, roçando-se um no corpo do outro.

submete, como a eles (aos pícaros), a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo. (CANDIDO, 1970, p. 69)

Assim acontece com *El astronauta*. Ele vaga pelo espaço à mercê das circunstâncias, sem destino definido, entregue ao acaso do destino, em sua peregrinação na busca de sua *yiyi*: “*El astronauta paraguayo segue flanando flamejante / flotando flamante fálico amante a lo ymaguare avanti / for ever como um idiota russo muerto de besses envenenados*” (DIEGUES, 2012a, p. 5).

Esses são alguns exemplos que, isoladamente, não indicariam o elemento picaresco nos textos de Diegues; porém, quando destacados e somados, é possível identificar a malandragem em seu personagem que, vivendo à margem da sociedade, da moral tradicional, segue suas próprias conveniências sociais.

Mais uma característica marcante que permeia toda a lírica de Diegues é o aspecto sensual-erótico, chegando, algumas vezes, às portas do pornográfico – embora as linhas divisórias entre os conceitos de erotismo e pornografia sejam considerados muito tênues. Tema recorrente na literatura de todos os tempos, o erotismo provoca espanto e desperta curiosidade, e isso não é diferente em Diegues.

Essa ideia nos remete ao conceito de literatura fescenina, quando o sexo é a matéria prima de constituição textual, assim como também é o verso licencioso ou a narrativa erótica (MERQUIOR, 2013, p. 87). Nesse campo, percebe-se a erotização do discurso dieguiano, como um ardor incontrolável que guia o sujeito lírico ao prazer que aflora de um urgente desejo de viver a sexualidade e alcançar o gozo eterno.

Em um texto publicado em seu blog, Douglas Diegues (2007) registra a explicação sobre a sua preferência à temática sexual. Para ele, no início, sua escrita era como um exercício de desbloqueio e destravamento, porém com o tempo se cansou e acrescentou novos ingredientes à sua poesia:

*Nunka em mia Vida participei duma Orgía. Non curto Orgía. Non vejo graça. Non vejo Amor ali. Só uma manada de Corpos fazendo sexo embolados uns nos outros. Mas non sou Moralista. Nem falso Moralista. Nem ñembomoralista. Nim sou di fikar só pensando em Sexo y falando em Sexo y fazendo sexo todos los dias. Nunka escribi contos erótikos. Nunca escrevi poemas erótikos. Mas admito o erótiko em mios escritos. [...] Pero depois dum tempo, apesar dus elogiettis, aquilo Kansou. Usava muitas palabras feias. Colocava muita raiva no que escrevia. Alguns fragmentos*



*eram meros amontoamentos di frases pornos y rabiosas. Non tinha Amor. De repente comecei a enfiar Amor nas palabras. [...] Comecei a escrever coisas que tinham lo erótiko pero también essa graça perdida de los Orígenes. Y kreo ter mi encontrado mais ainda. [...] (DIEGUES, 2017)*

No mesmo artigo, Diegues continua dizendo que algumas pessoas não gostam da sua literatura, entretanto para ele “*Ndaiporiproblema. Non escrevo para mimárlos. Nim vou lamer las pelotas de los Críticos mais badalados. Nim de los Jornalistas*”. Para o escritor, ele usa as palavras que considera verdadeiras e expressam “legal” para aquilo que quer dizer: “*Mesclar com Amor el esperma a las palabras es mia maneira de ser sinceramente sincero*” (DIEGUES, 2007).

Para exemplificar esse caráter sensual, citamos alguns versos de *El astronauta paraguayo*:

*Las yiyis parecen inocentes barbies de frontera pero  
están cada vez mais bandoleras. Y te van a enlouquecer  
com sus velozes kolaless. Se pueden ver los tajos  
propositalmente bem marcados. Y te van a cocinar  
com suos xortitos apretados [...]*  
*Y te van a flambear en la vinagreta de las puertitas maravixosas. Pipingas  
chulitas hermosamente despeinadas.  
Y te van a engatuzar con sus xixis cor di rosa. [...]*  
*Entreabrem las piernas afrancesadamente y se pueden sentir el parfum  
de las ardientes intimidades [...]*  
*Y te metem en su tatakú de sorpresitas venenosas [...]*  
*Y te empayezan  
lindamente porongo korazonzozzo y bolas. Triplefrontera  
Gomorra. Triplefrontera Sodoma. [...] (DIEGUES, 2012a, p. 27-28)*

Neste trecho, a descrição das yiyis remete a uma sensualidade paradoxal que se situa entre “*inocentes barbies*” e fêmeas fatais que se entregam voluptuosamente ao prazer, fato que acentua ainda mais o erotismo do poema, vinculando o sensual aos sentidos do olfato, visão e tato como uma forma de envolver também o leitor em uma espécie de rede sinestésica.

Mais um exemplo que destacamos é da obra *El astronauta paraguayo*, quando o narrador-personagem procura por sua yiyi e, passando por grandes cidades e suas tentações, declara que:

*Pero todavía non inbentaram konsoleitor nim boka loka nim kola nim xonxa  
elétrica parisina nim crema poronguera nim gotita afrodisiáca nim  
kontractivo nim lubrifikeitor nim spray nim bola tailandesa nim aumentador  
peniano nim retardareitor nim xana a pila que puessam hacer el*

*astronautita de los bañados sur del amor impossível olvidárle a la hermanita Morfina Xocolate.* (DIEGUES, 2012a, p. 14-15)

Sobre este aspecto sensual na obra de Diegues, Marli Lúcia Barbosa Leite também defende que as produções em prosa e em versos desse escritor

carregam o leitor pelas plagas da sensualidade, da sonoridade e da presença marcante de um eu lírico masculino que, de certo modo, eleva a figura feminina presente na fronteira. Ora são mulheres que vendem o corpo, ao mesmo tempo que são carinhosas e deliciosas como chocolate, outras vezes são duras como a vida que levam pelas ruas fronteiriças. (LEITE, 2017, p. 87)

O erotismo na poética de Diegues deve ser encarado como um ingrediente natural e primordial da vida e de sua criação lírica. O poeta emprega o sensualismo como uma maneira de alcançar os sentidos do leitor e envolvê-lo em uma narrativa sedutora tal qual um jogo de sensações, em que a tessitura erótica revela-se como associação inextricável entre o prazer sexual e o prazer poético.

Tomemos um exemplo para concretizar o que falamos:

*xota buraco dentado buçanha buceta  
cona papaya racha  
tatú buza babaca  
perereca concha conchita concheta*

*eis algunos de los nombres del sexo de las meninas  
que hace miles de anos inventando viene el povo  
que bota esplendidos hovos  
com los que posso inventar inéditas rimas*

*la poesia está morta mas continua viva  
mesmo que uns la queiram toda certinha  
sin gosma íntima sin esperma sin suíngue sin chupetinha  
y sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum leminski dum manoel  
[dum piva]*

*para compensar toda essa literatura morta  
restam al menos el pau bién duro dentro de la carnuda xoxota.* (DIEGUES, 2005, p. 6)

A metáfora erótica-sensual neste metapoema dá-se pelo intercurso do fazer poético com o ato sexual que desperta prazer, servindo a criação literária à expressão do gozo. Vale destacar no poema, mais uma vez, a recorrência da crítica à “literatura morta”, aquela “sin

*gosma íntima sin esperma sin suíngue sin chupetinha*”, literatura sem a endorfina da transgressão e da inovação, citando poetas que representam a resistência aos padrões estéticos tradicionais da literatura.

Outro aspecto que gostaríamos de chamar a atenção na produção de Diegues é a criação mitopoética em seu significado universal que realça um fundamento primitivo acima de qualquer valor moral imposto religiosamente ou socialmente às pessoas. Observemos o poema que segue:

*Las hermosas mesclas amazônicas,  
Mesclas de flor y pantera  
Mesclas de flor y estrella,  
Mescla de flor y yégua,  
Son atos de magia.  
[...]  
Delgadas,  
Tallas altas,  
Miembros delicados y finos,  
Jugosas tatú 'i<sup>50</sup> con poder de lluvia,  
Son acontecimientos mágicos.  
Gracias naturales en los movimientos (DIEGUES, 2017, p. 7)*

Destacamos no poema a correspondência do órgão sexual feminino com a chuva, cuja simbologia representa a fecundidade e a renovação da vida, em uma referência às águas como “esperma divino”. A chuva também simboliza força e o poder sagrado que purifica não somente a atmosfera e o solo, mas traz novas esperanças aos homens. Esta relação mitopoética entre a vagina e a chuva figura, portanto, a fertilidade, a renovação e, ainda mais, podemos relacionar com o próprio ato criativo do poeta, fértil, criativo e renovador dos padrões literários contemporâneos.

Douglas resgata vários mitos indígenas e populares relacionados à sexualidade. São exemplos os contos “*Mio amigo el Pombêro*” – figura mitológica guarani que além do poder mimetizador também seduz as mulheres: “*Parece um perro caminando como hombre, um hombre fantasiado de perro, el lover boy preferido de las señoras de buen gusto de la triple frontera! Nadie consigue entender como um bicho enano y peludo puede deixar las mujeres tan jugosas*” (DIEGUES, 2017a, p. 33). Outro texto é “Kurupi”, já citado anteriormente, mito de tradição guarani que seria um homúnculo que vive nas matas, violador de homens e

---

<sup>50</sup> Este poema foi retirado do livro *Los bellos sexos indomábelles* (2017) em que, ao final da obra, aparece um glossário intitulado “Glossarioncito – Guarani-Portunhol selvagem”, no qual o significado do vocábulo *Tatui’i* é “conchita”, bucetinha.

mulheres: “*Ele curte meninas pero también curte niños. Desde siempre foi considerado um bicho maléfico. Porque longas, pukú, longas y gruessas, queridas lectoras, querido lectores, son las bergas de los Kurupis que habitam las selvas y las citys entre Paraguay, Brasil e Argentina*” (DIEGUES, 2017a, p. 41).

Por último, citamos ainda o conto “*Las Moñai*”, que variam de aparência conforme a versão. Em uma delas, são seres horripilantes com uma cabeça e duas caras e dentes pontiagudos; em outra versão possuem corpo de animal com pés em forma de rodinhas de metal que quando giram produzem um barulho infernal ou, ainda, seriam pequenas serpentes e muito grossas. Na lenda das Moñai alguns “*imbeciles se casam com mujeres belas y simpáticas. Pero quando se dan cuenta, ya es muito tarde. Se han casado com uma Moñay. Non hay mais nada a fazer. Están casaditos com un monstruo. Um monstruo com concha y um par de tetas*” (DIEGUES, 2017a, p. 89).

Ainda pela perspectiva fescenina, percebemos a predominância do discurso masculino do prazer que vem marcado por construções que remetem ao prazer sexual do homem como podemos observar nos exemplos selecionados a seguir: “*Uma yiyi me regala / hermosas sonrisas / y su concha jugosa / como uma hermosa flor japonesa*” (DIEGUES, 2017b, p. 12); “*el astronautita avanza com suo paubrasil paraguayensis bem duro...*” (DIEGUES, 2012a, p. 11); “*Nel mezzo del deserto de Sam Paulo, Campo Grande, Curitiba ou Assunción, deserto lleno de perros sorridentes y meninas bonitas, mio korpo viciado em tus lábios carnudos, tu pele macia, tu koncha cremosa, tu bunda afroguaranga, tu xocolate salvaje, tu miel de verdade*” (DIEGUES, 2010, p. 31) e “*Todos querem descargar sus espermas gosmentos en la tatu ro’o de mi mami*” (DIEGUES, 2017a, p. 9). Estes são uns poucos exemplos que retiramos dos textos do autor para ilustrar as referências às sensações sexuais masculinas, que também, de forma regular, aparecem veladas nas entrelinhas por meio das alusões e linguagem figurada.

Em extensão a esse assunto, é necessário destacar da produção de Diegues a frequência do aparecimento de elementos escatológicos, no sentido de referência aos excrementos humanos. Conforme o *Dicionário Houaiss* (2001) a escatologia vem do grego *skatós* no sentido de “excremento” e tem como sinônimo o termo “coprologia” que significa a inclusão de linguagem ou assuntos tidos como obscenos em obras literárias e afins.

Bem sabemos que os excrementos fazem parte do nosso cotidiano. Entretanto, quando esse tema é empregado em textos literários, é comum o estranhamento, sendo por muitos considerado repugnante ou ridículo. Entre os extremos “artístico” e “escatológico”, o

primeiro termo remete a algo a se apreciar e, o segundo, a se rejeitar; as referências escatológicas construídas por Diegues, misturadas ao erotismo, constituem uma temática efetivamente orgânica e visceral. Essa é a forma pela qual podemos encontrar alusões em inúmeras partes do texto dieguiano:

*non adianta domínio de la lengua sem la gosma de la experiênciã  
almoçar jantar cagar vomitar grandes assinaturas  
que se estendem como grifes de la más alta cultura  
quem nasceu para ser una besta siempre será una bestia*  
(DIEGUES, 2005, p. 8)

O soneto, do qual esta estrofe é parte, faz uma crítica à intelectualidade, àqueles que têm “*segundo grau completo / graduacion pós-graduación doctorado en la gaveta*” e que dizem escrever bem e conhecer a língua, porém, para o sujeito poético, são todos “*bestias*”. Mas o que queremos destacar aqui são os termos “cagar” e “vomitar”, excreções humanas, em comparação com o ato de quem tem estudo e se vangloria da própria sabedoria.

Em outros momentos encontramos o sentido coprológico relacionado ao exalar do odor da secreção vaginal próprio da mulher: “*El astronautita siente un olor a flor de xocolate / Endemoniada, um olor a néctar di catchorra, olor a jambo girl de los asfaltos selvagens*” (DIEGUES, 2012a, p. 4), em que o cheiro exalado da secreção feminina remete ao aroma doce do chocolate e, ao mesmo tempo, ao odor de uma cadela no cio e ao aroma do jambo. O que percebemos nestes versos, também, é a relação antropomórfica entre a matéria humana com características animais e elementos da natureza.

Ainda por essa vertente, encontramos no texto *El beneno de la belleza*, cuja narrativa conta sobre uma espécie de “ressaca amorosa”, em que o narrador em primeira pessoa diz que durante todo o dia “*ainda vomitava você*” e “*era noche nuebemente. E yo te vomitava ainda*”, “*y después de tanto vomitar você, amore, agora empiezo a cagar você*” em “*uma feroz disentería nel oscuro*” (DIEGUES, 2017a, p. 71).

Como outros exemplos da escatologia presente nos escritos de Diegues, destacamos as seguintes passagens: “*¡ Cháke la Guaripola Klandê de coca cola com sangue menstruada!*” (DIEGUES, 2012a, p. 12) e “*Xixi de bandida acalma. Xixi de princesa consola*” (DIEGUES, 2012a, p. 26). Além da intenção de impactar o leitor e provocar o espanto, o escatológico na poesia de Diegues também é pretexto para realizar jogos de palavras como podemos observar em “*Y voy a empezar a mear você, amore. Mijar você, confuso. Mear você como un débil mental. Mijar bocê como un pajarito em médio a los*

*destrozos del fim del mundo*” (DIEGUES, 2010, p. 30), onde podemos observar os tracadilhos entre as palavras “*mear*” do espanhol e “*mijar*” do português e entre “*você*” e “*bocê*” em que a troca da letra “*v*” destaca a pronúncia em espanhol com o fonema “*b*” da língua portuguesa.

Dessa forma, acreditamos que a abordagem fescenina e escatológica da poesia de Diegues corrobora seu aspecto paradoxal na medida de que o “espaço é a superabundância e o desperdício”, como afirmou Sarduy (1979) sobre o erotismo da linguagem barroca. Para o poeta e crítico de arte, ao contrário da linguagem funcional, comunicativa, econômica, austera e reduzida com o objetivo de servir como vínculo a uma informação, a “linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto”:

No erotismo a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem – neste caso, a dos elementos reprodutores – mas seu desperdício em função do prazer. Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático –, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura. (SARDUY, 1979, p. 177)

À vista disso, o texto dieguiano está repleto de uma linguagem lúdica, que se relaciona a essa superabundância defendida por Sarduy, quando relacionou a linguagem barroca à manifestação erótica que também constitui o suporte simbólico do barroco e, por extensão à linguagem neobarroca, é o “erotismo como atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo “natural” dos corpos” (SARDUY, 1979, p. 177).

Aproveitamos para resgatar o pensamento de Hugo Friedrich, ao defender que é pela via da desobediência aos padrões que “A poesia nascida mediante tais operações chama-se nova linguagem, linguagem universal, para a qual é indiferente se tem ou não forma. É uma urdidura do ‘estranho, insondável, repugnante e extasiante’. Todas as categorias se encontram num mesmo plano, até mesmo aquelas do belo e do feio” (FRIEDRICH, 1978, p. 63).

Na sequência da exposição das características na produção de Diegues, gostaríamos de retomar as frequentes relações intertextuais elaboradas pelo escritor. Já, anteriormente, fizemos algumas reflexões sobre esse assunto quando falamos sobre o recurso intertextual na obra *El astronauta paraguayo*. Agora, resgatamos aqueles conceitos para trazer outros exemplos desse recurso na poética de Diegues.

Por primeiro, destacamos a retomada de contos e lendas muito próprios da cultura popular, guarani em especial, mitos que circulam nas regiões de fronteira. Citamos como exemplo os contos que circulam entre Paraguai e Brasil. Fazem parte da obra *Triple frontera dreams* (2017a) as narrativas: *Mio amigo el Pombêro*: “el mais peludo de los bichos de la mesopotâmia triple frontera”; *Aô-Aô*: “Mescla bizarra de macho y fêmea, coxas grossas de musa, cabelos em cachos estilo oveja, lá se vai el Aô-Aô, uno de los bichos mais hijo-da-puta de las selvas paraguayas”; *Kurupi*: “bicho maléfico” com “sua enorme berga monstruosamente dura”; *Las Moñai*: horripilantes seres híbridos que es escondem no interior das florestas; *Yaguaretê-Abá*: ser metade índio, metade tigre que aparece somente à noite e durante o dia é um homem comum.

Encontramos, também, nos textos de Diegues muitas citações e alusões a outros autores como uma forma de resgate das ideias por eles expostas. Neste caso, essas alusões se articulam formando uma interlocução entre o texto de Diegues com o do citado. Vejamos um exemplo do poema *¿Leopoldo Maria Panero es el gran poeta espanhol de la triple frontera y los demás son todos funcionários?*:

*Leopoldo Maria Panero mio Hermano paraguaio klandê  
hay que escrever solamente la verdade  
Paraguailândia está loka  
Kurepilândia está loka  
Bolilândia está loka  
Europa inteira nunca esteve tan loka [...] (DIEGUES, 2017a, p. 52)*

O poema resgata a figura do poeta espanhol Leopoldo María Panero tido como louco e internado por várias vezes em hospitais psiquiátricos. Dono de uma poesia contundente e heterodoxa, criou uma poesia delirante e de exaltação da solidão e do nada. O texto de Diegues recupera a memória do poeta espanhol como uma forma de reforçar que nenhum lugar no mundo é são, tudo está louco e, com isso, articulando a temática extremista de Panero em sua própria poesia.

Mais uma amostra do uso intertextual por Diegues é o que encontramos no soneto 26 de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* e do qual separamos o segundo quarteto:

*hoy todo parece sin sentido  
Calderón sonhando alucinado  
miles de deseos frustrados  
pero aún podemos banhar-nos en las ondas del mar de Vigo (DIEGUES, 2002, p. 33)*

A referência intertextual que destacamos deste excerto, além da alusão à clássica peça *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, é o fragmento “*ondas del mar de Vigo*”, cantiga de amigo trovadoresca, de autoria de Martín Codax, na qual o eu lírico feminino interpela as ondas do mar, perguntando-lhes se acaso viram seu amigo e se ele virá em breve.

Por fim, como último exemplo de intertextualidade que aqui abordaremos, apontamos para uma das partes de *El astronauta paraguayo*, em que o astronauta sobrevoa “*la espectacular realidad de las pequeñas y grandes ciudades*” e milhares de indivíduos o observam e começam a “*hacer una porrada de preguntas*”. E é neste momento que o narrador passa a reproduzir as inúmeras perguntas que surgem do espanto das pessoas ao verem o astronauta voando:

“¿Qué puerra es isso que vuela sem motor y sem alas?”

“¿ Uma broma yankée?”

“¿ Um Teyú-yaguá?”

“¿ El porongo de King Kong?”

[...]

“¿ Qué carajo és eso que flota por el Infinito?”

“¿ Um balom metereológico?”

“¿ Un ET selbagem?”

“¿ Un míssil koreano?”

“¿ Um Gaucho com Concha?”

[...]

*Es solamente el inofensivo y turulato y despreczado y caluniado*

*Astronauta Paragauyo volando muerto de amor y bessos*

*Envenenados como um Parcifal triple frontero...* (DIEGUES, 2012a, p. 8-9)

Após citar vários filmes conhecidos, sublinhamos deste fragmento a intertextualidade com a famosa passagem do Super Homem, personagem das histórias em quadrinhos e depois com incontáveis adaptações para o cinema e televisão, que por seu poder de voar também causa espanto nas pessoas provocando as conhecidas perguntas: “Vejam lá no céu, é um pássaro? É um avião? Não é o Super Homem”.

A intertextualidade que verificamos presente neste fragmento faz-se pela modalidade da paródia que, conforme Tiphaine Samoyault, “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente”, sendo ainda o texto anterior reconhecível no texto derivado de modo que a “visada da paródia é tão lúdica e subversiva ou ainda admirativa” (SAMOYAUULT, 2008, p. 53). Portanto, na relação entre o



texto da HQ do Super Homem com o episódio do astronauta paraguaio é possível perceber o caráter comum dos elementos parodiados em um e outro texto.

Por tudo que vimos até aqui, acreditamos ter oferecido uma ampla visão sobre a produção de Fabián Severo e Douglas Diegues e de ter traçado o perfil da natureza criativa de ambos escritores. O portunhol, estilo literário que une os dois poetas, embora seja a base da criação dos dois bardos, não uniformiza suas produções e, muito menos, padroniza a produção literária em portunhol. Antes de tudo, manifesta diferenças na essência das semelhanças, em espaços tão peculiares onde coexistem ideias harmônicas e contrastantes como são os ambientes de fronteira.

A literariedade de Severo e Diegues permite-nos compreender como é peculiar a literatura produzida nos espaços fronteiros e como o individual se interliga com o coletivo, visto que a cultura da fronteira é fator fundamental para o vínculo com o meio no qual o sujeito se reconhece, não fora, mas dentro de seu próprio território. É, portanto, por esses fios dialógicos, entre o ser e seu ambiente, que cada um desses poetas busca sua força inspiradora, cada qual com seu estilo, mas fortemente unidos pelo desejo de retratar um espaço real com tão grande carga simbólica.

**PALAVRAS FINAIS**

“*La frontera es una circunstancia física y psicológica, es el misterio de una luz, de un idioma; la frontera tiene su olor propio y sus colores, la frontera es peligro*” assim escreveu Javier Etchemendi no prefácio da obra *Noite nu Norte – Noche en el Norte: poesía de la frontera* (2011a) de Fabián Severo. Nessa direção, nossa pesquisa se orientou por revelar e oferecer elementos para o entendimento do portunhol literário, forma peculiar de se produzir literatura a partir de e sobre regiões limítrofes de intensas e diversas interações sociais.

Nossa proposta foi demonstrar que o portunhol, língua franca das regiões de fronteira, para além do contato espontâneo de falantes em espaços fronteiriços, conquistou, também, o *status* literário e, ainda mais, servindo como veículo de exposição de manifestações culturais muito próprias dessas plagas.

Partimos de duas hipóteses para defender que o portunhol literário suplanta as noções de espaço físico e literário, fato que confere a ele o caráter híbrido e múltiplo tão característico das produções poéticas marginais contemporâneas. A primeira é de que as demarcações políticas dos territórios não circunscrevem a gama de manifestações culturais de um lado e de outro de uma linha imaginária. Ratificando essa hipótese, demonstramos, por meio do auxílio da reflexão de estudiosos da área, que a fronteira é onde os países se tocam e se combinam criando uma realidade especial e peculiar em suas manifestações populares. Por isso, somos obrigados a ajustar nosso olhar e (re)interpretar a literatura nascida nessas regiões como um processo de mestiçagem entre as mais variadas culturas que circulam por lá e, acima de tudo, resultado da interação real entre os sujeitos.

Também defendemos ao longo desta tese, e corroboramos neste final, que a literatura em portunhol não é única e não se prende a amarras de nenhum gênero ou estilo literário, isso porque, devido a sua complexa mescla entre culturas, esta língua de contato, sobretudo, amplia os elementos expressivos da manifestação poética. Em especial, assinalamos a índole heterogênea dos autores aqui estudados: Fabián Severo e Douglas Diegues, cujas produções partem de uma mesma matriz linguística para reinterpretar, cada qual à sua maneira, seus mundos circundantes.

Sustentamos nesta tese que o portunhol se revela como uma “língua de contato” ou “*pidgin*”, isto é, uma língua lexicalmente derivada de outras, com estrutura simplificada, em particular no seu arcabouço morfológico, e que surge quando os agentes comunicantes não dispõem de uma língua em comum. Esclarecemos que um *pidgin* não é uma língua sem

sentido, todavia é um traço da dinâmica de adaptação de duas línguas naturais quando entram em contato, produzindo uma nova forma particular de comunicação entre as pessoas.

O uso do portunhol na literatura traz novos horizontes às leituras tradicionais e eleva ao mais alto patamar de criatividade esta forma *sui generis* de se produzir literatura. Discutir e relativizar os cânones agita os sistemas de valores instituídos pela literatura “padrão” e nos ajuda a compreender a produção das letras contemporâneas, cujo entendimento perpassa pelos múltiplos traços da alteridade.

Destacamos ao longo deste trabalho o papel fundamental que o portunhol simboliza no processo literário-cultural de regiões muitas vezes tão distantes e esquecidas pelos centros de poder. E foi por este viés que defendemos, conforme os ensinamentos de Ángel Rama (2008), que a transculturação está na base do desenvolvimento da literatura nos espaços fronteiriços, locais onde se conserva o diálogo constante entre culturas, não como assimilação passiva ou adaptação a estruturas literárias pré-estabelecidas, mas, acima de tudo, como um procedimento de interação de povos de origens e costumes diversos. À vista disso, consideramos que a consolidação dos processos literários dentro de fronteiras fixas e estáveis são passíveis de movimentos de apropriações, justaposições e transformações culturais, transformando as demarcações territoriais em linhas móveis e permeáveis.

Por conseguinte, esses aspectos nos levaram a defender os conceitos de desterritorialização, territorialização e reterritorialização na produção literária em portunhol, cujo processo de mobilidade perpassa pelo entendimento de que eles não significam a perda ou destruição de territórios, mas uma forma de destacar algo muito mais amplo que é a fixação de identidades de uma coletividade. Nesses termos, podemos afirmar que o reconhecimento daquilo que nos separa permite identificar aquilo que nos aproxima, ou seja, é nas diferenças que nos reconhecemos no outro.

Desse modo, ao assinalar a versatilidade do portunhol na literatura e sua negação a um único veículo linguístico, sublinhamos a importância do processo simbólico exercido por tais produções que, ao laborar com aquilo que as tornam ímpares, confere à literatura a perspectiva supranacional, justamente pela sua capacidade de dissolver estruturas, possibilitando infinitas reconfigurações criativas.

Levando-se em consideração os aspectos levantados nesta tese sobre o portunhol como matéria fundamental na composição de uma literatura contemporânea, asseveramos que essa dinâmica inquieta de construção marca signos peculiares da atualidade saturada pelos

contrastes, desarmonias e extremos, levando-nos a deduzir que os componentes barrocos setecentistas se reconfiguraram para mais uma vez marcar os paradoxos intrínsecos ao momento sócio-histórico-cultural em que vivemos, nos moldes do Neobarroco, conforme defenderam Sarduy (1979) e Chiampi (2010), como representação das metamorfoses latino-americanas da palavra e do relato, construindo-se pela exaltação das figuras e dos corpos e compondo-se pelo aspecto estético da artificialização. Um barroco novo que surgiu das margens críticas de uma grande superfície, lateral, aberta e superposta da linguagem e da ideologia uma nova civilização.

Constatamos, ao longo deste estudo, que, sem a compreensão do fenômeno de interrelações sócio-culturais que se efetuam no ambiente de fronteira, fica praticamente impossível dar o devido valor à criação literária em portunhol. As atuais exigências de reconsiderar tanto as narrativas quanto seus produtores demonstram a importância de tal matéria para, também, entender sua recepção em uma sociedade globalizada, cujo enunciado se torna insuficiente diante da abrangência dos discursos da atualidade.

Por todos esses aspectos, chegamos ao entendimento de que as produções de Fabián Severo e Douglas Diegues exprimem a experiência pessoal de cada poeta e, acima disso, representam a experiência coletiva dos povos que habitam as zonas de fronteira.

Destarte, encontramos em Severo um lugar simbólico da memória, gravado não somente com o propósito de evitar seu próprio esquecimento dos fatos, mas de inscrever sua obra no mapa memorialístico da fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Ao observar a composição severiana, constatamos que a fronteira passa a figurar um local de memória onde se cruzam a realidade e a ficção acentadas em translúcido tecido cultural.

Como disse Severo (2014, p. 14): “*Miña lingua le saca la lengua al diccionario*”, uma língua sem normas, língua da boca do povo, povo da fronteira. As marcas da oralidade no portunhol fronteiriço executado por Severo se concretizam na escrita do poeta artiguense: a supressão do “s” indicador do plural nas concordâncias, as reduções morfológicas, a sintaxe entrecortada e, sobretudo, a mescla da língua espanhola com a portuguesa marca as tensões do espaço linguístico fronteiriço que determinaram políticas linguísticas próprias no passado e ainda hoje é campo sensível na fronteira uruguaia com o Brasil.

A produção de Severo materializa em palavras os sons, as cores, os cheiros, os sabores, as gentes da fronteira em uma poesia emotiva em que o sentimento de solidão e melancolia se sobressaem de seus versos e é discurso recorrente em toda a sua produção. Esse

aspecto se torna revelador, pois se identifica na estruturação literária do autor a percepção de que as zonas de fronteiras são locais de esquecimentos, de abandono e de atraso social, elaborações simbólicas que se plasam no inconsciente coletivo da população de fronteira.

Na concepção poética de Severo, o passado não é um tempo, mas um lugar de onde brotam histórias das gentes e coisas da fronteira: amigos, professores, animais de estimação, parentes, pobreza, enchentes, natureza; é um espaço de vidas e experiências compartilhadas, é uma forma de se significar no mundo. Deste modo, para o escritor uruguaio, o passado se imbrica com o presente em um duplo movimento, do passado para o presente e do presente ao passado como signo da luta contra o esquecimento. Por esse motivo, Behares (2011a, p. 94) observa que: “*Severo quiere escribir su lengua materna, su ‘portuñol’, porque la extraña, porque la necesita para vivir y para ser él mismo*”. Ou “Eu preciso do portunhol para poder compor e dizer o que eu quero dizer. Ou a literatura foi o melhor lugar que encontrei para existir.” (SEVERO, 2015b).

Em outra vertente do portunhol literário, destacamos a figura de Douglas Diegues, cuja proposta rompe impetuosamente com as territorialidades literárias. Nela, a cultura assume vulto maior do que a demarcação física de fronteiras geográficas e desfaz os estereótipos culturais e literários, historicamente definidos, não como uma forma de centralizar a periferia, mas declarar uma literatura alternativa de produção poética criativa e livre que direciona a uma identidade híbrida e plural.

Diegues, além de fazer uso do portunhol enquanto mistura do português com o espanhol, acrescenta o guarani e tantos outros termos de outras línguas que o poeta achar conveniente, criando o estilo que ele próprio denominou de “portunhol selvagem”, fato que confere ainda maior expressividade à sua criação e evidencia total rebeldia aos padrões culturais correntes. O portunhol selvagem apresenta-se como língua livre, lúdica, rebelde e, paradoxalmente, demarca a própria fronteira criativa a que o bardo delimita para seu processo criativo.

O poeta aborda temáticas que, debaixo de uma ironia constante e de forte apelo sexual, vão da metalinguagem à crítica feroz às normas, princípios ou padrões sociais pré-estabelecidos. Ele traça o confronto entre os extremos tradição e inovação sob a aparência de uma escrita corrupta e de conteúdo engajado. A partir desse espaço exuberante de criação, imprime caráter híbrido e marginal à sua poesia, como se fosse o selo literário de uma região, a fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai. Assim, o poeta tenta romper o estigma da “grande literatura” e reforça as características de um povo de influências múltiplas e diversas.

Recuperamos a concepção de poesia fescenina para clarificar o componente acentuadamente sexual que deflui dos versos de Diegues. As referências eróticas se fundem em uma espécie de catarse do próprio sujeito lírico, em que os termos e expressões que remetem a experiências eróticas que se estendem do impulso sexual reprodutivo para uma representação simbólica do mais alto grau de satisfação poética.

Destacamos na produção de Diegues o emprego de elementos escatológicos, no sentido de referência aos excrementos humanos, e salientamos que suas referências escatológicas, misturadas ao erotismo, constituem uma temática orgânica e visceral, e são utilizadas com a intenção de impactar o leitor e provocar o espanto, além de servir como pretexto para realizar jogos de palavras. É o escatológico como fonte de vida, o esterco que faz florescer o jardim poético.

Desse modo, a tessitura da produção poética de Douglas Diegues arquiteta-se sobre os pilares que se elevam a partir da corrosão das noções de língua, território, gêneros literários e padrões sociais, sobre os quais podemos afirmar que incorporam a heterogeneidade dos elementos que resgatam o gozo pelo fazer poético e, em última instância, como declara Diegues: “*Escrebo para ficar menos mesquinho*” porque “*nunca se termina de aprender a transformar bosta em luz y otros desenganos*” (DIEGUES, 2005, p. 18).

No cotejo entre as produções de Severo e Diegues, destacamos as formas de apropriações identitárias e estilísticas efetuadas por cada um desses escritores naquilo que elas apresentam em comum e coincidente, assim como interessou-nos destacar às assimetrias dos dispositivos criativos em cada um dos poetas. Tudo isso para comprovarmos que as possibilidades do portunhol na literatura são plurais e com infinitas ações combinatórias, permitindo novas abordagens a partir da capacidade criativa do cada autor e do universo de expectativa do leitor. Assim, ao reconhecer que a manifestação do portunhol representa múltiplos e complexos sentidos de uma produção literária multicultural, inferimos que nele se encontra uma postura vanguardista que foge de qualquer sentido totalizante ou modelar.

Sustentamos, enfim, que as produções de Severo e Diegues formam a base de uma poética que se caracteriza pela ruptura dos padrões literários esteticamente consolidados e que, por se nutrir das similaridades e distinções característidas da sociedade fronteiriça, carrega em si uma aura simbólica em que o ideal não é a unificação completa de estilos e características, mas a paradoxal preservação de todas as diferenças no limite de suas semelhanças.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, José Lindomar. As fronteiras do portunhol selvagem. *Revista TB*, n. 196. Rio de Janeiro, 2014, p. 89-108. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7663108/portunhol\\_selvagens](https://www.academia.edu/7663108/portunhol_selvagens)>. Acesso em: 22 mai 2017.
- ALÓS, Anselmo Peres. Portunhol selvagem: da “língua de contato” à poética da fronteira. *Cadernos de Letras da UFF*. n. 283, 2012. p. 283-304.
- ALVES-BEZERRA, Wilson. Horacio Quiroga no Brasil: os “efeitos da língua”. *Caracol*, São Paulo, N. 14, jul./dez. 2017, p. 371-387.
- \_\_\_\_\_. O portunhol na poesia: territórios e deslocamentos. In: LEAL, Izabela; TRUSEN, Sylvia; FERNANDES, José Guilherme (Org.). *Tradição e tradução: entre trânsitos e saberes*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel. 2016. p. 110-135.
- \_\_\_\_\_. Traduzindo descontinuidades – distopia e mistura de línguas nas Galáxias. In *Canadian Association of Latin American Studies (CALACS)*. Canadá: L. Torres, University of Calgary, 2016, p. 14-23.
- ANTUNES, António Lobo. Depoimentos de António Lobo Antunes. In *Jornal Pequeno*, 2005. Disponível em<<https://edicao.jornalpequeno.com.br/impreso/2005/05/31/depoimentos-de-antonio-lobo-antunes/>>. Acesso em: 12 de mar. 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Problemas na Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BANANÉRE, Juó. *La divida increnca*. 7. e 8. edicó. São Paulo: Livraria do Globo, 1924. Disponível em: <[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5343/1/010724\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5343/1/010724_COMPLETO.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- BANCESCU, María Eugenia. *Fronteras del centro/ fronteras de la periferia: sobre el portunhol selvagem de Douglas Diegues*. *Sures*, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://ojs.unila.edu.br/sures/article/view/13>>. Acesso em: 18 set. 2014.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. O Spleen de Paris. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BEHARES, Luis Ernesto. Diglosia en la sociedad escolar de la frontera uruguaya con Brasil: matriz social del bilinguismo. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. v. 6. Campinas: UNICAMP. 1984. p. 229-235. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3515>>. Acesso em: 19 set. 2016.



\_\_\_\_\_. Educação fronteiriça Brasil/Uruguai, línguas e sujeitos. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 3 (63), set./dez. 2010. p. 17-24, Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73072010000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000300002)>. Acesso em: 21 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Transliteraciones fronterizas. In SEVERO, Fabián. *Noite nu Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. O Trabalho das Passagens. Trad. Sônia Campaner Miguel Ferrari. In *Cadernos de Filosofia Alemã*, nº 3. São Paulo: USP, 1997, p. 69-77.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. (Org.). *Olhares cruzados*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Loureiro de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BISIO, Agustín Ramón. *Brindis agreste*. 2. ed, tomo II. Montevideo: Editorial Letras S.A. 1964.

\_\_\_\_\_. *Brindis agreste*. 3. ed, tomo I. Montevideo: Editorial Letras S.A., 1966.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 12. ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRASIL. Lei nº 11.161, de 5 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Lei/L11161.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11161.htm)>. Acesso em: 05 out. 2016.

BRASIL. Medida Provisória nº 746, de 22 de setembro de 2016. Institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral, altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e a Lei nº 11.494 de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv746.htm#art13](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv746.htm#art13)>. Acesso em: 05 out. 2016.

BROMBERT, Victor Hugo. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BUENO, Edurado. *Brasil: uma história: cinco séculos de um país em construção*. São Paulo: Leya, 2010.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 8, Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Miguel de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos - Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CLAVAL, Paulo. A geografia cultural: o estado da arte. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA Roberto L. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- COHEN, Jean. Nível fônico: a versificação e Nível semântico: a predicação. In: *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço, um conceito-chave da Geografia. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. *Geografia: conceitos e temas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 15-47.
- CORRÊA, Luiz Felipe de Seixas. *A Repercussão do Tratado de Tordesilhas na Formação do Brasil*. Palestra proferida por ocasião da II Jornada de cartografia Hispânica, Valladolid - Espanha (07 a 09 de fevereiro de 1994) “Aula Triste” - Palácio de Santa Cruz Caderno do IPRI nº 17. Disponível em: < [http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product\\_id=569](http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=569)>. Acesso em: 01 set. 2016.
- CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*. Organização de Saúl Yurkievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Juiz de Fora: Editora UFJF/EdUFF. 2010. p. 164-187.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ª ed, vol 2. São Paulo: Global, 2004.
- CRINÒ, Cristiana. O portunhol/portuñol na poesia de Fabián Severo. *Revista Interfaces - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 22, n. 24 (janeiro-junho 2016)* Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2016. p. 35-53.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- DANIEL, Claudio. (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Trad. Claudio Daniel, Luis Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DEGLI ATTI, Francesca. Considerações acerca do movimento do Portunhol selvagem: o paradigma da osmose e a resistência cultural. *Babilônia - Revista Lusófona de Línguas*,

*Culturas e Tradução*, n. 13, 2015. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/5160>>. Acesso em: 24 mai 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, v. 5, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DÍAZ, Ernesto. Entrevista ao site do Jornal *El País*, 2014. Disponível em: <<http://www.tvshow.com.uy/divertite/musica/album-atravesado-variantes-portunol.html>>. Acesso em: 22 de mar. 2017.

DICIONÁRIO de mitologia greco-romana, São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DIEGUES, Douglas. *A Resistência das Cartoneras*. Entrevista ao site Malha Fina Cartonera, 2016. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/02/17/a-resistencia-das-cartoneras/>>. Acesso em: 01 mar 2017.

\_\_\_\_\_. Corregirlo sería matarlo. *Revista Abehache*, ano 2, n. 2, 2012c. Entrevista concedida a Pablo Gasparini, Ana Cecilia Olmos, Maite Celada. Disponível em: <<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/159-166.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2016.

\_\_\_\_\_. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, sonetos salvajes. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. *El astronauta paraguayo*. Asunción: Eloisa Cartonera, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Entrevista a Samantha Abreu, hermosa yiyi de Belo Horizonte*, para el site *Trapiche*, 2008a. Disponível em: <<http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/2008/06/entrevista-samantha-abreu-hermosa-yiyi.html>>. Acesso em: 01 jun 2017.

\_\_\_\_\_. *Interzona*. Disponível em: <<http://interzonaeditora.com/autores/diegues-douglas-365>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem*, 2008b. Disponível em: <<http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/2008/08/karta-manifesto-del-amor-amor-en.html>>. Acesso em: 13 mar 2017.

\_\_\_\_\_. *Los bellos sexos indomábelles*. Curitiba: Medusa, 2017b.

\_\_\_\_\_. *O portunhol salvaje para não iniciados*. Entrevista ao site Portal Educativa da Rede de Televisão Educativa de Mato Grosso do Sul, 2015. Disponível em: <<http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/o-portunhol-salvaje-para-nao-iniciados/>>. Acesso em: 01 jun 2017.

\_\_\_\_\_. *Portal dos livreiros*. Entrevista ao site Digestivo Cultural, 2009. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=28&titulo=Douglas\\_Diegues](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=28&titulo=Douglas_Diegues)>. Acesso em: 24 mai 2017.

\_\_\_\_\_. *Portunhol Selvagem: A língua livre do poeta Douglas Diegues*. Entrevista concedida ao site LOCO POR TI, arte e cultura da América do Sul, 2011. Disponível em: <<http://locoporti.org.br/2011/06/portunhol-selvagem-lingua-livre-poeta-douglas-diegues>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

- \_\_\_\_\_. Portunhol Selvagem. *Blog de Douglas Diegues*. 2012b. Disponível em: <[http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/11/conversa-com-drummond-en-elverano\\_16.html](http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/11/conversa-com-drummond-en-elverano_16.html)>. Acesso em: 22 jun. 2016.
- \_\_\_\_\_. Portunhol Selvagem. *Blog de Douglas Diegues*. 2007. Disponível em: <[http://portunhol\\_selvagem.blogspot.com.br/2007/10/viernes-5-de-octubre-de-2007-yiyi-jambo.html](http://portunhol_selvagem.blogspot.com.br/2007/10/viernes-5-de-octubre-de-2007-yiyi-jambo.html)>. Acesso em: 01 mar 2017.
- \_\_\_\_\_. *Triple frontera dreams*. Asunción: Yiyi Jambo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona, 2017a.
- \_\_\_\_\_. *Uma flor na solapa da miséria: sonetos em portunhol*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2005.
- DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- E-FANZINE, Banana Quântica. *La infancia de los 3 amigos*. Disponível em: <<http://bananaquantica.blogspot.com.br/2012/07/glauco-serie-quadrinistas-brasileiros.html>>. Acesso em: 27 mar. 2017.
- ELIZAINCÍN, Adolfo. Gramáticas em contato e em conflito: português e espanhol em América. In: MATZENAUER, Carmem Lúcia Barreto; AMARAL, Luis Isaias Centeno; MIRANDA, Ana Ruth Moresco. *Estudios da linguagem – VII Círculo de Estudios Lingüísticos do Sul*. Pelotas: EDUCAT, 2008. p. 169-191.
- ESTEVEZ, 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.
- \_\_\_\_\_. *O magnífico portunhol de Wilson Bueno*. Entrevista concedida a Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2017. Disponível em <[http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Candido\\_70.pdf](http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Candido_70.pdf)>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- ETCHEMENDI, Javier. Un lugar en donde el agua no toca la tierra. In: SEVERO, Fabián. *Noite un Norte – Noche en el Norte – poesía de la frontera*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.
- FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. *Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar paraguayo, de Wilson Bueno*. Tese de doutorado: UNESP/Assis, 2016. Disponível em <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/142008/florentino\\_nnl\\_dr\\_assis.pdf?sequence=5](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/142008/florentino_nnl_dr_assis.pdf?sequence=5)>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- FONSECA, Cristina. *Juó Bananére: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. In: SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

- GOES FILHO, Synesio Sampaio. *As fronteiras do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2013.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: EDUFF, 2002.
- \_\_\_\_\_. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 169-190.
- HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*, 2002. Disponível em: < <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/74/72>>. Acesso em: 13 abr. 2017.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resente et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira: a época colonial*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HOLM, John. *An Introduction to Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. E-book Disponível em: <[http://books.google.com.br/books/about/An\\_Introduction\\_to\\_Pidgins\\_and\\_Creoles.html?id=B7Nko5XBOegC&redir\\_esc=y](http://books.google.com.br/books/about/An_Introduction_to_Pidgins_and_Creoles.html?id=B7Nko5XBOegC&redir_esc=y)>. Acesso em: 11 out. 2014.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ISLAS, Saúl Ibargoyen. *Fronteras de Joaquim Coluna*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e alquimia*. Trad. Maria Çuiza Appy e outros. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KLICKEDUCAÇÃO. *A origem latina*. Disponível em: < <http://www.klickeducacao.com.br/materia/print/0,5920,-21-98-867-5775,00.html>>. Acesso em: 01 mar. 2017.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. Lutar com moinhos de vento. In: TROUCHE, André; REIS, Lívia. *Dom Quixote: utopias*. Niterói: EDUFF, 2005. P. 55-72.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LEITE, Marli Lucia de Oliveira Barbosa. *O estilo selvagem na poética de Douglas Diegues*. Dissertação de mestrado, UFMS, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Trans. Felicity Baker. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. Ricardo Côrrea Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.
- MARINELLO, Juan. Fuentes y raíces del pensamiento de José Martí. In: MARTÍ, José. *Nuestra América*. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. 3. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes. *Matrizes*, v. 2, n. 2, p. 143-162. São Paulo: ECA/USP, 2009.
- MARTÍNEZ ARRANZ, Beatriz. *¡Fuerza Cartonera! Un estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación*. Máster en Comunicación con Fines Sociales: Estrategias y Campañas. Universidad de Valladolid: Espanha. 2013. Disponível em: <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3777/1/TFM-B.57.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2017.
- MATEO DEL PINO, Ángeles. *Ángeles Maraqueros: trazos neobarroc-s-ch-os em las poéticas latino-americanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013.
- MCDOWELL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIM, Ron; SMITH, Graham. *Geografia humana: sociedade, espaço e ciência social*. Trad. Mylan Isaack. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. P. 159-183.
- MELIÀ, Bartolomé. Vitalidad y dolencias de la lengua guaraní en el Paraguay. *Jornadas Internacionales sobre Indigenismo Americano*. Madrid, 2004. Disponível em: <[http://www.datamex.com.py/guarani/opambae\\_rei/tembihai/melia\\_vitalidad\\_y\\_dolencias\\_lengua\\_guarani.html](http://www.datamex.com.py/guarani/opambae_rei/tembihai/melia_vitalidad_y_dolencias_lengua_guarani.html)>. Acesso em: 31 out. 2016.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema: ensaios de crítica e estética*. 3ª ed. São Paulo: É Realização Editora, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MONTEIRO, José Lemos. Influências e domínio de uma língua sobre outra(s). *Revista Matraga: estudos linguísticos e literários*. v. 17, nº 26, 2010. Disponível em: <[http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga26/arqs/matraga\\_26a04.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga26/arqs/matraga_26a04.pdf)>. Acesso em: 14 fev. 2017.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Revista on line Ipotesi*, v. 15, n. 2. Juiz de Fora, 2011, p. 31-39. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>>. Acesso em: 05 de abr. de 2017.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. 22. ed. São Paulo: Nacional, 1991.
- PALACIOS ALCÁINE, Azucena. Lenguas en contacto en Paraguay: español y guaraní. In: FERRERO PINO, Carmen; LASSO-VON LANG, Nilsa. *Variedades lingüísticas y lenguas en contacto en el mundo de habla hispana*. Bloomington: Books Library, 2005. p. 35-43.
- PARAGUAY. CENSO Nacional de Población y Viviendas para Pueblos Indígenas, 2002. Dirección General de Estadística Encuestas y Censos – DGEEC. 2012. Disponível em: <

<http://www.dgeec.gov.py/Publicaciones/Biblioteca/indigena2012/Pueblos%20indigenas%20en%20el%20Paraguay%20Resultados%20Finales%20de%20Poblacion%20y%20Viviendas%202012.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

PARAGUAY, *Constitución de la República de Paraguay*, 1967. Disponível em: < <http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Paraguay/para1967.html>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

PARAGUAY, *Constitución de la República de Paraguay*, 1992. Disponível em: < [http://www.oas.org/juridico/mla/sp/pry/sp\\_pry-int-text-const.pdf](http://www.oas.org/juridico/mla/sp/pry/sp_pry-int-text-const.pdf) >. Acesso em: 31 out. 2016.

PARAGUAY. Secretaria Nacional Antidrogas – SENAD. Marihuana en Paraguay. *Revista SENAD*, n. 2. Assunción: SENAD, 2015. Disponível em: < <http://pt.calameo.com/read/00435023120c806709a1f>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

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

\_\_\_\_\_. (Org.). *Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. El portuñol en la poesía. *Tsé Tsé*, 2000, p. 254-259. Disponível em: < [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/171061/mod\\_resource/content/2/Perlongher%20%282%29.%20El%20portu%C3%B1ol%20en%20poes%C3%ADa%20en%20Tse%20Tse%20%2C%207-8%2C%202000pdf.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/171061/mod_resource/content/2/Perlongher%20%282%29.%20El%20portu%C3%B1ol%20en%20poes%C3%ADa%20en%20Tse%20Tse%20%2C%207-8%2C%202000pdf.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2017.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Revista Itinerários: narrativa poética/Lyrical novel*, 2006, n. 24. Araraquara, p. 35-73. Disponível em: < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107341?show=full>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. Trad. Maria Cecília França. São Paulo: Ática. 1993.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. Disponível em: <<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/07/rama-a-transculturacic3b3n-narrativa-en-amc3a9rica-latina.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

RAMOS, Wellington Furtado. Douglas Diegues: metapoesia e outras metas. *Revista Estudos Linguísticos*. Vol. 46, n. 3. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/issue/view/56/showToc>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

RECOBA, Diego. Levemente ondulado II. *Eterna Cadência*, 2014. Disponível em: < <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/poesia/item/levemente-ondulado-ii.html>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÁNCHEZ, Andrea Quadrelli. *A fronteira inevitável: um estudo das cidades de fronteira Rivera (Uruguai) e Santana do Livramento (Brasil) a partir de uma perspectiva antropológica*. 209 f. Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <[http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2455?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2455?locale=pt_BR)>. Acesso em: 16 set. 2016.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos; OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de; SOARES JÚNIOR, Avelino Ribeiro. A literatura sul-mato-grossense: orilhas entre o local e o global. *Interletras*, v. 3, n. 17, pp 03-23, 2013. Disponível em: <[http://www.interletras.com.br/ed\\_anteriores/n17/index.php?id=1](http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n17/index.php?id=1)>. Acesso em: 24 mai. 2017.

SANTOS, Rosana Zanelatto. Dá gosto de perambular por estas palavras de Douglas Diegues. *Papéis, revista de Letras da UFMS*. Campo Grande, v. 7, n. 14, p. 46-48, 2003. Disponível em: <[http://www.papeis.ufms.br/Revista\\_Papeis\\_V7\\_N14.pdf](http://www.papeis.ufms.br/Revista_Papeis_V7_N14.pdf)>. Acesso em: 28 mai 2017.

\_\_\_\_\_. *Las (des) aventuras de la heroína de Guaratuba em Mar paraguay, de Wilson Bueno*. Texto apresentado no 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: 23 abr. 2018.

SANTOS, Rosana Zanelatto; CAMARGO, Thais Ferreira Pompêo de. (Des)limites: a linguagem transgressora de Douglas Diegues. *Darandina Revisteletrônica*. Juiz de Fora: UFJF, v. 8, n. 1, p. 1-18, 2016. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-8-numero-1-fevereiro2016/artigos/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

SARAIVA, Antonio Jose; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979.

SCHLEE, Aldyr Garcia. O *portuñol* do coração de Fabián Severo. In: SEVERO, Fabián. *Viento de Nadie*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEQUERA, Guilherme. *Kosmofonia Mbya Guarani*. Org. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SEVERO, Fabián. A literatura foi o melhor lugar que encontrei para existir. Entrevista concedida a Vinícius de Andrade do site *Livre Opinião: ideias em debate*, 2015b. Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2015/08/04/fabian-severo-ao-livre-opinioao-a-literatura-foi-o-melhor-lugar-que-encontrei-para-existir/>>. Acesso em: 05 set. 2016.



\_\_\_\_\_. *El Truco de la Serpiente*. Entrevista concedida à *Emissora Del Sur*: 1290 AM - 94.7 FM, 2015d. Disponível em: <<http://emisoradelsur2016.com.uy/innovaportal/v/79669/30/mecweb/fabian-severo-publico-viralata:-una-novela-fronteriza?3colid=14996>>. Acesso em: 08 ago 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista en *El truco de la serpiente - Emisora del sur*. 2011b. Disponível em: <<http://fabiansevero.blogspot.com.br/2011/02/entrevista-en-el-truco-de-la-serpiente.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Facebook de Fabián Severo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/900545416692197>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. Falar portunhol é tão natural quanto respirar, diz poeta uruguaio Fabián Severo. Entrevista concedida à Yasmine Holanda Fiorini do *Jornal de Santa Catarina*, 2016. Disponível em: <<http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/lazer-e-cultura/noticia/2016/10/falar-portunhol-e-tao-natural-quanto-respirar-diz-poeta-uruguaio-fabian-severo-7772725.html>>. Acesso em: 04 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. *Noite nu Norte*. Montevideo: Rumbo Editorial. 2011a.

\_\_\_\_\_. *NósOtros*. Montevideo: Rumbo Editorial. 2014.

\_\_\_\_\_. *Poesía de frontera, qué palabra es de dónde en la geografía de la Poesía*. Encuentro de Jóvenes Escritores de América Latina y el Caribe en la Feria Internacional del Libro, Havana, Cuba, 2012. Disponível em: <http://www.fabiansevero.com/obras/articulos/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Portunholando. *Anais do 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol e 1º Simpósio Nacional de Formação de Professores de Espanhol*, São Carlos-SP, 2015c. Anais eletrônicos. Disponível em: [http://www.apeesp.com.br/wp-content/uploads/versao-final\\_completa-anais-do-16CBPE-e-do-1SNPEF.pdf](http://www.apeesp.com.br/wp-content/uploads/versao-final_completa-anais-do-16CBPE-e-do-1SNPEF.pdf)>. Acesso em: 09 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. *Querem convencer-nos de que existe uma forma correta de falar e escrever em espanhol, a forma de falar de determinados centros de dominação*. Entrevista concedida a José Carlos da Silva do Portal Galego da Língua, 2017. Disponível em: <<http://pgl.gal/fabian-severo-querem-convencer-nos-existe-forma-correta-falar-escrever-espanhol-forma-falar-determinados-centros-dominacao/>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Site oficial de Fabián Severo. Disponível em: <<http://www.fabiansevero.com>>. Acesso em: 8 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Site oficial de Fabián Severo. Disponível em: <<https://fabiansevero.webnode.com.uy/>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Viento de Nadie*. Montevideo: Rumbo Editorial. 2013.

\_\_\_\_\_. *Viralata*. Montevideo: Rumbo Editorial. 2015a.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da Silva. *Reflexões sociolinguísticas sobre línguas indígenas ameaçadas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

SOARES, Jô. Duela a quien duela. *Veja*. Ano 25, N°37, 09/09/1992. Acervo digital. Disponível em: <<https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/1251?page=12&section=1&word=jo%20soares>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

SIMÕES, Olyntho Maria. *La sombra de los plátanos*. 2. ed. Rivera: Gadi, 1963.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social. Revista de Sociologia*. USP. São Paulo. 5 (1-2): 31-52, 1993. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84940>>. Acesso em: 27 set. 2013.

SOUZA, Henry Daniel Lorencena. *As fronteiras internas do "português del norte del Uruguay": entre a percepção dos falantes e as políticas linguísticas*. 2016. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/142915/000994382.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

SOUZA, Marcelo José Lopes. O Território: sobre espaço de poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar; CORRÊA, Roberto Lobato. *Geografia: Conceitos e Temas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 77-116.

STURZA, Eliana Rosa. *Línguas de fronteiras e política de línguas: uma história das ideias linguísticas*. Tese de Doutorado: UNICAMP, 2006. Disponível em:<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000391067>>. Acesso em: 18 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Fronteiras e práticas linguísticas: um olhar sobre o portunhol. *Revista Internacional de Linguística Iberoamericana*, v. 2, n. 1 (3), Políticas da Linguagem no Brasil (2004), p. 151-160. Publicado por: Iberoamericana Editorial Vervuert. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41678205>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Línguas de fronteira: o desconhecido território das práticas linguísticas nas fronteiras brasileiras. *SBPC. Ciência e Cultura on-line version*. Cienc. Cult. v. 57, n. 2. São Paulo, Apr./June 2005. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000200021&script=sci\\_art\\_text](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000200021&script=sci_art_text)>. Acesso em: 31 ago. 2015.

STURZA, Eliana Rosa; TATSCH, Juliane. A fronteira e as línguas em contato: uma perspectiva de abordagem. *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: Línguas e culturas em contato* n° 53, p. 83-98, 2016. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/290>>. Acesso em: 21 set. 2017.

TARALLO, Fernando; ALKMIN, Tania. *Falares crioulos: línguas em contato*. São Paulo: Ática, 1987.

TRUJILLO, Albeiro Mejia. O riso como fator de crítica nas narrativas picarescas. In: *Revista Trama*, v. 3, n. 6. UNIOESTE, 2007, p. 11-26.

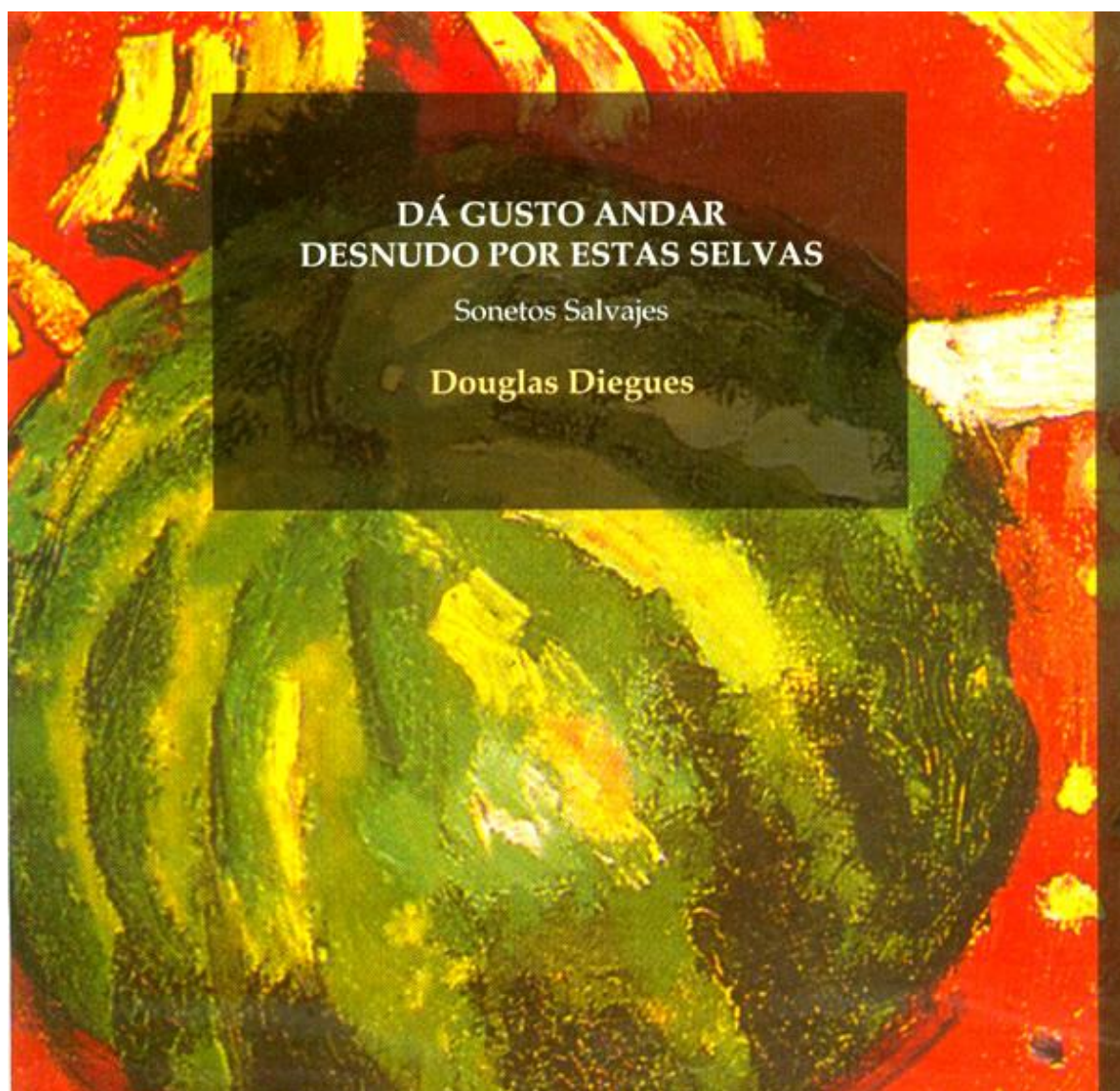
URUGUAY. *Documentos de la comisión de políticas lingüísticas en la educación pública*. Montevideo: Administración Nacional de Educación Pública, Consejo Directivo Central, 2006-2007. Disponível em: <<http://doczz.es/doc/3686736/comisi%C3%B3n-de-pol%C3%ADticas-ling%C3%BC%C3%ADsticas-en-la-educaci%C3%B3n-p%C3%ABlica>>. Acesso em: 10 mar. de 2017.

URUGUAY. *Ley n° 18.437, Ley General de Educación, de 12 de diciembre de 2008*. Disponível em: <<https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp2549114.htm>>. Acesso em: 28 set. 2016.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; VIEIRA, Eurípedes Falcão; KNOPP, Glauco da Costa. Espaço global: território, cultura e identidade. *Revista Administração em Diálogo - RAD* V.12, n. 2, Mai/Jun/Jul/Ago 2010. p. 1-19.

**ANEXOS**

ANEXO 1



**DÁ GUSTO ANDAR  
DESNUDO POR ESTAS SELVAS**

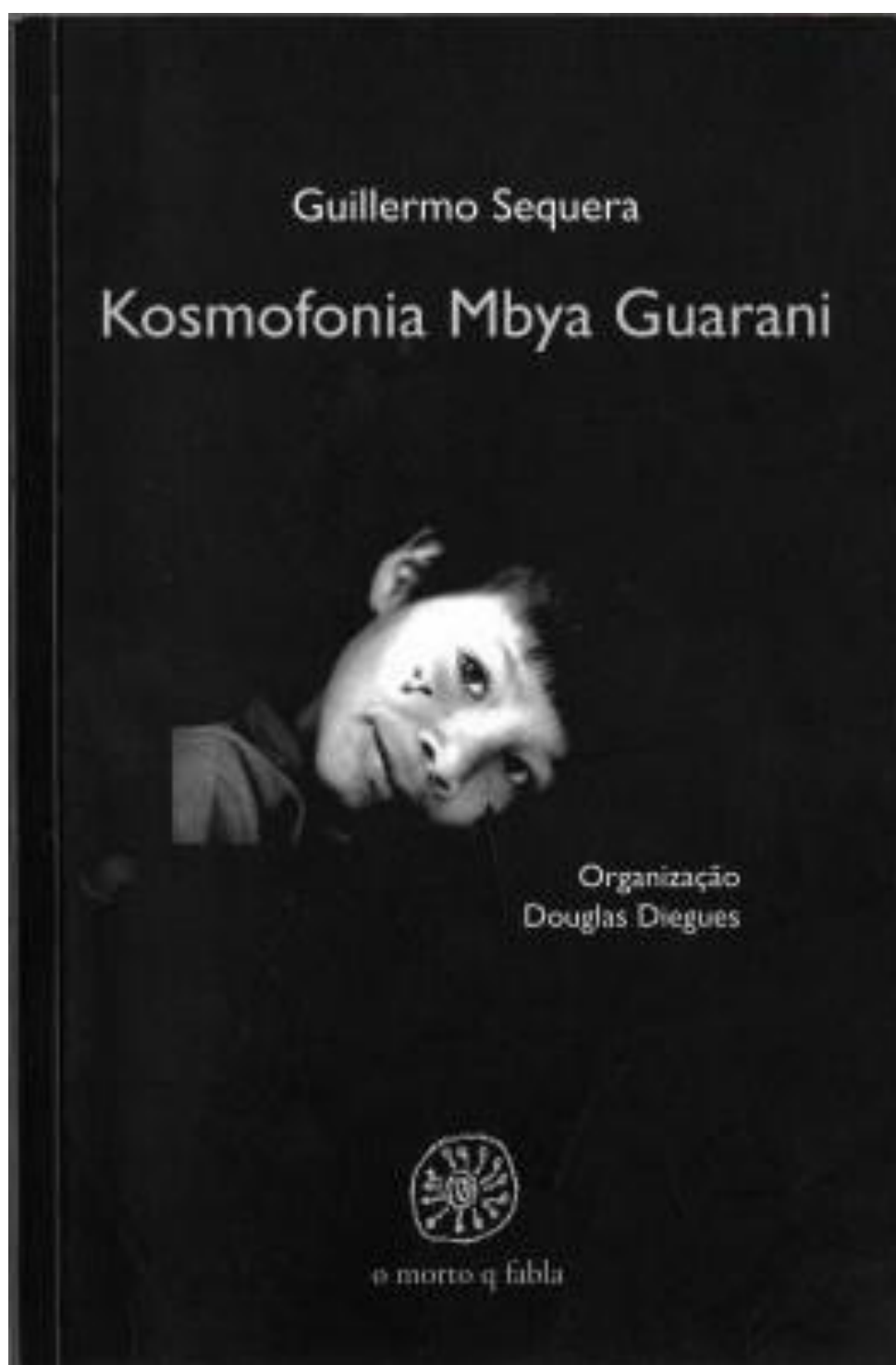
Sonetos Salvajes

Douglas Diegues

ANEXO 2



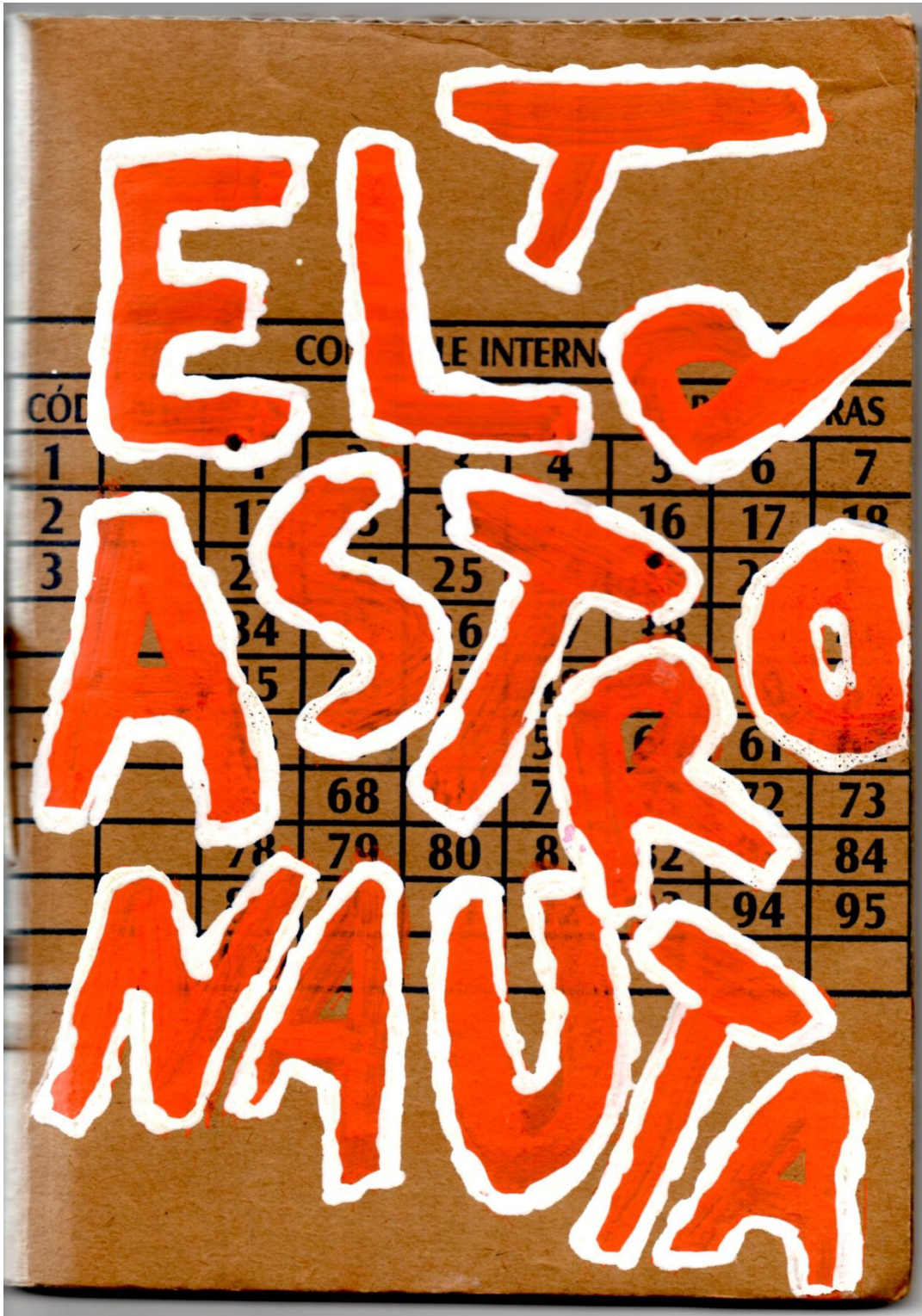
## ANEXO 3



ANEXO 4

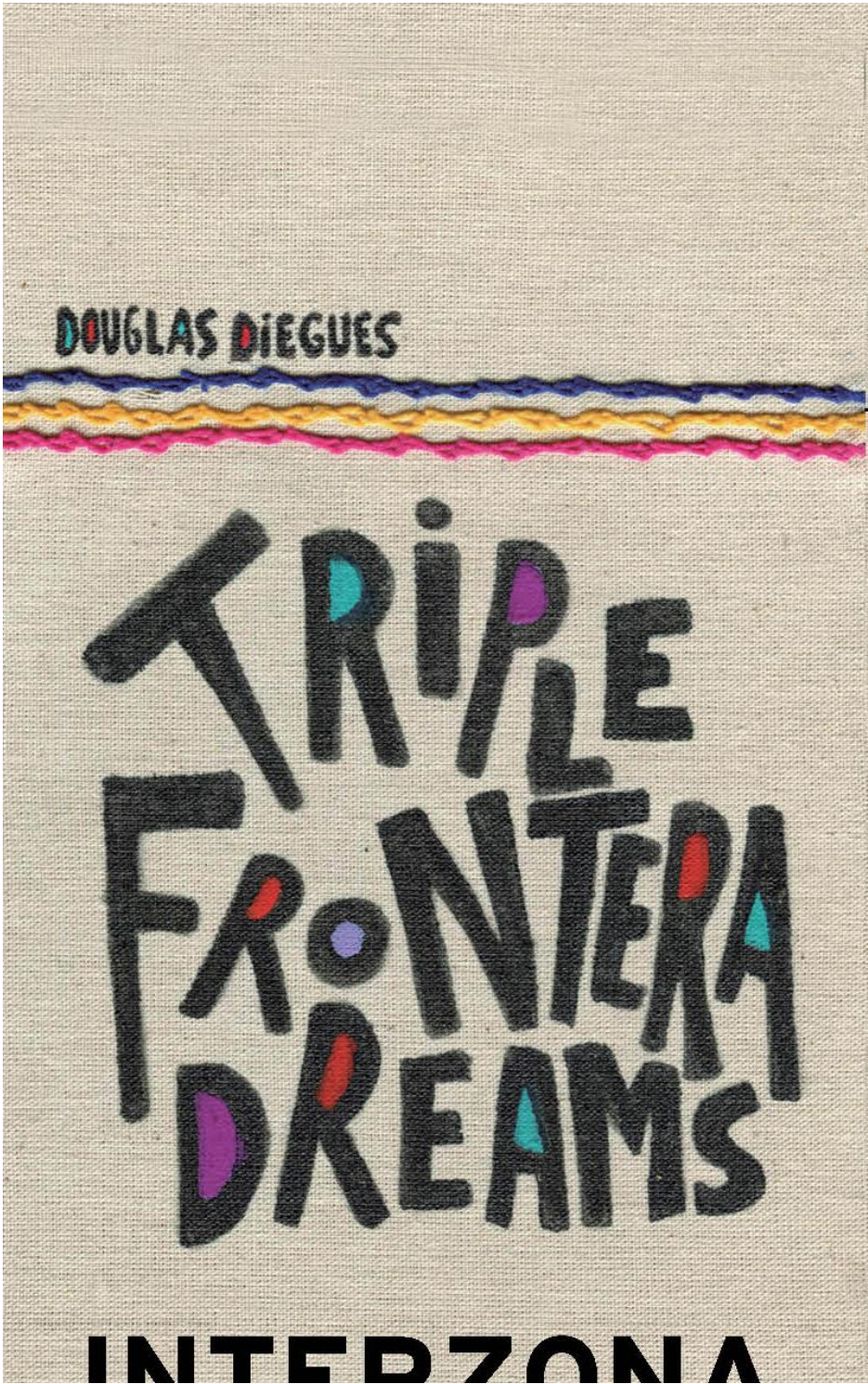


ANEXO 5

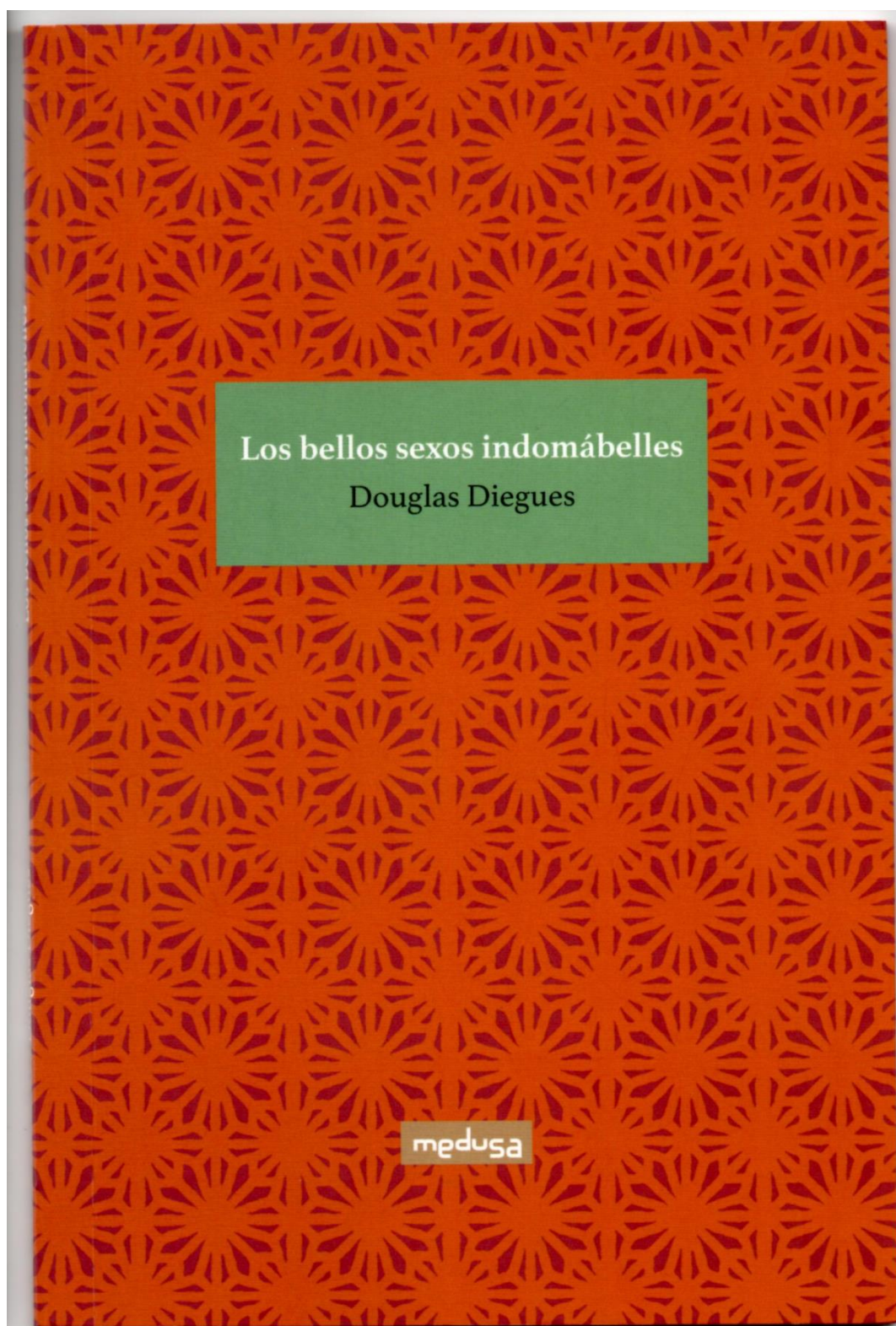




ANEXO 6



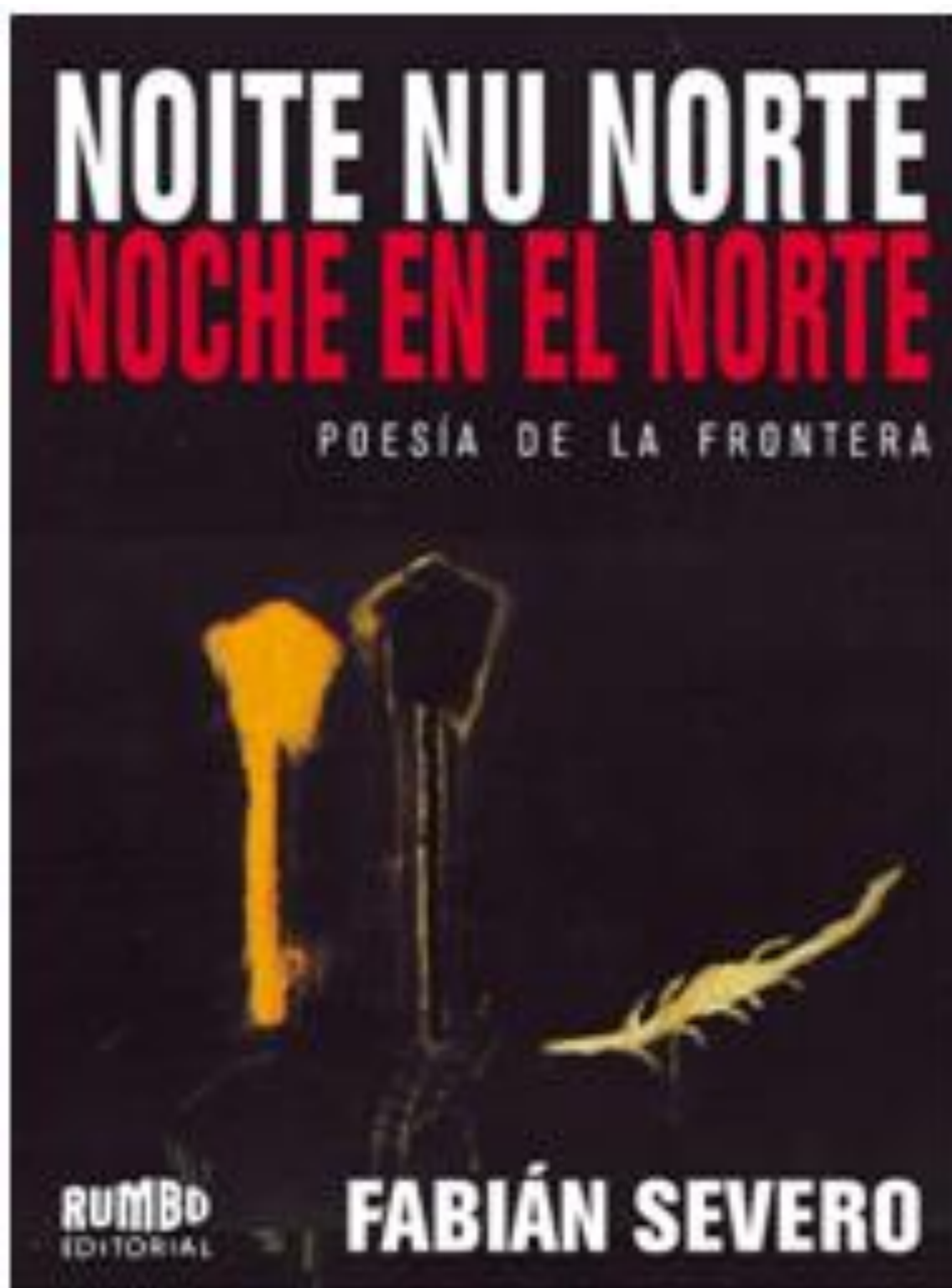
ANEXO 7



Los bellos sexos indomábelles  
Douglas Diegues

medusa

## ANEXO 8



ANEXO 9

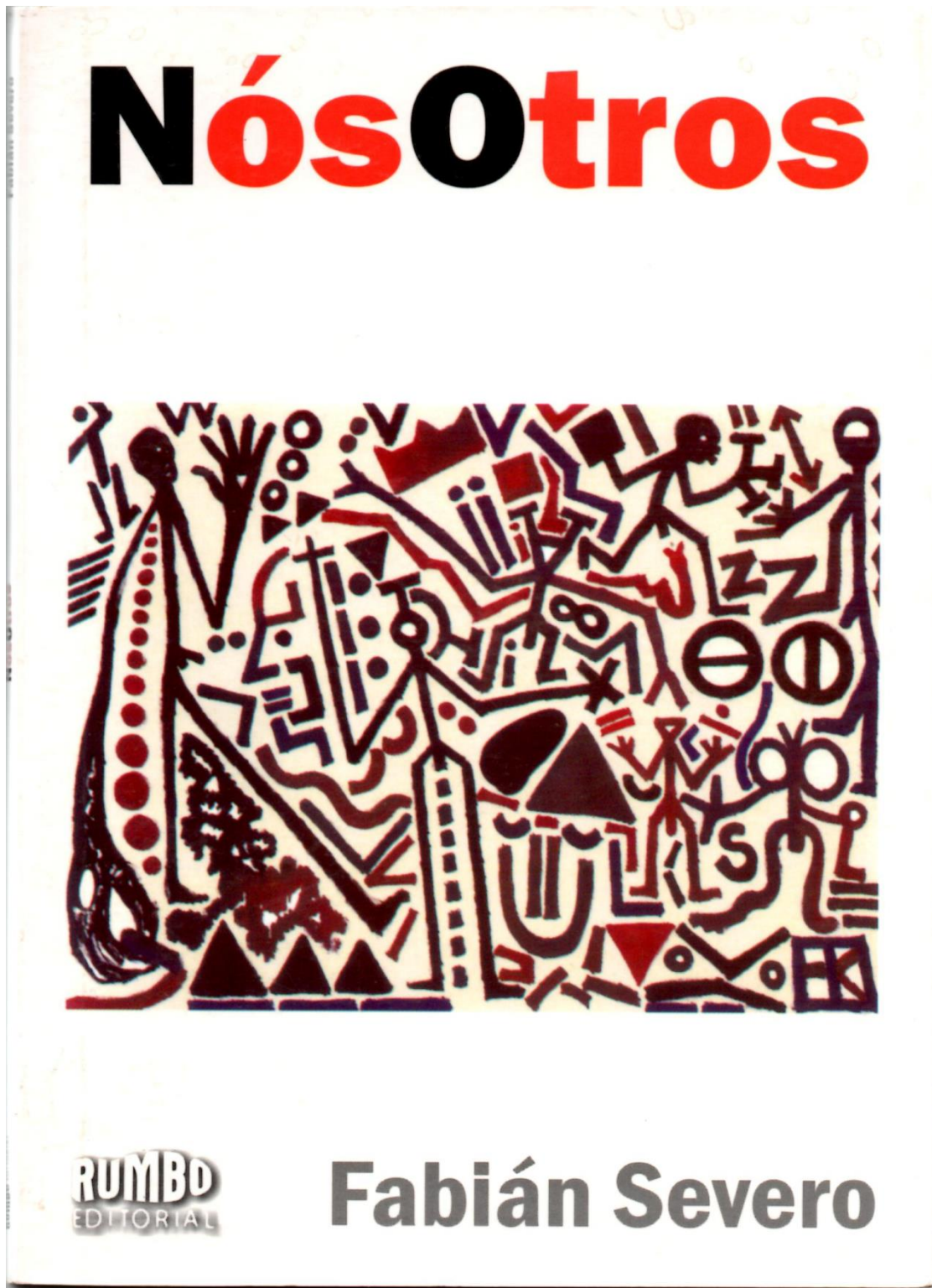
# Viento de Nadie



**RUMBO**  
EDITORIAL

**Fabián Severo**

ANEXO 10



ANEXO 11

