

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras

NOS CRUZAMENTOS DA SELVAGERIA: UMA POÉTICA DO PORTUNHOL



- Figura 1-

*Andréa Terra Lima*

Porto Alegre

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**Instituto de Letras**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

Diretora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jane Tutikian

Vice-Diretora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lucia Machado de Lorenci

**NOS CRUZAMENTOS DA SELVAGERIA: UMA POÉTICA DO PORTUNHOL**

**por**

***Andréa Terra Lima***

***Orientação: Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Rita Lenira de Freitas Bittencourt***

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Porto Alegre**

**2013**

Dedico este trabalho a minha mãe Lúcia Couto Terra, a minha irmã  
Mônica Terra Lima.

## **AGRADECIMENTOS**

Com a certeza de que sem a colaboração da minha querida orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Lenira de Freitas Bittencourt esta dissertação não teria se realizado, agradeço por sua orientação cuidadosa, por seu respeito as minhas ideias – mesmo que incomuns – e por suas palavras de estímulo.

**RESUMO:** Este trabalho aborda a produção de uma literatura escrita em Portunhol Selvagem, e discute aspectos relevantes desta produção que vão além da possibilidade de traduzir para o escrito algo que acontece na fala - e na vida - de quem vive na fronteira, ou seja, nos cruzamentos. Essa produção artística carrega questões teóricas sobre a posição fronteiriça, sobre o resultado dos intercruzamentos e a autorização desses resultados enquanto produção cultural, sobre os deslizamentos de sentidos que a mistura de línguas gera, de acordo com o lócus do leitor, e também sobre o que é o erro em uma língua em que não há o correto. Enfim, este trabalho é mais um panorama crítico desta produção contemporânea, que perturba e (des)conforta quem a lê.

**Palavras-chave:** Editoras Cartoneras, Portunhol Selvagem, Douglas Diegues, Transportunhol borracho, Joca Reiners Terrón.

**RESUMEN:** En este trabajo se aborda la producción de una literatura escrita en Portunhol Salvaje, y discute algunos aspectos relevantes de esta producción que trascienden la capacidad de traducir en la escritura algo que sucede en el discurso - y la vida - de los que viven en la frontera, o se encuentra en una encrucijada. Esta producción artística conlleva cuestiones teóricas acerca de la posición de frontera, acerca del resultado de entrecruzamientos y de la autorización de estos resultados como una producción cultural, acerca de los deslizamientos de sentidos que esta mezcla de lenguajes generados de acuerdo con el locus del lector, acerca de lo que es el error en un idioma en el que no hay correcto. De todos modos, este trabajo es una visión crítica de esta producción contemporánea que perturba y consuela a los que lo leen.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Obra de Ivana Vollaro <sup>1</sup>	1
Figura 2 - Lombada dos Livros Cartoneros	37
Figura 3 - Capas dos Livros Cartoneros	38
Figura 4 - Capas dos Livros Cartoneros	39
Figura 5 - Livros na estante	40
Figura 6 - Interior dos Livros Cartoneros	41
Figura 7 - Contra-capas do livro Rocío	43
Figura 8 - Contra-capas do livro Uma flor da solapa da miséria	45
Figura 9 - Contra-capas do livro Tranportuñol Borracho	48
Figura 10 - Fachada do ateliêr da Eloísa Cartonera, Buenos Aires	60
Figura 11 – Colaboradora do projeto Eloísa Cartonera confeccionando um livro	60
Figura 12 – Interior do ateliêr da Dulcinéia catadora, São Paulo	61

---

<sup>1</sup> **Ivana Vollaro** nasceu em Buenos Aires, 1971, vive e trabalha entre Buenos Aires e São Paulo. Artista e poeta visual. Estudou na Universidad de Buenos Aires, nas Faculdades de Artes (1993-1997) e Direito (1989-1992). Em 2003, ganha a Bolsa Antorchas para estudos no exterior e se muda para São Paulo, Brasil, até 2005. Desde então vive e trabalha entre ambas cidades. Entre suas **exposições individuais** se encontram *Limites e deslizos*, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro (2009); *Vermello*, Galeria Vermelho, São Paulo (2008); *X-tudo*, Centro Mariantonia, São Paulo (2007); e *Con A de Barraca*, Barraca Vorticista, Buenos Aires (2000), entre outras. Entre as **exposições coletivas** cabe mencionar *Las comisuras de la boca*, Fundación Proa, Buenos Aires (2009); *Ready (not) made*, Barraca Vorticista, Buenos Aires (2008); *150 (poEticos) mts.*, Centro Cultural España-Córdoba, Córdoba, Argentina (2007); *Poesía Visual Argentina*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; *Poéticas*, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), Rosario (2006); e *Portuñol/portunhol*, Fundación Centro de Estudios Brasileiros (Funceb), Buenos Aires (2005), entre outras. Desde 1997 co-organiza anualmente os *Encuentros de Poesía Visual, Experimental y Sonora* realizados por Vórtice Argentina. Participa de festivais e bienais de poesia experimental e publica trabalhos em várias revistas e livros tanto na Argentina como no exterior. (Fonte: Fundação Bienal disponível em <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/ivana-vollaro>. Acesso em 01/março/2013).

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2 LOS PORTUNHOIS: SELVAGENS Y BORRACHOS</b>	<b>14</b>
2.1 As devidas apresentações	14
2.2 Uma poética do Portunhol	31
2.3 Três labirintos (de)compostos	36
2.3.1 Rocío	42
2.3.2 Uma flor na solapa da miséria	44
2.3.3 Transportuñol Borracho	47
<b>3 LAS CARTONERAS</b>	<b>57</b>
3.1 Trajetória Cartonera	57
3.2 Internet e arcaico: um paradoxo?	61
3.3 Estética do (in)desejável e Poética (de)composta: um cruzamento selvagem	66
<b>4 (IN)CONCLUSÕES</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>77</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Como apresentar um outro que se desconhece? Esta dissertação aborda uma produção cultural que tem uma de suas origens no autor Douglas Diegues, escritor brasileiro que viveu por muitos anos na fronteira do Brasil com o Paraguai, em uma região onde se "vive" uma língua de cruzamentos entre o português e o espanhol, majoritariamente, a que Diegues denominou de Portunhol Selvagem.

Esta produção trata de uma literatura escrita em uma língua de mistura, de cruzamento que se torna sempre outro e sempre compreensível. A língua escrita por Diegues é, como diz o próprio autor: "visceral, acho-o feio, de mau gosto, bizarro, rupestre, mas tem uma graça que me seduz, me impacta antes e depois dos meus gostos, dos gostos do meu cérebro aculturado<sup>2</sup>".

O Portunhol Selvagem de Diegues mistura o espanhol, o português, o guarani, o inglês e outras línguas de forma natural e aleatória, como se fosse um impulso (natural) de liberdade, que resultasse em uma língua tão mesclada que se tornaria outra, aquela que não é de ninguém por ser de todos. Esse processo de criação de uma língua (ou de uma oficialização literária, via linguagem, de um entre-lugar) leva o receptor a interessantíssimas chaves de leitura e evidencia, justamente, a autoficcionalização, que revela o caráter de escritura do texto e, assim, expõe também sua corporificação: "(El portunhol es bisexual.) El portunhol selvagem es polissexual. (El portunhol es meio papai-mamãe.) El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra<sup>3</sup>" Língua aberta, *polissexual*, língua sempre em construção, o Portunhol Selvagem nunca está encerrado, pois a cada nova língua que o indivíduo conhece ele pode modificar seu próprio Portunhol Selvagem.

A corporificação da língua ficcionalizada se espraia ao texto que se espraia na obra que se espraia ao movimento e cria uma existência paralela e real de algo que foi criado para ser puramente ficcional. Esse parece ser um dos jogos estipulados por ele, Douglas Diegues, que assegura a leitura dessas obras como corpos (de)compostos – ao mesmo tempo ficção e deslocamento, e que nos interroga: que deslocamentos podemos perceber? Ao penetrarmos

---

<sup>2</sup> DIEGUES, Douglas. Entrevista concedida em: (Tríplices) Fronteiras literárias. <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>. Visitado em 10/01/2012).

<sup>3</sup> Idem

no mundo, na ficção *Portunhol Selvagem*, penetramos em caminhos confusos e tortuosos. Caminhos típicos da *Literatura post-autonoma* definida por Ludmer (2008,pag.4) como a produção em que não há realidade oposta à ficção.

A língua que surge com Douglas Diegues já tem seguidores, como os poetas-escritores Joca Reiners Terron e Xico Sá, e, em cada uma das construções, em cada língua criada, encontra-se aspectos particulares e misturas particulares de línguas. Cada pessoa possui o seu portunhol selvagem, que, ao mesmo tempo, é uma construção de um eu não individual. Como diz Palmeiro sobre o eu narrativo-poético no contexto pós-moderno: “Yo no es um sujeito moderno, mucho menos um individuo, es um dispositivo de enunciación colectivo<sup>4</sup>”.

Aqui se estabelece um paradoxo intrigante, pois duas ideias opostas são aproximadas: UNIVERSAL x INDIVIDUAL. Assim, a noção de que o *Portunhol Selvagem* é uma união de línguas poderia trazer à tona uma ideia universalizante, mas, por outro lado, se ao produzir um texto em *Portunhol Selvagem* cada sujeito contrói sua língua<sup>5</sup> é como se ele fosse singularizado na escrita.

Outro ponto de análise interessante é que essas produções culturais (em questão) podem facilmente ser entendidas sob a noção de “Literatura Menor” de Deleuze e Guattari, quando a definem, referindo-se aos textos de Kafka, como a Literatura “que uma minoria faz em uma língua maior”, e que, “No entanto, a primeira característica, é de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização”<sup>6</sup>. Pensando assim, podemos entender a Literatura escrita em *Portunhol Selvagem* como uma produção de literatura menor. Ao mesclar diferentes línguas, entendidas como maiores, o *Portunhol Selvagem* torna-se a língua mais desterritorializada possível, perde suas raízes, suas marcas de origem e torna-se todas – todas as línguas e também todas as possibilidades dessas línguas. Sua escrita redefine e tensiona as categorias de nação e de literatura nacional, pois corrói as noções de língua única, ou língua-mãe, identidade e território.

Desterritorializado, dessacralizado e desautorizado o *Portunhol Selvagem* questiona claramente a função-centro, sendo apenas publicado através de blogs ou dos projetos cartoneros. E aí passamos ao segundo plano desse trabalho.

---

<sup>4</sup> PALMEIRO, Cecilia. *Literatura Argentina Contemporanea: Pensamiento Queer em Antistética do Trash*, 2008. Pag 2.

<sup>5</sup> O que torna impossível a normatização.

<sup>6</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Pag.25.

Os projetos cartoneros são um movimento cultural que acontece pelas ruas da América Latina: são editoras, cooperativas que em seus ateliês criam livros com capas feitas de papelão recolhido das ruas por catadores e pintados por artistas plásticos ou pelos próprios catadores. Estas produções, como toda a produção de cultura, não são inocentes e nem acontecem por acaso.

As Editoras Cartoneras surgem como forma de autorização forjada da produção marginal, dando voz à cultura advinda das margens. Uso o plural “margens”, pois são Editoras que se inserem em diferentes posições sociais marginais, entre elas: como ser da América Latina, associar-se à classe socioeconômica mais baixa e defender posicionamentos ideológicos avessos à manutenção do poder. Esses posicionamentos geram o que denominei anteriormente, em meu trabalho de conclusão de curso de Letras (2009), de “estética do (in)desejável”<sup>7</sup> e que retomo aqui, com algumas modificações e deslocamentos.<sup>8</sup>

Usando este meio de circulação, os livros e publicações alternativos das Editoras Cartoneras, o Portunhol Selvagem incorpora um movimento que, como diz Douglas Diegues “¿Sinceramente? Nasceu como flor de la bosta de las vacas!”<sup>9</sup> e que é lindamente definido por Palmeiro como “antiestética de lo trash: lo que homenaje a la literatura marginal llamo lixeratura, como modo de apropiación crítica de esa tradición”<sup>10</sup>, sendo que, nesse artigo, a teórica destaca as características de dessacralização, desautorização e o trabalho com os materiais considerados “baixos” e “menores” dessas produções para chegar até o que chama “lixeratura”.

O aspecto de lixo das produções cartoneras tem forte poder hermenêutico, pois o lixo passa, ao longo do processo de produção de um livro, por uma simbolização que o converte em arte. O trabalho que tem como objetivo (para) “transformar em arte tudo o que é marginal ou descartável” como afirma Aldo Medinaceli<sup>11</sup>, é muito complexo e delicado –

<sup>7</sup> Lima, Andréa Tera. A estética do (in)desejável : uma margem catadora, 2009.

<sup>8</sup> Muitas reflexões trabalhadas no segundo capítulo desta dissertação serão baseadas em meu trabalho de conclusão de curso, mas é importante salientar que o foco aqui é mais o trabalho com a linguagem e lá, no TCC, foi mais o das operações estético-visuais.

<sup>9</sup> DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios. 5 de novembro de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> MEDINACELI, Aldo. *El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera*. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <[http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11\\_01\\_09\\_edicion4.php](http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php)> Acesso em 30 de novembro de 2009.

eu diria poético: em um primeiro momento, passa por um deslocamento, feito pelo papelero que recolhe o papelão das ruas; em um segundo momento, depende de certo jogo com o acaso, que é a venda do papel para as Cooperativas Cartoneras; e, por fim, num terceiro momento – processo mais longo –, é o trabalho artístico de pintura e dobra e costura ou cola para que ele se torne, enfim, uma capa-arte que acolherá em seu íntimo um texto de origem diversa da sua.

Há toda uma delicadeza na transformação do que é descartável em arte, em bem ao qual é atribuído um poder simbólico, e que logo o transforma em produto não-descartável e, mais do que isso, em objeto desejado, e, muitas vezes, reverenciado.

O objeto simbólico criado pelas Editoras Cartoneras recebe poder simbólico por dois caminhos das artes: como texto (trabalho da Literatura) e como tela pintada (trabalho das Artes Visuais). Possuir essa dupla entrada talvez não seja uma inovação, nem operação vanguardista, posto que as editoras tradicionais já investiram consideravelmente no caminho de produzir os livros-arte, de valores exorbitantes. No entanto, mesmo assim, há de se perceber certas inovações nas produções cartoneras: a mais evidente delas é que o preço é ínfimo para objetos de tão grande poder simbólico; a mais complexa está no fato de ser uma margem dizendo que não só tem força para produzir bens simbólicos, como também pode versar sobre diferentes artes ao (em um) mesmo tempo e tudo sendo construído a partir do descartável. Pode-se, inclusive, ensaiar algumas reflexões acerca de uma crítica, por parte das Editoras Cartoneras, sobre a descartabilidade das artes, que podem perder e receber seu poder simbólico vivendo uma posição sempre potencialmente efêmera. Ao mesmo tempo, pode-se perceber uma alusão à própria trajetória das Editoras Cartoneras, que surgem do descartável, da margem, e forjam uma autoridade inserido-se na sociedade como produtoras de objetos simbólicos.

O aspecto de “lixo”, ou de “lixeratura”, no Portunhol Selvagem (especificamente) aparece reforçado, especificamente, pelo aspecto de mistura ou de junção de “sobras” das línguas maiores que o constituem. Vale ressaltar, nas palavras de Deleuze e Guattari que usar os termos literatura maior e literatura menor não qualificam as literaturas, mas que a literatura menor define “as condições revolucionárias de toda a literatura no seio daquela a que chamamos grande (ou estabelecida)”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Pag.28.

Esta dissertação foi desenvolvida sob a seguinte estrutura: no capítulo primeiro, apresento o objeto de meu estudo, o Portunhol Selvagem, bem como uma de suas variações, o Transportunhol Borracho. Parto, em seguida, para uma análise interpretativa que levanta uma poética do portunhol, finalizando o capítulo com uma análise de textos. No capítulo segundo, apresento as editoras cartoneras, meio de publicação das produções em Portunhol Selvagem, levanto algumas questões, que considero mais interessantes, sobre essas editoras, e finalizo retomando a noção que defendi, em meu trabalho de conclusão de curso em Letras (pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul), que é a de estética do indesejável, relacionando-a com a poética do Portunhol Selvagem.

Tornando meu trabalho teórico um pouco mais prático e ilustrando, fisicamente, nele, a sua posição de arena, de trânsito entre os espaços enunciativos centro e margem e entre os planos do maior e do menor, permiti que certas intervenções ocorressem no corpo de meu texto. Há vozes que penetram e se evidenciam ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho. São vozes marginais em um trabalho acadêmico, são vozes (in)desejáveis em trabalhos deste porte e, por isso, são grafias de vozes que não posso calar ou apagar. Elas me acompanham, como uma reflexão paralela, e as destaco em violeta, que é uma cor boa de se usar para esse espaço enunciativo, pois é uma cor de frequência, depois da qual a luz passa a ser invisível. Logo, é cor de limite. Também é cor de hematoma, de dor, de marca que não se quer ter, mas que é, muitas vezes, inevitável, marcando uma espécie de presença de um acontecimento.

Neste trabalho, a cor marca um espaço marginal, em um trabalho formal, que recupera o senso comum, a religião, o zodíaco, fazendo figurar nele o que se costuma deixar de lado.

Permito, então, que o violeta permeie este trabalho acadêmico e escrevo apenas uma advertência ao caro leitor:

*“O violeta pode exercer fortes influências. No entanto, as pessoas que se sentem atraídas por ele devem ter cuidado para não se deixar levar e viver num mundo de fantasia”<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> O significado das cores índigo, violeta e roxo. In: Significado das cores dos signos do zodíaco. Disponível em <<http://www.euroresidentes.com/portugues/cores-do-zodiaco/significado-indigo-violeta-roxo.htm>> Acesso em 30 de novembro de 2009.

## 2 LOS PORTUNHOIS: SELVAGENS E BORRACHOS

### 2.1 As devidas apresentações

*Há de haver sempre essa mesma pergunta:*

*“quem sou eu?”*

*e há de haver sempre muitas respostas:*

*“sou eu!”.*

*Enfim, Arthur Rimbaud tinha razão: o eu é o outro...*

Una lengua díscola: La lengua es un animal salvaje, y si la norma tiende a domesticar, la poesía intenta liberarla de su cárcel, volver a los poderes creativos de la lengua, y por momentos desorganizarla, romper sus estratos, sus jerarquías, no hay creación dentro de la regla, la creación destruye la regla.” Nicolás Rosa<sup>14</sup>

Indago-me como apresentar o Portunhol Selvagem ao leitor. Resolvo-me por introduzir uma reflexão indispensável sobre cultura sobre a diversidade cultural e não estou pensando na diversidade de culturas que há entre os países ou entre os locais de um país, mas sim naquela variedade de culturas que há em um mesmo local, na variedade de culturas que convivem e que são produzidas diferencialmente em um mesmo momento, em um mesmo espaço, como é o caso de produção das *literaturas menores*<sup>15</sup> como as que são escritas em Portunhol Selvagem.

Comumente as pessoas aceitam que há diversidade cultural entre os países ou entre as diferentes regiões de um país<sup>16</sup>, mas dificilmente se pensa sobre as diferentes culturas que convivem em um mesmo local, restrito, as diferentes culturas a que podemos ter acesso e que podemos produzir e consumir, no mesmo movimento e ao mesmo tempo.

<sup>14</sup> Fragmento del ensayo "Una lengua díscola", del gran investigador argentino Nicolás Rosa, enviado por una hermosa yiyi transplatina que investiga el tema de las escrituras fronterizas. Disponível em <http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/search?updated-max=2010-11-17T01:21:00-03:00&max-results=32&start=50&by-date=false>. Acesso em 02/06/2013.

<sup>15</sup> *Literaturas menores* no sentido dado por Deleuze/Guarati (1977) e já explicitado brevemente na introdução

<sup>16</sup> Em alguns aspectos, em termos de Brasil, a televisão já naturalizou essas diferenças, em seus diversos programas.

Muitas vezes colocamos tudo o que consumimos em um mesmo pacote e etiquetamos: cultura. Essa naturalização<sup>17</sup> e rotulação, que esconde e neutraliza muitas reflexões que são de extrema importância para se pensar cultura, parece advir de uma tradição (cômica e interessada) de conceituação do que seja cultura.

O antropólogo londrino Edward Burnett Tylor cunha o termo, designando como cultura “o todo complexo e metabiológico criado pelo homem”<sup>18</sup>, não criado por acaso, mas seguindo certo padrão que identifica uma sociedade específica em um tempo específico. Pós Edward, o termo derivou para as diversas áreas do conhecimento, quase sempre escondendo a possibilidade da pluralidade em uma única sociedade. Mesmo se pensarmos em cultura como produção de saberes, artes, folclore, mitologia e costumes recaímos no efeito de unidade em uma sociedade, ou, em outros termos, à simplificação que entende cada sociedade com sua cultura. Há uma significativa mudança quanto à abertura do conceito para a possibilidade do plural com o filósofo francês Bourdieu, que se autoconsiderava estruturalista construtivista ou construtivista estrutural, e montou seu entendimento de cultura como produto carregado de poder simbólico.

Com a teoria de Bourdieu, mais do que a noção da pluralidade cultural, temos uma conscientização da arbitrariedade que é a cultura:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; o poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido como, quer dizer, ignorado como arbitrário.<sup>19</sup>

*O que pode ser ela?*

*Pode ser ela seja elas e quem será?*

*O plural me enlaça mesmo quando metarfosado de presença ausente.*

*Perdi-o, mas sinto-o.*

<sup>17</sup> Sobre esses discursos que camuflam o diferente sob a idéia de unidade, Bhabha, em *O local da cultura*, diz: “O discurso natural(izado), unificador, da “nação”, dos “povos” ou da tradição “popular” autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição” (1998, p.241)

<sup>18</sup> Apud: LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>19</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p.16.

Entendendo-se a arbitrariedade do objeto simbólico, entende-se também a possibilidade do plural cultural e, mais radicalmente, eu diria, se exige o plural, pois se há uma seleção dos bens a que serão atribuídos poder simbólico é porque há outros, a que não serão, - e neste ponto começa a nascer a pergunta com que trabalharei mais tarde: o que leva à escolha de certos produtos e não de outros?

Hoje, não podemos refrear nosso pensamento que já tende para o plural em tantas questões, como diz Bhabha:

Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – enquanto base do comparativismo cultural -, estão em profundo processo de redefinição.<sup>20</sup>

Redefinamos então cultura como produção humana que inexiste singularmente ou homogeneamente. O que existe nas sociedades são culturas sempre plurais, diferentes<sup>21</sup>, equivocadas e parciais.

Bourdieu (2009, p.10) comenta a leitura marxista, que ressaltou a parcialidade das produções simbólicas, lendo-as como resultado das ideologias dominantes, lembrando que “as ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais”. A parcialidade das produções simbólicas estaria no fato de elas serem definições de mundo, carregadas, assim, de interesses e posicionamentos ideológicos.

*Dicen que dos cuerpos no ocupan el mismo espacio...*

*pero va a ser?*

*¿Es posible tener dos de ellos- ou ainda mais?*

*Espaço da cultura é outro, múltiplo, possível...*

---

<sup>20</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998, p.24.

<sup>21</sup> Estou pensando em diferença cultural ao invés de diversidade cultural, pois como afirma Bhabha (1998, p.63): “A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”. Fujo, assim, da diversidade que Bhabha (1998, p.63) afirma recair sobre “noções liberais de multiculturalismo” que representam “uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos”.



Um estudo que pretenda levar em conta e, mais do que isso, que pretenda ressaltar justamente essa (co)existência de variadas culturas para interpretar as relações de poder envolvidas entre essas produções culturais implicará um conceito de cultura e uma crítica que atuem

exteriormente aos objects d'art ou para além da canonização da "idéia" de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. (BHABHA, 1998, p.240).

Essa cultura, apontada por Bhabha, entendida como estratégia de sobrevivência tem duas dimensões, uma transacional e outra tradutória, e entre essas dimensões se estabelece uma relação de complexificação de significação. Ou seja, a cultura é transacional na medida em que

os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como "meia-passagem" da escravidão e servidão, como "viagem para fora" da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após II Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo. (BHABHA, 1998, p.241)

e a cultura é tradutória na medida em que

A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento - agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias "globais" de mídia - tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por cultura, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 1998, p.241)

Bhabha (1998, p.241) também explica que a complexa relação entre as duas dimensões da cultura se dá na necessidade de se estabelecer a

semelhança e a similitude<sup>22</sup> dos símbolos através de experiências culturais diversas (..) e da especificidade social de cada uma dessas produções de sentido em sua

---

<sup>22</sup> Ângela Materno explica em "Bordas e dobras da imagem teatral" que "Foucault estabelece uma diferença conceitual entre *semelhança* e *similitude*. A primeira possuiria um padrão, a partir do qual seriam ordenadas e classificadas suas cópias, a segunda se desenvolveria em séries, sem hierarquia. A semelhança estaria vinculada

circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valores específicos

Ou seja, torna-se necessário trabalhar com a cultura como estratégia de sobrevivência. Logo, trabalhar como diálogo cultural seria trabalhar com um choque de especificidades no mínimo duplo: com uma produção específica (com sua voz, linguagem e valores) circulando em um contexto por sua vez específico (com sua voz, linguagem e valores).

*Sinto que me desce da cabeça e escorrega para os dedos uma questão que está latente a toda minha escrita até aqui e que agora – transgressora e violenta – rompe o silêncio que lhe impus.*

Aceito e defendido o ponto de vista da pluralidade cultural, o que faz com que certos produtos sejam consumidos como cultura e outros não? A questão, como afirma Bourdieu, está no poder simbólico dos produtos, mas quem percebe esse poder simbólico? Quem interpreta define, em um produto, seu valor simbólico?

Parece que, durante muito tempo, se necessitou de uma autoridade que dissesse com voz austera e vigorosa: “eis um produto cultural”, e a partir desse dito e, somente, a partir desse dito, o produto era colocado no pacote "cultura" por aqueles que já o consumiram ou por aqueles que agora o consumirão. Talvez fosse essa voz grave que escondia o plural e maquiava a fértil heterogeneidade sob o rótulo do “uno”, que a sociedade defendia consumindo sempre o mesmo, mais do mesmo indicado.

*Me siento observada.  
¿Lo que piensan de mí?  
¿Qué Dicen?  
No entiendo.*

Como disse Bourdieu (2009, p.286), toda a definição estética e da estética é dada por um tipo de olhar:

---

à representação, já a similitude estaria vinculada à repetição. A semelhança produziria o reconhecimento daquilo que está visível, a similitude faria ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver. A similitude, como jogo de transferências que se desdobram sem nada afirmar ou representar, problematizaria a semelhança e a asserção representativa”.

(...)dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estética tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal(...)

Ao apontar a questão de o olhar fazer o objeto, Bourdieu apresenta reflexões sobre a valoração do simbólico como tal e, mais adiante, relembra que, no fundo, o esteta a que se refere é produto também “de uma longa convivência com a obra de arte”(idem, ibidem). Assim, fica claro que essa voz autorizante nada mais é do que uma voz social qualquer revestida de “poderes simbolizantes”, e que, logo, sua autoridade é arbitrária.

A voz grave poderosa que autoriza a cultura a mudar de boca, a saltitar de instituição canônica para classe ou grupo dominante (seja político, econômico ou relacionado a configurações geográficas), indica que sempre houve um *locus* enunciativo por trás da voz, por cima da boca. Uma voz pressupõe um sujeito e aqui, para fins desta teoria, quero pensar em posições-sujeito<sup>23</sup>. Uma voz é sempre parcial. Uma voz é pertencente a alguém. Uma voz nunca é inocente. Uma voz é sempre UMA voz.

*Preciso descobrir...*

*pensar que voz é essa que tem o poder de iluminar aos meus olhos a cultura e o de opacizar até o esquecimento, até a inexistência aquilo que posso nunca chegar a conhecer a não ser pelo desconhecimento...*

*preciso descobrir...*

Para buscar a voz, entramos em um ponto da reflexão que era inevitável: os jogos de poder que se estabelecem entre os discursos que convivem na sociedade em diálogo, em conflito, em luta. A sociedade é uma arena na qual forças desiguais se enfrentam, arriscando

---

<sup>23</sup> Estou capturando o termo da Análise do Discurso e utilizando-o para evidenciar o plural de sujeitos por trás de uma voz, de um discurso ou, ainda valendo-me da AD, de uma Formação Discursiva. Quanto a como se formam eses sujeitos, Indursky (1998, p. 116-117) diz que: “(...) o “outro” é constitutivo do “eu”. Estas são as marcas de uma subjetividade heterogênea a ela mesma. (...) uma FD autoriza a divisão sob a aparência da unidade. A unidade é garantida pela identificação imaginária que o sujeito com ela estabelece pelo viés da forma-sujeito e a divisão é consequência da presença de diferentes posições de sujeito que tal identificação possibilita. Ou seja, esta forma de perceber o sujeito instaura o efeito-sujeito. (...) a unidade da forma sujeito é imaginária. Esse sujeito, de fato, é fundamentalmente heterogêneo, disperso e fragmentado (op. cit. p.)” e esclarece ainda que a Análise do discurso “trabalha com um sujeito dividido, uma vez que sua inscrição em uma determinada FD se faz pelo viés de posições de sujeito”.

sua existência por um poder que é o de se autorizar, o de se fortalecer e/ao manipular o outro. Como, por exemplo, no campo do discurso pós-colonial:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. (BHABHA, 1998, p. 239)

mas não só as questões envolvidas diretamente no colonialismo e pós-colonialismo têm entrado nessa arena parcial por poderes, ressalta o próprio Bhabha, ao questionar noções de Jürgen Habermas<sup>24</sup> e afirmar que

(...) o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – “perda de sentido, condições de anomia”<sup>25</sup> – que já não simplesmente “se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas”<sup>26</sup>. (BHABHA, 1998, p.239)

*Não tenho força, e nem desejo tê-la, para impedir a emersão de vozes...  
para pensar relações de poder deixarei que me ocupem outros, que são as vozes que me precederam e me interpelaram ao longo de minha formação teórica e que ouvi, muitas vezes, por diversas bocas diferentes, que também foram antecedidas e interpeladas por outras vozes, por outras bocas.*

Neste exato momento, necessito do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida, pois percebo, na voz austera que examino, a posição de um centro. Usarei o termo centro, que mexe com o conceito de *logos*, da filosofia clássica de Platão, e que representava a fonte do conhecimento verdadeiro ou das ideias, mas retomo esse conceito, tão cravejado pelas ideias, clássicas e iluministas, de verdade absoluta e de unidade, para, assim, desconstruí-lo, pois o centro aparecerá, sempre, univitelinamente ligado ao conceito de margem, ao qual, se fôssemos estender a ideia clássica e iluminista, representaria, interessantemente, a fonte do conhecimento não-verdadeiro.

<sup>24</sup> Essa inclusão teórica de Habermas por Bhabha é feita com a ressalva de tratar-se de uma tentativa de incluí-lo mas também confrontá-lo nos propósitos defendidos ao longo do livro *O local da cultura*.

<sup>25</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998, p.239.

<sup>26</sup> Idem.

“É na censura que a escuta se estabelece” diz Foucault em “A ordem do discurso” (2009), ao referir-se à separação, elaborada pela dita "civilização" ou "cultura" ou "mentalidade" ocidental, do louco e do normal. Mas veja que, não por acaso e de forma muito próxima, podemos pensar nessa relação de censura e escuta aplicada à relação da margem com o centro: para ser registrado como marginal, um discurso precisa ser ouvido e reconhecido como tal por um órgão instituído de poder para tanto, que é o centro.

*Deram-me um microfone: falei!*

*Gritei até perder o fôlego.*

*Falei por mim, por eles, por ti.*

*Falei por todos e até demais.*

*Fui assistida por um grupo seleta.*

*Tiraram-me o microfone.*

*Calaram-me, calaram-lhes, calaram-te.*

*Calados clamamos no ensurdecedor silêncio*

Esse jogo de verdadeiro–falso; válido–não válido; certo–errado ao qual se recorre para determinar o que existirá na sociedade e o que será rechaçado, apesar de já relativizado e discutido, atua como determinante nos setores sociais mais expressivos. Política, Mídia e Escola (três das grandes instituições atuais) ainda se apóiam nessas ideias, que provocam a fixação de centros e de margens, em grande medida para enquadrar o todo em um comportamento ideal - seja de mesmo desejo, seja de mesma conduta.

Rosário Rossano Pecoraro em “Niilismo, metafísica, desconstrução”<sup>27</sup> recorda a noção importantíssima de Derrida acerca do centro:

Dar um centro é, por um lado, organizar, orientar, equilibrar um movimento, desencadear as suas forças, permitir o seu envio e liberar o “jogo dos elementos no interior da forma total”, mas, por outro (e ao mesmo tempo), é pregá-lo em uma clausura irremediável e opressiva: “O centro encerra também o jogo que abre e torna possível. Enquanto centro, é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível”<sup>28</sup>. O centro, porém, não é o centro. Sempre pensado como único, doador de lugares e sentidos, ele comanda a

<sup>27</sup> PECORARO, Rosário Rossano. “Niilismo, metafísica, desconstrução”. In: \_\_ Às margens: A propósito de Derrida. Org: Paulo Cezar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p.49.

<sup>28</sup> Derrida, 1995, p.230. Apud: Pecoraro (2002, p.49).

“estrutura”, mas escapa da “estruturalidade”; o centro está fora e dentro, em “algo” e além dele, “está no centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade tem o seu centro noutra lugar”<sup>29</sup>. O jogo revela-se, pois, um jogo “fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo. *A partir desta certeza, a angústia pode ser dominada*”<sup>30</sup>.

Essa retomada feita por Rosário Pecoraro da discussão elaborada por Derrida a respeito de centro e margem suscita importantíssimos pontos. Primeiro, a criação de um centro muitas vezes é feita para que se viva uma organicidade e segundo, o centro não é o centro, mas está além.

*Porque não é saudável recorrer, sempre, ao passado*

*Porque não é saudável visitar velhas fotos*

*Porque não é saudável contar quantas horas haverá de sono*

*Porque não é saudável voltar aos mesmos temas*

*Porque não é saudável viver sem coerência*

*Porque não é saudável... parei de escrever*

*Sem escritura, sumi*

*Sem passado, sem álbuns, sem dormir, sem assuntos e coerente: sumi*

*Volto? Será possível?*

O primeiro ponto está presente em todas as instâncias sociais: crê-se que sem as divisões binárias (a dicotomia louco-normal, por exemplo) viveríamos um caos absoluto. Por isso, também, o centro torna-se tão forte: representa elemento insubstituível sem o qual a vida na Terra em sociedade seria caótica.

*Centro. Centre. Sentrum. Qendër. Ionad. Centrs. Trung tâm. MARGEM?*

O segundo ponto reafirma a noção de centro/margem defendida neste trabalho, na qual percebo a margem como indispensável para a existência do centro, que só existe em

---

<sup>29</sup> Ibidem

<sup>30</sup> Ibidem.

oposição, sendo um não-centro, ou mantendo-se margem. Há uma relação de implicação existencial entre esses dois pólos, e tanta relação, tanta ligação entre os opostos suscita uma reflexão interessante para pensarmos nas culturas produzidas por esses pólos: se a oposição é sempre relacional, então os opostos se constituem nessa relação, ou seja, quando falamos em um produto advindo das margens estamos falando de produto constituinte e advindo também do centro por ser sua oposição e assim carregá-lo, como uma espécie de negativo.

Desse modo, chegamos à ideia de que, na relação violenta de constante diferenciação, o centro mutila-se definindo a margem e, ao mesmo tempo, faz dela torniquete para que permaneça vivo e soberano. Há, então, mais uma relação de continuidade do que de rompimento entre o centro e as margens, relação de continuidade em uma constante tensão, pois é continuidade na medida em que é sempre e também oposição.

*De longe reconheci nele os mesmos meus cabelos – estranhando, preferi cortá-los  
Chegando perto, reconheci nele minhas mãos – com medo tratei de cortá-las fora  
Olhei atentamente e reconheci nele meus pés – receosa cortei-os fora também  
Foram tantas partes faltando-me, perguntei seu nome...  
Mas a voz que respondeu era minha...*

Importante esclarecer que o centro é um lugar discursivo, mas que diferentes posições-sujeito podem ocupá-lo, pois há, na história do centro, uma

Série de substituições de centro para centro, um encadeamento e determinações do centro. O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história de metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria (...) a determinação do ser como presença em todos os sentidos dessa palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos,, arque, telos, energia, ousia (essência, existência, substância, sujeito) altheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.)<sup>31</sup>

*Margem. Marġini. Marža. Kilid. Ntug. Margine. Marge. CENTRO?*

---

<sup>31</sup> Idem, p.50.

Ao longo da passagem de nossa história, se refletiu que não havia centro como ser sempre-presente que fosse natural ou fixo e percebeu-se o centro como “uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”<sup>32</sup>. A linguagem assumiu as reflexões feitas a partir de então e chegamos ao ponto teórico que trato neste trabalho: o centro é discurso em posição discursiva privilegiada, posição que o autoriza a ter poderes ou que lhe dá, até certo ponto, uma ilusão de poder<sup>33</sup>. O centro no seu lugar de poder quer determinar e fechar a margem, ou as margens, que, por sua vez, mesmo marcando-se ou percebendo-se como margem ou margens, quer ou querem marcar diferenças em relação ao discurso dado pelo centro. Assim, o movimento da margem é de constante transgressão e o do centro de constante (re)delimitação. À medida que o centro autoriza as novas ações da margem como ações de margem, este pólo precisa realizar novas transgressões. Esse ciclo em que o centro está sempre impondo seu poder de autoridade enquanto a margem procura fugir da coerção (recaindo sobre ela) gera uma produção cultural bastante específica para cada um dos lados (na verdade, não específicas enquanto opostas uma à outra, mas com pontos de aproximação e integração entre as duas)<sup>34</sup>. É a partir destas relações que uma *literatura menor*<sup>35</sup> se estabelece no seio da literatura maior, sendo a partir destas relações que se torna possível o Portunhol Selvagem.

*No seio da maior: a menor.*

*Algunos dicen: parasitaria!*

*Retruco: SIMBIOSIS!!*

Mas que karajos é o Portunhol Selvagem? O termo, cunhado pelo escritor Douglas Diegues, batizou uma proto-lengua formada pela mistura de guarani, português e espanhol. Dialeto típico da região da tríplice fronteira, ali onde o Paraguai é meio Brasil, e o Brasil, meio esquecido. "U portunhol salbaje es la língua falada por la gente simples que increiblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos na linha da fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es la lengua de mia mãe y de mis abuelos. O portunhol salbaje es una musica

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Falo em ilusão de poder porque o centro pensa-se maior que tudo e auto-determinante, quando, como vimos, efetivamente, ele não se determina solitariamente, mas na relação com o que não é.

<sup>34</sup> Nessa articulação de diferentes vozes em um mesmo contexto cultural temos ainda outras forças que atuam sobre a determinação do que corresponde ao centro e do que corresponde às margens. E é nesse ponto que as relações entre os pólos se tornam ainda mais complexas e delicadas.

<sup>35</sup> Referência ao termo cunhado por Deleuze e Guatari em *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977



diferente, feita de ruídos, rimas inesperadas, amor, água, sangue, árvores, piedras, pássaros, ventos, fuego, esperma", explica "Don" Douglas Diegues.<sup>36</sup>

Na fronteira em que Paraguai e Brasil se encontram, inspirado nas línguas nacionais em mistura com idiomas dos nativos da região, surgiu uma produção literária que se denominou Portunhol Selvagem.

O Portunhol Selvagem começa a ser notado e anotado em publicações poéticas em 2002, pelas mãos do poeta Douglas Diegues, denominado, na citação acima, de “Don Douglas”<sup>37</sup>. Em 2003, Diegues publicou o primeiro livro: "Dá gusto andar desnudo por estas selvas" e criou o seu blog *Portunhol Selvagem*<sup>38</sup>. Ao longo do ano de 2003, juntaram-se a ele outros escritores e o movimento ganhou algum público e espaço nas mídias.

Para Douglas Diegues: “Existem vestígios de lo proto-portunhol selvagem enquanto escritura em algunas páginas de Sousândrade, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Héctor Olea, Wilson Bueno, Nestor Perlongher, Antonio Fraga...” (Diegues 2008 apud Reis 2010: 139).

*Muchos de los que vinieron antes  
Trazieron-me um pouco de mim  
Viveram eu muito antes  
De que eu pudesse entender por mim  
Eu vivo-os hoje de uma forma outra  
Siempre mucho diferente  
Siempre mucho similar*

Assim, o Portunhol Selvagem tornou-se representativo da ânsia por uma nova produção, uma nova forma de produção de cultura que representasse mais intimamente este entre-lugar poético-discursivo que se torna a fronteira, realizado, em uma “espécie de implosão interna”, pois “os textos de Diegues vão traduzindo um país pouco conhecido, o do

<sup>36</sup> [http://www.palmalouca.com/artes/artes.jsp?id\\_artes=622](http://www.palmalouca.com/artes/artes.jsp?id_artes=622)

<sup>37</sup> Douglas Diegues, poeta brasiguayo-carioca, (nascido no Rio de Janeiro, filho de mãe hispano-guaraní e de pai brasileiro), radicado na fronteira da cidade do sul matogrossense de Ponta Porã com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero.

<sup>38</sup> <http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/>

vasto oeste fronteiriço, onde a presença indígena é fundamental" (Rogério Eduardo Alves, Folha de São Paulo, 2003).

*Yo escribo en otro idioma  
ya que este sentimiento es otro y en mi lengua no puedo decirle.  
La vida es otra ahora, más que otra.*

Douglas Diegues inaugura, assim, um movimento literário que celebra a mistura, que exerce o despertencimento territorial e representa um idioma que é

a escrita da fronteira brasiguaiá. Nele desaguam com a mesma intensidade telúrica e pesquisa verbal o português, o guarani e o espanhol. Um poeta e um escritor trilingües, portanto. Douglas Diegues é único e irrepitível dentro da literatura brasileira<sup>39</sup>.

Pensando assim percebe-se que a produção fronteiriça de Diegues trabalha com o binarismo centro/periferia de modo que assume uma "posição descentrada"<sup>40</sup> que é

...no solo aquella posición desplazada del centro sino también a um centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, turbado, que está fuera de su eje, que ha perdido sus certezas<sup>41</sup>.

A escrita de Diegues desloca a territorialidade e redefine <inquietaando> as noções de nação e de literatura nacional desfazendo a língua, a identidade e o território.

*Nação, do latim natio, de natus (nascido),  
é a reunião de pessoas, geralmente do mesmo grupo étnico, falando o mesmo idioma e tendo os mesmos costumes, formando assim, um povo, cujos elementos componentes trazem consigo as mesmas características étnicas e se mantêm unidos pelos hábitos, tradições, religião, língua e consciência nacional.<sup>42</sup>*

<sup>39</sup> Sylvio Back, cineasta, poeta, escritor.

<sup>40</sup> LONGONI, Ana. Artista mendigo/artista turista: itinerários descentrados. Apresentada em Colóquio "Sur, sur, sur", México, SITAC, janeiro de 2009.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Conceito de nação em Wikipédia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Na%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 12/04/2013. Destaco o uso de uma ferramenta popular na expressão da voz em violeta, pois é espaço justo para isso: para a inserção de vozes populares, de conhecimento de todos que é conhecimento bom.

*Como pode haver tanta arbitrariedade em uma definição?*

*Yo nací aquí (yo nací?).*

*Mas minha língua é só minha! No comparto!*

*Tradición? La criaram para mim!!*

*Religião? Desconheço.*

*Consciência Nacional já no tengo*

Acrescentando à discussão do binarismo centro/periferia que o Portunhol Selvagem traz à tona, está a forma de publicação destes textos que é feita somente através de blogs e Editoras Cartoneras. Duas categorias que claramente questionam a função-centro, pois fogem da consagração mercadológica e institucional tradicionalmente experimentadas pela cultura.

De acordo com a própria teoria do Portunhol Selvagem, únicos e irreptíveis são todos os “Portunhois Selvagens” de cada autor. Cada pessoa possui seu portunhol, um uso linguístico com o qual mistura as línguas, os idiomas que a interpelam. Trata-se de uma língua sempre aberta, “polissexua”<sup>43</sup>, sempre em construção. A cada nova língua com que se tem o contato, pode-se alterar o Portunhol Selvagem.

*A cada passo: um novo.*

*O novo mistura-se com o passado, forma outro (terceiro?)*

*quero voltar, mas como?*

*Como separar os passos passados e novos?*

*Um passo para trás e pronto!*

*Agora este carrega o ex-novo, o antigo e um outro!*

*E eu?*

*Perdida!*

*Para onde vou?*

*Quero voltar?*

*Desisto!*

*Entrego-me!*

---

<sup>43</sup> Expressão muitas vezes usada por Diegues para definir o Portunhol Selvagem.

Dá-se o efeito de que o Portunhol Selvagem, de tanto cruzar-se, torna-se sempre outro e sempre compreensível. Em entrevista para o jornal *O Globo*<sup>44</sup>, Diegues fala sobre a elaboração de um glossário do Portunhol Selvagem, porém alerta: “não há um vocabulário *salvage* uno, não há regras definidas”. Assim, neste impulso de liberdade, que está na raiz da criação do Portunhol Selvagem, e das criações em Portunhol Selvagem, é que surge o despertamento da língua, já mencionado antes, que não é de ninguém por ser de todos.

*O eu tenho certeza exatamente de como lo é  
Puro, único, poderoso, nacional, original, homogêneo, universal  
Y todas más ficcionalizaciones que houver!  
Bueno, en realidad, uma puta ficción!!*

É interessante refletir sobre as diversas abordagens do movimento literário pela mídia. Normalmente o Portunhol Selvagem é referido como uma escrita (ou registro escrito) de uma língua que é falada pela população da fronteira. No entanto, os próprios autores e adeptos do movimento reforçam que cada um tem seu portunhol, então, não se pode ler o movimento como registro de uma língua e sim como um conjunto de criações de diversas línguas.

O jogo entre representatividade X ficcionalização que Diegues estabelece com Portunhol Selvagem chegou ao ponto de, em entrevista a *Cronópios*<sup>45</sup>, levantarem a questão de o Portunhol vir a ser o idioma oficial de toda a América Latina. A resposta foi, como de costume, um jogo de palavras muito sagaz:

Vejo el portunhol selvagem apenas como fenómeno estético-literário nuevo nel atual panorama, ou por lo menos bem diferente... Hector Montecinos es um grande poeta chileno y viu a lo longe lo que hay hablado... Porém: tomara que el portunhol venga a serlo uma de las lenguas mais faladas del kontinente amerikano y que prossiga non-ofiziale for ever<sup>46</sup> ...

<sup>44</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/um-glossario-basico-de-portunhol-selvagem-3212593>

<sup>45</sup> Site: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3505>, consultado em 20/05/2013.

<sup>46</sup> Idem

Acontece que o caráter de não-oficializado é importante ao movimento, pois marca uma oposição ao centro, linguístico e até geográfico; marca o local, o entre-lugar deste idioma. Marca, especificamente, a posição de *literatura menor*, sendo, por sua ação, um espaço de clara desterritorialização. Se a língua sempre esteve intimamente ligada ao conceito de Nação, o Portunhol Selvagem, misturando as línguas, perde sua origem, sua raiz, e atua na desconstrução deste conceito.

*Disseram-me desde pequena como se falava aqui  
Esqueceram-se, no entanto, de explicar-me o que era “aqui”  
Quando mudei meus pesitos de lugar  
Naturalmente, reprendi a falar  
E despertencendo – siempre más – desaprendio o jeito antigo de ser  
E perdi-me definitivamente de lugar.*

A não-oficialização do movimento se evidencia também pelas formas de circulação dos textos, que fazem uso da internet (através de blogs) e das Editoras Cartoneras<sup>47</sup>, sendo ambas formas alternativas de circulação e de comercialização cultural.

Um dos desmembramentos do Portunhol Selvagem de Diegues foi o projeto desenvolvido no livro *Transportuñol Borracho* (2008), que está intimamente ligado à noção de tradução-transcriativa, estudada e aprendida, no alto modernismo brasileiro, com Haroldo de Campos, isto é, trata-se não apenas de uma repetição do poema em uma versão construída em outra língua, mas de uma (re)criação do poema em uma língua outra. Artistando dessa forma, na obra mencionada, Joca Reiners Terrón (re)criou poemas de diversos autores ao traduzí-los para esta outra língua. O termo “borracho” contido no título da obra parece vir de uma ânsia do poeta Joca Terrón de perceber, nos autores que (re)cria, a liberdade lírica e temática pela qual os seres marginalizados lutam. Esse desejo de fazer do outro parte de uma mesma luta se encaixa muito bem com a proposta do “Portunhol

---

<sup>47</sup> As Editoras Cartoneras serão melhor trabalhadas e apresentadas no Capítulo Segundo dessa Dissertação.

Selvagem”, que é trabalhado no livro, e percebemos ao fim que, realmente, nos poemas traduzidos ao portunhol borracho, nasceu uma “flor de la bosta de las vacas!”<sup>48</sup>.

*Hablado en flor*  
*Me voy a um lirikotráfico*  
*Había una que rompía asfalto*  
*Asfalto de homem é osso*  
*Na curva da rua sin lechero*  
*O leite misturou-se foi en la curva del cuerpo*  
*E turvo, e virando aurora foi ela*  
*Chica sin quadilha que*  
*Com tendência suicida*  
*Ella llevada en el hombro el peso de la flor*  
*Carregva no peito brando a náusea, a dor*  
*Cualquier cosa mayor que el peso de la mano de un niño*  
*Nada maior que a partida de João*  
*Apenas como uma bosta, assim, a medio camino.*

---

<sup>48</sup> DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios. 5 de novembro de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009

## 2.2 Uma poética do Portunhol

*Há um tipo de arte que não nasce naturalmente, que precisa ser nascida, inventada, que precisa gritar para ser ouvida, que precisa chocar para ser vista. Há um tipo de arte que se constrói a cada dia e, por opção ou falta de, usa, para isso, de tudo, até do descartado, do lixo, do esquecido: DO NADA. Há um tipo de arte que constrói seu corpo, assim, com o que ninguém imagina, com o que ninguém quer, com aquilo que está abandonado esperando a decomposição, essa arte é nada mais do que um corpo (de)composto. A arte (de)composta é um lugar entre, algo que une e afasta, uma terceira margem que vai e vem deslizando em sentidos e criando percepções e recepções diferentes a cada vez que é consumida. A arte (de)composta é ficção e deslocamento*

Enquanto ficção, a arte (de)composta se constrói, se escreve, se desenha diariamente, mas isso é comum a toda expressão artística. O diferente da ficção (de)composta das outras ficções é que a (de)composta ficcionaliza além, tem de ficcionalizar seu espaço, seus consumidores, seu mercado, seu existir.

Enquanto deslocamento, o trajeto da (de)composição é um eterno ir e vir, estar e deixar, presença e ausência, constante dispersão, eterna possibilidade estratégica ou inquieto lugar entre. A existência em (de)composição é uma existência de reescrituras e de deslocamentos, que ora levam para uma direção e ora levam a direção alguma, ou seja, propõem deslocamentos labirínticos.

Há de, sempre, nesses casos de (de)composição artística, se iniciar a discussão apontando-se o caráter corpóreo que, inevitavelmente, a arte passa a ocupar. Na contemporaneidade, parece ser ainda mais evidente, não há arte que não seja corpo, que não tenha membros, órgãos, materialidade. Reçaimos em *corpografias*.

A corpografia é um entendimento a partir do qual muitas portas se abrem para o entendimento da arte (de)composta, pois faz perceber que há, em todo texto, em toda obra, uma escritura a ser percebida, lida, vista. A corpografia faz com que um texto evidencie seu

caráter de escritura e, assim, de múltiplas leituras, de completa incompletude, ou seja, é justamente essa corporificação da arte que permite a percepção da amputação, do aleijamento, da falta.

Pensemos no Portunhol Selvagem enquanto arte (de)composta partindo de uma reflexão de Diegues em 2001 durante um encontro de Poetas que ocorreu na Bahía:

Sempre me senti como se estivesse em lugar nenhum, um estrangeiro, um ser de passagem, um exilado, um ser sem país próprio, sem língua própria, que tem de usar sempre uma língua emprestada, que é sua e não é sua, e que às vezes é traiçoeira, e faz você dizer o que não quer

Essa motivação de Diegues o faz criar uma língua que ele próprio define como antropófaga o que por si só já remete a uma corporificação da língua. Essa marca se espraia ao texto que se espraia a obra que se espraia ao movimento e cria uma existência paralela e real de algo que foi criado para ser unicamente ficcional. Essa parece ser um dos jogos estipulados pelo Diogo Diegues que assegura a leitura dessas obras como corpos (de)compostos, inserindo-as como ficções de deslocamento.

Sendo assim, a partir dessa condição de escritura, que deslocamentos podemos perceber? Ao penetrarmos no mundo da ficção Portunhol Selvagem, penetramos em caminhos confusos e tortuosos.

*Atenção! Talvez não seja possível voltar, Talvez a volta seja a ida, Talvez a ida seja nunca ter voltado... Entramos nos Deslocamentos labirínticos ou saímos dele dias atrás quando não o conhecíamos?*

Lúcia Leão, em seu livro *A estética do labirinto (2002)*, apresenta a noção de Nicholas Trevet<sup>49</sup> de que os labirintos são impenetráveis, *laborisa ad entrandum*, difíceis de entrar e é assim que, primeiramente e de forma até meio óbvia, torna-se possível aproximar as formas dos labirintos das obras (de)compostas – tomando, por exemplo, as obras de Douglas Diegues, escritas em Portunhol Selvagem – pois, ao se (poli)ficcionalizarem, criam tantas entradas e saídas nas leituras que fazem, mesmo, ser muito difícil entrar nelas.

Pensando mais especificamente nas obras brasiguaias de Diegues, como entrar em um terreno em que perco minha língua e me jogo ao azar e sorte do outro que me é

---

<sup>49</sup> Leão, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Ed. Universidade Anhembi Morumbi, 2002. Pg.22.



estranho como é aos outros? Como me lançar na leitura de uma obra que está escrita em língua alguma? Como lidar com o fato de que acabo entendendo essa língua alguma (essa outra), porque ela me é também familiar, intensamente?

Mas as aproximações labirínticas vão ainda além dessa primeira dificuldade de acesso ao texto. Se lermos labirinto como *Irrweg*<sup>50</sup> (labirinto, em alemão), que remete à ideia de estrutura que induz ao erro, à confusão, podemos concluir que não há confusão maior que a implantada pelos *erros* do Portunhol Selvagem. Na verdade, a língua nova que surge é construída toda no e pelo *erro*.

*Onde está o erro está a língua; Onde está o erro vil e sujo está a criação; Onde o erro é tão baixo e condenável é que se estabelece a comunicação. Pois é o erro que aproxima os diferentes, os outros em um só estranho a todos.*

Essa noção de que o erro, mais do que significar, constrói o texto, faz do erro um jogo o que está intimamente ligado ao sentido de *maze* (palavra inglesa para labirinto), que revela incertezas, confusão, mas, acima de tudo, desafios intelectuais – sentido que o labirinto veio receber de *irrweg*, em alemão.

*Perco minha língua que já foi, em tempos outros, tão minha.  
Es impossible manter-me distante da selvageria.  
Sim! Falo do selvagem que nos é.  
Falo da selvageria que nos constitui como somos: latinoamericanos da América Latina.  
Não sou de fronteira física/territorial, mas sou de fronteiras mil.  
Sou sempre um punto en que algo comienza a se hacer presente.  
Busco siempre a palavra errada, visceralmente, busco meu desvio: selvagem.  
Sigo no entre-caminho, no não-lugar, constituo-me do que não é ainda ou nunca será  
Me atraio pelo que, quixotesicamente, pensa que virá a ser  
E entrego-me às veias abertas de um nada-rico, que me consome e destrói pouco-a-pouco.  
Corro por entre estradas tortas rondando os corpos deixados de outros que como eu se  
souberam muitos  
E escrevo errado do erro bom que produz um estranho de que não me envergonho.  
Escrevo selvagemmente, selváticamente e como melhor me convir.*

A produção de Diegues inclui o desafio intelectual (dele e de quem o lê) de, por exemplo, consumir *O Corvo* de Edgar Allan Poe em Portunhol Selvagem. Adentrar nesse

<sup>50</sup> Leão, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Ed. Universidade Anhembi Morumbi, 2002. pg28.

exercício de tradução é adentrar em tantas camadas de ficção (língua, história, tradição, tradução), que se trata de adentrar sempre, nunca se chegando ao ponto, nem ao findar o livro. Consumir essa obra é um exemplo de leitura em deslocamento constante.

Lúcia Leão citou a produção modernista alemã Merz como representativo da estética labiríntica, por se propor a criar obras tridimensionais<sup>51</sup> infindáveis, em constante transformação, ou seja, em constante deslocamento. Acredito ser essa outra chave de leitura do caráter labiríntico da produção em Portunhol Selvagem, já que as obras brasiguais criam um universo tridimensional ao ficcionalizar sua possível existência e a de uma pátria própria, uma nação<sup>52</sup> que, ao mesmo tempo, é transnação. Essa transnação é infindável já que criada e visto que não possui sequer delimitações geográficas/físicas nas quais se apoiar.

Em função das constantes transformações, não há o que mais sofra mutações do que a língua. Percebemos a marca de variações do Portunhol Selvagem no depoimento de Diegues, que o inclui na história da literatura:

El portunhol selvagem surgiu por si mesmo hace un par de siglos... Desde os trovadores galaiko-portugueses, Martin Codax et allia, puedo verificar la erristencia dum proto-portunhol selvagem... Después, Souzandrade, el romantiko maranhense, com suo *Inferno de Wall Street*, en que mixturava latim, tupi, italiano, ingles etc. No puedo omitir a Juana de Ibarbourou (1892-1979), com su prosa portunholensis. Em James Joyce y Guimarães Rosa se encuentran vestígios vários de vocablos formados por palabras de duas ou mais lenguas. Después, Haroldo de Campos y proesia de las *Galáxias*, onde se puede leer algo de portunhol selvagem em muitos fragmentos. Assim llegamos al papyro mais rarófilo de mio cumpá Wilson Bueno, el Mar Paraguay, que me inspirou a full a fazer literatura en portunhol selvagem sem imitarlo servilmente, quando fiz mio primeiro libro, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, que es a la vez el primeiro libro de poesia em portunhol, um libro magro, raquitiko, com másooménos 40 sonetos selvagens shakespeareanensis... Depois aparece *Cavaleiros solitários rumo ao sol poente*, de mio bróder Xico Sá, que me viu leyendo textos em portunhol durante um encuentro organizado pelo grande Nelson de Oliveira em 2006 nel Itaú Cultural de la avenida Paulista, que le inspirou a escribir esse hermoso romance selvagem a caballo sobre la noche mais hot de San Palo city...<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Leão, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Ed. Universidade Anhembi Morumbi, 2002. Pg26.

<sup>52</sup> Não há possibilidade de discutir nessa dissertação o processo de ficcionalização por que passa qualquer discurso de nação, mas deixo claro que a autora está ciente dos pontos que pedem para ser discutidos nesse sentido.

<sup>53</sup> (Tríplices) Fronteiras literárias. <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>. Visitado em 10/01/2012.

Eis a prova: o Portunhol Selvagem é uma obra<sup>54</sup> em constante transformação, infundável e difícil de penetrar, ou seja, é uma obra labiríntica. É também obra altamente contagiosa, ficcional a tal ponto que, sendo arte que usa a língua como veículo, inventa nos/pelos erros, nos/pelos deslizos, nas/pelas falhas uma língua que, por não ser de ninguém, é coletiva.

Talvez, depois de todas as reflexões, o que mais me agrada, ao aproximar essa escritura do eterno deslocamento que são a ficção e o labirinto (ou seria a ficção do labirinto), esteja justamente nas possibilidades de uma desconstrução, quando uma *différance* se instala: nesse labirinto (de)composto não há centro, não há onde se chegar, não há lugar para o monstro... o próprio labirinto e o processo de percorrê-lo é a vivência monstruosa do sagrado e secreto, da composição em (de)composição exposta e não resolvível (ou indecidível).

*Différence*

*Différance*

*Différ\_ance*

*Différ\_ânsia*

*Di\_ter\_ânsia*

*De\_ter\_ânsia*

*Se há um efeito do Portunhol Selvagem nos leitores é se perder...  
estamos no labirinto, a entrega, agora, é inevitável.  
A perda, agora, é favorável.*

---

<sup>54</sup> Obra no sentido de “construída”.

### 2.3. Três labirintos (de)compostos



Figura 2: lombada dos Livros Cartoneros

A leitura de um livro inicia pelo contato com a capa. A partir deste contato, começa o desvendar da obra. Como não poderia deixar de ser, inicio a análise pela parte visual do projeto, já que é o que causa o primeiro impacto, no contato com essas produções culturais. A visualidade é de extrema importância no mercado, e, em última análise, na sociedade pós-moderna, como já comentado, o cruzamento da imagem com o texto gera o “gênero híbrido”<sup>55</sup>, que é uma categoria aplicável a “lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, (que) aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.”(CANCLINI, 2008 p.347)

A definição acima é claramente aplicável às produções cartoneras. Canclini cria essa noção de impureza para referir-se aos grafites e às histórias em quadrinhos, e, agora, se faz interessante ter isso em mente, pois é notável a aproximação das práticas Cartoneras com o grafite no uso de grafismos anticonvencionais das capas, além da exploração das cores

<sup>55</sup> Expressão e conceituação de Canclini, 2008, p. 336.

fortes, que causam um choque - o que nos grafites também é causado pelas cores e desenhos ou, principalmente, pelo lugar que ocupa.



Figura 3: capas dos Livros Cartoneros

Partindo de uma definição amplamente difundida de grafite, exposta na Enciclopédia Livre Wikipédia, a aproximação entre as capas cartoneras e a arte do grafite é ainda mais evidente, pois lá essa modalidade artística é descrita como “inscrições feitas em paredes, desde Império Romano. Considera-se *grafite* uma inscrição caligrafada ou um desenho pintado ou gravado sobre um suporte que não é normalmente previsto para esta finalidade<sup>56</sup>” e aquela utiliza justamente um suporte não previsto: o papelão retirado do lixo. Ambas as expressões artísticas são marcadamente urbanas: uma realiza intervenções no espaço, em paredes e muros, e a outra cria, a partir do resto da vida cidadina, um espaço produtivo no papel.

Pensando nessa aproximação entre o grafite e as produções cartoneras, percebe-se, em mais um nível, a relação das Editoras Cartoneras com a contracultura, pois o grafite teve ênfase, justamente, a partir dos movimentos de maio de 68, quando houve um 'bum' da contracultura.

<sup>56</sup> Enciclopédia livre Wikipédia. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Grafite\\_\(arte\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Grafite_(arte))>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

Outro contato interessante entre o “gênero impuro” mencionado por Canclini e as produções impuras das Cartoneras é que ambas as expressões têm um caráter marginal. O Grafite é, muitas vezes, desvalorizado enquanto expressão artística e está fortemente vinculado à margem e às suas transgressões, inclusive quanto às leis, já que é uma expressão ligada à pichação, embora tenha diferenças bem marcadas em relação a ela. Fica claro para mim, neste momento, que a estética do (in)desejável, que tentei definir em meu trabalho de Conclusão de Curso, cabe bem às produções marginais, e, claro, extrapola as Cartoneras, e atingindo lugares além, nas outras margens, em outras jangadas à deriva.



Figura 4: capas dos Livros Cartoneros

É de extrema relevância observar, nos livros cartoneros, o não apagamento da (ex)condição de lixo do material utilizado deslocadamente como tela/capa. Mesmo na pintura das capas com textura, como é o caso da realizada para o livro *Transportuñol Borracho* (2008) de Joca Reiners Terrón, a lombada se mantém de papelão cru e a contracapa revela por inteiro o material. Essa manutenção das marcas de origem, mesmo esta sendo desvalorizada e mesmo indesejada pela sociedade, pode ser lida em relação com a própria condição latino-americana, que é, como já afirmei anteriormente, de firmar-se maculada e menor, e criar, a partir disso, um lugar enunciativo diferente, marginal e forte.





**Figura 5: Livros na estante**

Os livros cartoneros, mesmo quando postos na estante junto dos livros das Editoras Tradicionais, ou seja, mesmo quando aceitos e consumidos como a cultura do centro, se marcam na diferença, pois suas lombadas evidenciarão, sempre, a condição de produção a partir do resto, do indesejável, daquilo que se mantém enclausurado dentro das latas ou dos containeres de lixo, sem que fiquem à mostra; quase sempre, sem poder voltar à vida: silenciados pelo esquecimento que se oferece a quem só pode incomodar se tiver voz.

*Um ímpeto de curiosidade me leva a me aproximar e a violentar o íntimo que se espreme entre a capa e a contracapa. Aparece um espaço branco cheio de palavras transparentes e gritos mudos, que passa a ocupar e a resistir em minha cabeça... preciso virar mais uma folha e mais outra e mais outra até acabe e que essa voz pare... até que acabe e eu possa não-voltar a ser quem eu era antes do ímpeto de curiosidade que me tomou...*

Quanto à parte interna desses livros, há, nas contracapas, inovadoramente, uma breve apresentação do projeto no qual o livro foi construído, que conta, inclusive, por quanto o papelão foi comprado. Essa informação serve para aproximar o leitor de cada projeto, o que, como foi dito, pode ser entendido como marca da estética (in)desejável. Há ainda algumas

informações editoriais (como acontece no modo tradicional) e um agradecimento aos autores, por terem autorizado, em geral gratuitamente, a publicação do texto, cooperando com o projeto.

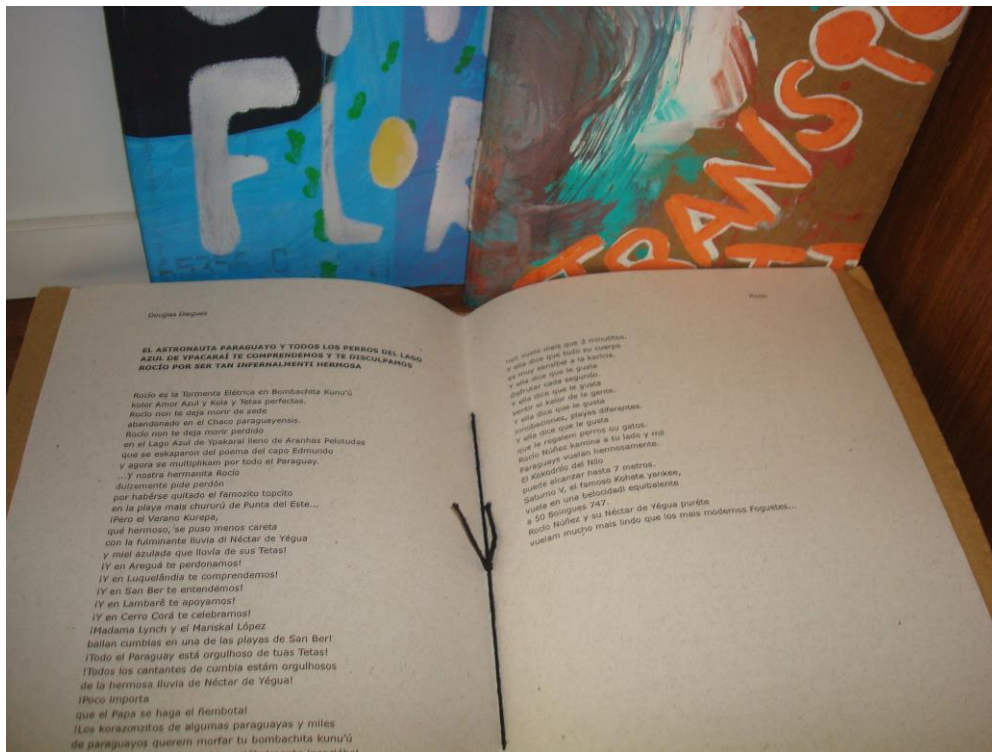


Figura 6: interior dos Livros Cartoneros

Seguindo no desbravamento dos livros, temos a capa interna, com título, nome do autor, editora e ano da publicação. Na foto acima podemos perceber o acabamento rústico deste exemplar que foi costurado.

E, então, chegamos aos textos em si. Optei, nessa dissertação, comentar os seguintes textos: de Douglas Diegues, *Rocio* e *Uma flor na solapa da miséria* e, de Terrón, *Tranpostunhol Borracho*.

*Penetrar em um Portunhol Selvagem exige coragem,  
Aperte o cinto e segure a vertigem...  
Desaprenda a lingua que te ensinaram ser tua  
- Desapego-*



*Lança-te ao novo, ao desigual com parcialidade  
Seja impuro,  
Seja lambusado  
Seja tu como sempre foste, assim, outro e só.  
Seja novamente criança e não saiba nada  
Solte o cinto,  
solte a vertigem  
Viva cada segundo desta experiência sem amarras  
Leia com as vísceras  
Pense com as vísceras  
Seja vísceras  
Tenha medo  
Tenha incerteza  
Mas seja e tenha, apenas.  
Experiencie o desapropriar-se  
Des-seja  
DESEJA*

### 2.3.1 "Rocío"



Figura 7: Contra-capa do livro Rocío

A primeira observação interessante em relação a este livro e a outros escritos em Portunhol Selvagem é que há, ao final, um pequeno glossário em especial para auxiliar na leitura das palavras de origem guarani.

Néctar de Yégua  
 Mesclado a la selva Paraguayensis.  
 Miel de Navalha  
 Mesclada a panambiverás.  
 Leche yasíyaterizante de Tetas  
 Mesclada a la selva Misionera.  
 Pipinga chilita  
 Entre Palmera azules y Cataratas del Yguazú  
 Lluvia di bessos sinceros  
 Y ritmos qumbiêros.  
 Lagrimitas de miel  
 Y lábios karnosos.  
 Kola de miel  
 Tetas de miel

Ojos de miel  
 Vuelos de miel  
 Kunu'u de miel caliente.  
 Ternira de miel caliente.  
 Mobimientos sensuales de miel  
 Suenhosl de miel  
 Púbis de miel  
 Futuros a lo Yma de miel<sup>57</sup>

*Rocio* é um livro de poemas narrativos de Douglas Diegues. São poemas que celebram a beleza da mulher paraguaia, usando como representante de toda a beleza Rocío Nuñez, modelo que se tornou mito popular no Paraguai ao realizar *topless* em Punta del Este, e, assim, passou a representar a sexualidade e sensualidade feminina paraguaia.

O que aparece e salta aos olhos do leitor, enfaticamente, em todos os poemas de *Rocio* é a sexualidade como tema. Esta marca, em Diegues, é recorrente e também se estende a todo movimento do Portunhol Selvagem, o que traz para a discussão a apropriação, realizada pelo movimento, de temas que abordem interditos sociais e, assim, aparece, mais uma vez, uma marca de resistência, de marginalidade.

Vale analisar a forma dos poemas. Poemas narrativos unem características de dois gêneros em um poesia e narração. Assim eles se fundem e perdem suas características particulares (amputam-se, aleijam-se). Este gênero outro que nasce, o *poema narrativo*, parece-me ser um exemplo de poética (de)composta, pois é um gênero que funde o conteúdo da narrativa com a forma da poesia sem que mantenha a métrica clássica da epopéia, criando atualizações e estranhamentos.

*Para comprenderlo  
 Tendrá que aceptar las impurezas  
 Para leerlo  
 Tendrá que aceptar la posición  
 (ella nunca es inocente)  
 Tolo lo que ves aqui  
 Es imundo e culpado: lo somos!*

---

<sup>57</sup> DIEGUES, Douglas. *Rocio*. P. 24.

### 2.3.2 "Uma flor na solapa da miséria"

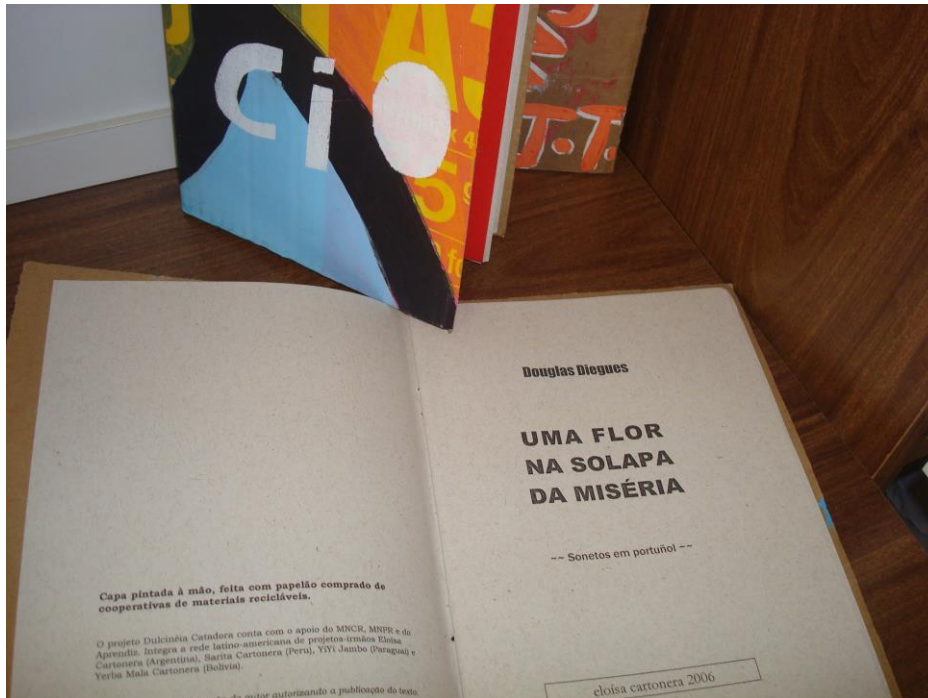


Figura 8: Contra-capa do livro *Uma flor da solapa da miséria*

O livro *Uma flor na solapa da miséria* está escrito em um portunhol pensado pelo autor Diegues para ser entendido na Argentina, no Paraguai e no Brasil. Um pouco diferente do Portunhol Selvagem de outras obras, como de *Rocio*, por exemplo, em *Uma flor*, Diegues não inclui o Guarani e, assim, também não acrescenta o Glossário ao final do livro.

A abertura do livro se dá com uma explicação do Portunhol Selvagem empregado por Diegues e, em seguida, temos um poema que reflete sobre a beleza e sua percepção atual. Neste poema, o verso de conclusão é “Este mundo está ficando cada vez mais horrible quase ninguém consegue mais ver la belleza invisible” esta conclusão podemos relacionar com apresentação do Portunhol Selvagem feita anteriormente por Diegues em que ele diz

Es uma lengua bizzara feia, bella, diferente.(...) El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, água, sangue, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma<sup>58</sup>.

O poema que dá seguimento ao livro faz um uso antropófago de Lobo Antunes e de sua máxima: "literatura tem que ter esperma" e assim, Diegues parte para uma reflexão em defesa desta afirmação que enuncia: "sin esperma la literatura non fede ni cheira ni nada".

Pensando na linguagem de Diegues e do movimento Portunhol Selvagem, percebemos muitas vezes o uso de linguagem "baixa", aquela que pouco se acomodou na literatura canônica. Esse uso traz uma voz que sempre foi – e prova que ainda é - um incômodo para a sociedade, uma que como disse Aldo Medinaceli e que repito, tem como trabalho: "convertir en arte todo lo que es considerado marginal o desechable en las sociedades, crear una estética que incluya a estos sectores". Dessa forma, transformar o descartável em arte é, também, criar uma estética que inclua a margem.

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 inbentar 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 lemisnki dum manoel  
 dum piva  
 Para compensar toda essa literatura morta  
 Restam al menos el pau bién duro dentro de la carnuda xoxota<sup>59</sup>.

O livro *Uma flor na solapa da miséria* carrega fortes críticas sociais na linguagem, como podemos perceber, e também em suas escolhas temáticas. Discute o que é literatura,

<sup>58</sup> DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. Pag.: 3.

<sup>59</sup> DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. Pag.6

beleza, inteligência e cultura, apresentando o outro lado, o lado fora do centro (que, às vezes, retorna a um centro machista, como é o caso do poema acima), o lado deslocado e o corpo (de)composto.

non adianta ter segundo grau completo  
 graduacion pós-graduación doctorado en la gaveta  
 um bom curriculum que garanta um buen emprego  
 quem nasceu pra ser una bestia sempre será una besta  
 non adianta dominio de la lengua sem la gosma de la experiêncía  
 almoçar jantar cagar vomitar grandes assinaturas  
 que se estendem como grifes de la más alta cultura  
 quem naceu pra ser una bestia siempre será una bestia  
 non adianta saber ler y escrever correta  
 mente, coleccionar diplomas que os otários veneram  
 conhecimento nunca foi sabiduria nem aqui na china nem lá nu Iran  
 quem nasceu pra ser una bestia sempre será una besta  
 muchos posam de sábio en la mais badalada de las fiestas  
 mas como diria titia Gertrude: una bestia es una bestia es una bestia<sup>60</sup>

Apesar de o discurso rejeitar o saber canônico e criticar com veemência as marcas desse saber, nota-se que o poema constrói um jogo duplo, pois a ironia final, que retoma um conhecido verso de Gertrude Stein, desmente uma verdade que aparentemente ele anuncia, apoiada somente na experiência.

*Diegues roubou a flor  
 La flor es de Drummond?  
 Diegues reescreveu a flor  
 Cambió la nausea pela miséria?  
 Diegues desconstruiu a flor  
 Lo tiró en el barro?  
 Diegues recontou a história  
 Intercambiando letras: recreó?*

---

<sup>60</sup> DIEGUES, Douglas. Uma flor na solapa da miséria. Pag8

### 2.3.3 “Transportuñol Borracho”

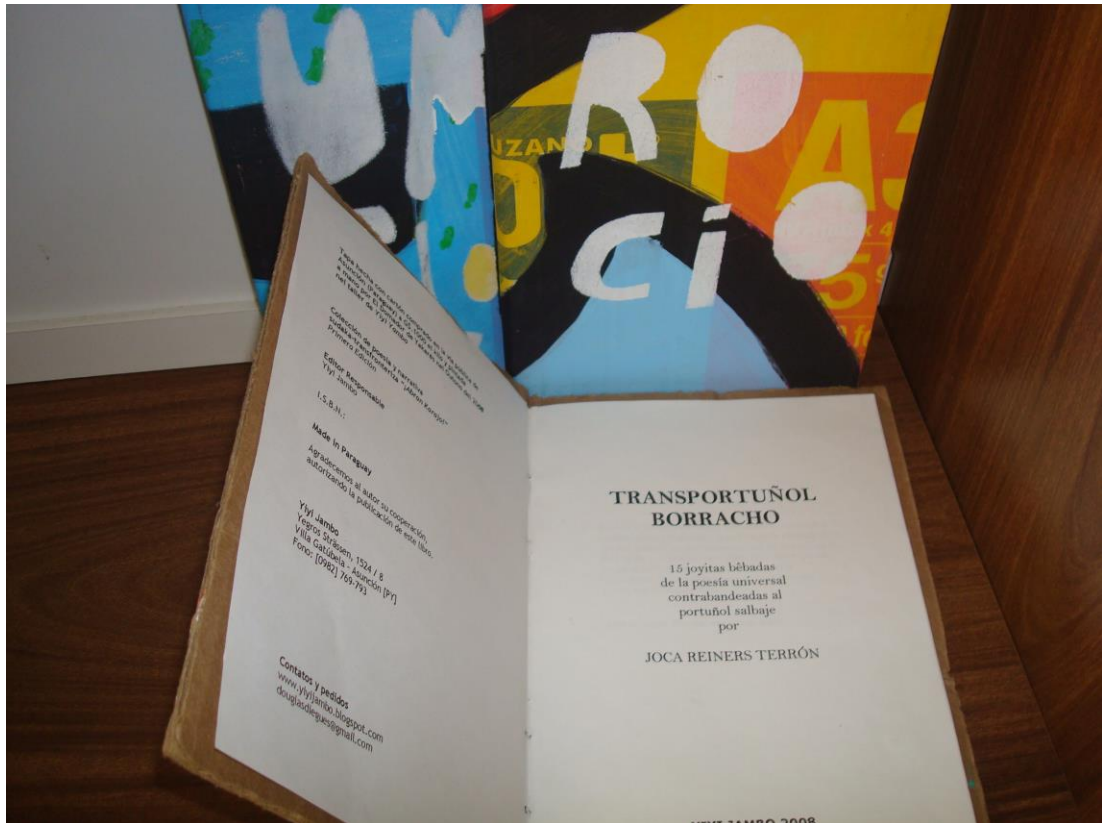


Figura 9: Contra-capa do livro *Transportuñol Borracho*

No Brasil, Terrón foi o primeiro a aderir ao movimento do Portunhol Selvagem. Seu conto *Monaks atravessam el Apa*, escrito em portunhol, em 2003, virou livro em 2006. Sua segunda obra, *Transportuñol borracho*, foi lançada um ano depois. A vontade de se aventurar pelo portunhol selvagem surgiu depois de Terrón conhecer Diegues pessoalmente. Mas, além disso, o escritor cresceu familiarizado com um mix de idiomas. Nascido em Cuiabá, cresceu em Bela Vista, cidade na fronteira com o Paraguai e com a Bolívia: “Lá, todos eram trilingües. Aprendi que, apesar da diferença da língua, somos muito parecidos<sup>61</sup>”, diz Terrón.

<sup>61</sup> <http://onomatopaico.blogspot.com.br/>

Depois dele, vieram outros brasileiros. Xico Sá tem dois títulos: *Caballeros solitarios rumbo ao sol poente*(2007) e *La mujer és un gluebo da muerte* (2007); Ronaldo Bressane é autor de *Cada vez que ella dice xis* (2008). E a blogueira Clarah Averbuck é o membro mais novo do grupo.

O livro *Transportuñol Borracho*, que aqui será analisado, é uma compilação de quinze poemas que são apresentados como “contrabandeados al portuñol salvaje” pelas mãos criativas do brasileiro Joca Reiners Terrón.

O projeto desenvolvido no livro *Transportuñol Borracho* está intimamente ligado à noção de tradução-transcriativa, estudada e aprendida com Haroldo de Campos, isto é, trata-se não apenas de uma repetição do poema em outra língua, mas de uma (re)criação do poema em uma língua outra. Artistando dessa forma, Joca Reiners Terrón (re)criou poemas de Ikkyû Sojun, Hans Magnus Enzensberger, Jim Dodge, Malcom Lowry, Stephen Dobyns, Richard Brautigan e Raymond Carver.

A abertura do livro é uma apresentação da proposta de Joca Terrón que é a do “lirikotráfico”:

“Lo mío es lo contrabando, lo lirikotráfico; como saber adonde si ubica la frontera si non sei onde empieza el dia y si acaba el sueño?; como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo único que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesia y el infinito, esa broma que llamamos vida”.<sup>62</sup>

Essa abertura para o livro nos explica a motivação da existência do portunhol selvagem de Terrón, que é evidenciar a inexistência de fronteiras limitantes e separatistas entre as línguas, e uma afirmação e defesa da (trans)comunicação poética. Trata-se de uma escrita que em sua origem já está carregada de transgressão: é a transgressão das fronteiras, dos limites da comunicação e um questionamento a respeito da separação da América Latina.

Para analisar a obra *Transportuñol Borracho* escolhi três poemas traduzidos, cada um de um autor, para transcrever e analisar; quanto aos outros autores, cito apenas as breves e amigáveis apresentações feitas por Joca Terrón.

Os primeiros poemas do livro são de Ikkyû Sojun: “El poeta nipozen más loko di todos, también conocido como EL NUBE LOKA (1394 – 1481); era un monje borracho; le gustavam

<sup>62</sup> TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol Borracho*. Paraguai: Yiyi Jambo, 2008, p.06.



mucho los tatúrohos y las andoriñas”(TERRÓN, 2008, p.07). O segundo autor (re)criado é Hans Magnus Enzensberger: “El más grande y mayor poeta germano bibo. Grán ensaysta y bebúm di izquierda, bibe aún (1929 -) en Munique y en mío corazón”(TERRÓN, 2008, p.10). O terceiro autor (re)criado é Jim Dodge: “Filoso, poeta, mallandro y catador de manzanas, Dodge también és padre de Fup, la pata más boluda del universo y también un libro muy rico; inventó El Dulce Surruro de La Muerte, el uískey que hace andar hasta los tratores”(TERRÓN, 2008, p.12).

Do poeta americano Dodge, escolhi o seguinte poema:

El banquero<sup>63</sup>

Su sonrisa és como el asiento helado de la privada.  
 Él sacode mi mano como se la hubiera encontrado  
 muerta después de dos semanas num chaco.  
 Digo a él que necessito plata.  
 A las toneladas.

Yo quiero un Lambourgini nuevo  
 lleno de absinto e ópío,  
 quedar afuera destas colinas encharcadas  
 uns años em Paris.  
 Tento explicar:  
 estoy em tal estágio del desarrollo artístico  
 que necesito un largo período como sheik reflexivo.

El banquero saca mí carteira.  
 Examina mios dentes.  
 Reprime sus cacarejos  
 cuando oferezo 20 sonetos miltonianos  
 como garantia del préstamo.  
 Balanza la cabeza (passé dos limites)  
 encuanto me despacha, apiertando la mano.

'Perá!', 'le pido', 'tengo dívidas e sueños  
 que mi saldo atual no puede sustentar'  
 'Sorry', resmungo, 'nada puedo hacer'  
 y grampeia los papeles  
 com uma maneira semelhante a la que  
 empalaria mí lengua num hormigueiro cualquiera.  
 Lo miro, incrédulo.

Y bajo mí mirada fija  
 el banquero empieza a se transformar  
 num montón de papas fritas  
 empapadas de grasa;  
 después numa mancha  
 em una página cualquiera del Génesis;  
 y, afinal, em juaninha rola-bosta  
 empujando bolitas de mierda

<sup>63</sup> TERRÓN, Joca Reiners. Op.cit., p.10.

acima de la mesa más grande que mía cozinha.  
 Encuanto obsierbo esas mudanzas mórbidas  
 no perco de bista su cara balofa  
 brillando cual carne podrida.

Pero eis que percibo  
 sus otras muecas:  
 padre, amante, niño, muchachón -  
 nossos próximos, apesar de distintos, corazones  
 y semejante história humana  
 dando em la misma.  
 Solamente isto me frenó  
 de botá-lo sin sentidos  
 com una media llena de monedas.

"El banquero" é um poema narrativo (novamente a marca da poética (de)composta pela forma específica) que apresenta uma bela reflexão a respeito do social, especialmente sobre a questão financeira aliada ao plano imaterial dos sonhos. O eu-lírico é um artista inserido em um sistema absolutamente frio em que até os sorrisos são como "tábuas de privada", mas aparece como ser em desajuste com esse sistema. Farto do escapismo das drogas procura o escapismo comum, de críticos e turistas, que é o de ir para Paris e se entregar ao desejo consumista.

Seu pedido para ser inserido no 'normal', no sistema, é negado pelo banqueiro. Sua arte oferecida como garantia é descartada. O uso da aproximação de sonhos e dívidas realizada na frase: "tengo dívidas e sueños que mi saldo atual no puede sustentar" leva à reflexão sobre o consumo e sobre a cidadania e nos revela que, hoje, sonho é também consumo. Nas propagandas espalhadas pelos *outdoors*, pelos canais televisivos, pelas rádios se vende sonhos e não produtos e essa confusão faz com que nossos sonhos sempre estejam fora de nós e nas mãos de outro, que pode vender ou não o que se deseja. Trata-se de uma dupla expropriação: primeiro a da liberdade de sonhar individualmente (hoje os sonhos estão expostos aos olhos desejosos de todos) e depois a da posse do sonho, que passa a estar sempre fora (do nosso domínio) do alcance e para tê-lo é preciso ser comprado.

Em um processo de tradução (ou recriação) de um texto, cada palavra é importante, assim, no poema de Dodge *(re)criado* por Joca Terrón, o banqueiro frio fala inglês "sorry" o que pode veicular uma nova questão ao texto: uma crítica ao imperialismo norte-americano, que representa o apogeu do sistema capitalista, de certa ótica latinoamericana. A denúncia (in)desejável do posicionamento ideológico dominante realizado no poema é acentuada se

pensarmos nessa figura, o banqueiro, como uma representação do capitalismo e que, no poema, é transfigurado, pela imaginação do artista, desajustado socialmente, compondo uma série de imagens que o diminuem e diminuem seu poder, até que fica apenas uma cara balofa que lembra carne podre, ou seja, até que fica apenas a decomposição, que é a mesma para todos os homens, independentemente do poder financeiro e social que tiveram em vida. Essa imagem leva o artista a se aproximar do banqueiro como humano e, parece, faz com que o artista perceba que o desajuste maior é o do banqueiro, que ignora justamente sua vulnerabilidade humana.

O quarto autor (re)criado nesse livro é Malcolm Lowry: “El más grande de los borrachos; un de los escritores más marginalizados de la literatura anglo, la literatura ke nunca és marginalizada; ex-marinero, ex-cónsul y ex-todo, bibeu, bebeu, murrió (1909 – 1957)”(TERRÓN, 2008, p.16). Por se tratar de uma figura de margem, a sua (re)criação no livro *Transportuñol Borracho* parece-me uma postura bastante (in)desejável e ligada, talvez, à coprofagia cultural de Glauco Mattoso<sup>64</sup> que é, partindo dos restos de outras culturas, criar uma cultura própria. Em Lowry, trata-se do aproveitamento de uma margem alheia para construir uma margem latino-americana, que, em oposição à anglo, é margem ainda mais à margem:

Oración a los borrachos

El ronquito de la muerte acá neste bar desolado,  
 Onde la tranquilidad si sienta encurvada sobre su  
 oración  
 Y la música serve de cuenca al sueño del amante,  
 Pero quando ninguna moneda introduce esta dura  
 desesperación  
 Hasta acá, el más solitario de los lugares  
 Y de todos los destinos lo más solitario, afinal,  
 Cuando ninguna música alétrica rompe el latir  
 De corazones duplamente rotos pero ahora reunidos  
 Pelo cirugía de la paz no estillazgo del desastre,  
 Penetra más fundamente que lo hicieron las trombetas  
 El movimiento de la mente dentro desa trama  
 Onde desordenes són sencillas como la tumba  
 Y la araña de la vida si asienta, duerme.  
 Bajo de las órdenes de Sán Malcom de Pies Sucios  
  
 Ke belleza puede si comparar a la de un bar pié-sucio  
 em las primeras horas de la mañana?  
 Porque nem mismo las puertas del cielo abiertas de

<sup>64</sup> Glauco Mattoso e sua poética foi trabalhado por mim em meu trabalho de conclusão de curso *A estética do (in)desejável: uma margem catadora*, 2009.

par em par (e existem dos cielos?)  
 Poderiam me llenar com el goze celestial t n complejo  
 y desesperado...

La id a de libertad tiene l os com la manguaza...  
 Ah, está!  
 Nuestra vida ideal contiene un bar,  
 Onde un hombre puede si sentar e charlar, ou hasta mismo pensar

Nada m s

Un bar onde no existam  
 Tabuletas tipo FIADO SOLAMENTE MAÑANA ou  
 MANGUAZA NEM DE GRACIA

A quien, sen o a un mierda dum mejicano, le haberia ocurrido  
 la id a de llamar un boqtequim de EL CIELO?

A temática de “Oración a los borrachos”<sup>65</sup>   uma ode aos botequins e aos b bados, que s o personagens bastante marginais na sociedade. O que me é interessante no poema é a aproximação da religião como palco da marginalidade borracha que   o botequim. Essa aproximação revela um rebaixamento da religião, que representa o tradicional, e uma ascensão dos botequins, que acabam figurando como lugares superiores.

Leio esse poema desenvolvendo uma função de conceder uma autorização forjada de ambientes desprezados socialmente. Breve forjamento, que dura apenas algumas linhas, mas que garante o reconhecimento do botequim como um lugar de “hasta mismo pensar. Nada más”.

O quinto autor (re)criado   Stephen Dobyns: “Absoluto desconocido em playas sudamericanas, don Dobyns  s de lo más grandes de los poetas de Nuerte América; sus poemas son unas f bulas extravagantes y darkonas. Presumo que también sea un borracho” (TERRÓN, 2008, p.18):

Los tomatís

La mujer viaja hasta Brasil  
 Para una cirurgia plástica y una transformación em el rostro.  
 Tiene sessenta años y lo deseo normal de ficar hermosa.  
 Operada, ella sale com su nuevo rostro  
 Pelas calles del Rio. Un chav s  
 La assalta a la mano armada para tomar plata. Bang! Matou.  
 El cuerpo volve a Nueva Youk.  
 Pero ocurre una barahúnda em el morgue. El hijo

<sup>65</sup> TERRÓN, Joca Reiners.Op. Cit., p.16.

É llamado. Le informam que su mamá  
 És una daquellas diez mujeres ali expuestas.  
 Todas ellas foram assassinadas. La vida hoy és assim.  
 Elle examina todas ellas, pero no consigue encontrar su mamacita.  
 Com su nuevo rostro, ella se tornou una extraña.  
 Quizás esta, quizás aquela.  
 Mira los senos de ellas. Cual de ellos lo amamentou?  
 Apierta cada una di las manos em su rostro.  
 Cual delas lo acariciava?  
 Chega a tentar Si deitar em sus regazos para ber cual de ellos  
 és más familiar – mas el policia lo detiene.  
 Bueno, habla el guarda, cuál és su mamá?  
 Todas ellas són, dice el rapaz, deja-me  
 Levá-las todas como un paquete. El guadia bacila,  
 Y afinal, acepta. Em verdad, resolbia uma série di problemas.  
 El muchacho despacha las dez mujeres para su hogar,  
 Hace la cremación de todas ellas juntas. Já miraron  
 Como uno camina com una pequeña urna a tiracolo?  
 El muchacho tiene una grande lata di basura prateada.  
 En la primabera, él arrasta su lata di basura  
 Y empieza mexendo com los dientes del ancinho  
 La ciencia, los trozos de huesos em la tierra  
 Ahí el planta tomatis. Su mamá adoraba los tomatis.  
 Ellos crescem perfectos, firmes e gigantes  
 Y el muchacho si queda assombrado. Lleva los dez primeros  
 Para la coziña. Bê, em su redondez,  
 Los senos de su mamá. Em su piel macia  
 Encuentra lo toki cariciozodi sus manos.  
 Mamá, mamá, grita y si lanza  
 Sobre los tomatis. No hablemas del cichillo, del tenedor  
 De la pitadita di sal. Tente imaginar  
 La hambre filial, peinse em los besos devoradores.

Escolhi o poema “Los tomatis”<sup>66</sup> por sua forma e por seu conteúdo. Quanto à forma, mais uma vez, trata-se de um poema narrativo que evidencia a transgressão dos limites enclausuradores dos gêneros literários. Quanto ao conteúdo, trabalha diversos aspectos interessantes, que demonstram engajamento ao projeto cultural do Portunhol Selvagem, como a mutilação pela beleza, a perda da identidade e a coprofagia aliada à antropofagia cultural.

Fica clara, logo no início do poema, uma discussão quanto à busca cega pela beleza, que faz com que as mulheres construam, ou melhor, comprem, novos corpos e rostos. A crítica mais contundente, creio, se evidencia com a ênfase na ideia de novo rosto, que funciona como se houvesse acontecido uma troca de faces e como se a face antiga tivesse sido, simplesmente, descartada. A naturalidade com que o assunto é apresentado, faz

<sup>66</sup> TERRÓN, Joca Reiners. Op. Cit., p.18.

retornar, mais uma vez, à crítica ao consumismo em nossa sociedade, na qual até novos rostos são vendidos como mercadorias.

Quando o filho é chamado para reconhecer a mãe e não consegue, por conta das cirurgias, fica claro que a mãe se perdeu: não há mais o rosto, a mãe é uma estranha; não há mais as mãos, que o acarinhavam; não há mais os peitos que o alimentaram e nutriram. Sem mãe certa, o filho adota a todas como mãe. Podemos pensar essa postura do filho como representativa da postura latino-americana, de antropofagia cultural, em que a cultura dominante, ou global, assume e abraça a todas as culturas locais, como uma grade mãe sem rosto. Essa cena é bastante característica em países frutos de colonização, pois estes possuem, *no mínimo*, duas mães: a cultura que existia pré-colonização e a cultura do colonizador que é implantada. Podemos ver, também, na atitude do filho de adoção múltipla de mães, um desejo de união e de irmandade, quem sabe uma proposta que aglutine os países da América Latina ou os países colonizados em geral.

A mãe primeira do filho, no poema, poderia, então, ser entendida como a pátria imaculada, que, passando por algumas mutilações, perde-se de si, e é impossível retornar ao que era. Tragicamente, a pátria, já mutilada, morre, envolvida em uma cena de violência, mas suas cinzas voltam às terras pelas mãos do filho. Suas cinzas, junto com as de outras pátrias, que, como ela, foram mutiladas e violentadas, mas que, afinal, também geram frutos nos quais algumas de suas características resistem.

Essa mistura das mães e a criação de um novo fruto pode ser lida em relação com a ideia do Portunhol Selvagem, que cria o novo a partir do que já foi assimilado, e, ao mesmo tempo, na imagem do filho devorando os tomates por perceber neles as características da mãe, figurando um ato explícito e desesperado de antropofagia. Um gesto extremo de que a mãe permaneça viva.

O sexto autor (re)criado é Richard Brautigan: “El Brautigónes há sido un hipponga, un beat fuera de hora; se quedó riquissimo com su novella Pescar Truta em América; pero si emborrachó y enfió una bala de 44 en la cabeza; poor Brautigránde (1939 – 1984)” (TERRÓN, 2008, p.20):

Mío nombre és Richard Brautigan

Pienso que esteas curioso para conocer quién soy, pero soy uno que no tiene nombre habitual. Mío nombre depende de vos. Me

llame como quisiera.  
 Si pensas em alguna cosa que sucedió hace mucho tiempo, em uno  
 que lhe fez uma pergunta y no sabias la respuesta.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás llovía mucho.  
 Eso és mío nombre.  
 Ou alguien quis que hiciera alguna cosa. Hiciste. E então lhe  
 hablaron que aquilo era errado - "Lo siento pelo engaño" - e  
 usted necesitó hacer otra cosa.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás fosse um juguete que usted jugó cuando niño ou una otra  
 cosa que surgiu preguiçosamente em tu cabeza quando estuvieras  
 viejo, numa silla cerca a la ventura  
 Eso és mío nombre.  
 Ou entonces caminaste en algun local. Habia flores por todos los  
 lados.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás estuviera imerso en un rio. Habia alguien cerca que te  
 amava. Estaban prestes a te tocar. Usted podia sentir esto antes  
 que acontecesse. Entonces aconteceu.  
 Eso és mío nombre.  
 Ou oubiste alguien lejando llamando. Sua voz era quasi un eco.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás estuvieras deitado en la cama, já quasi dormiendo, e  
 entonces ristes vos de alguna cosa, una broma para si mismo, bela  
 maneira dar fecho al dia.  
 Eso és mío nombre.  
 Ou entonces comesse alguna cosa muy rica e por un segundo  
 esquecistes lo que comías, e aún asi continuás, sabiendo que era  
 bueno.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás estivesse cerca de la media-noche y el fuego sonasse como  
 un sino dentro el horno.  
 Eso és mío nombre.  
 Ou sentistes mal cuando ella disse quella cosa. Ella poderia ter  
 dito aquello a cualquiera: alguien más íntimo a los problemas  
 dlla.  
 Eso és mío nombre.  
 Quizás la truta nadasse em la piscina pero el rio tuviera solamente  
 ocho pulegadas de largo, la una brilló em yoMUERTE y los  
 campos de melancias brillaram fora de proporciones, oscuros y la  
 luna parecia surgir de cada planta.  
 Eso és mío nombre.  
 Y me gustara mucho que Margaret me dejáse solo

O poema "Mío nombre és Richard Brautigan"<sup>67</sup> trata de um mergulho na busca por uma identidade que é múltipla e que evidencia e sublinha sua multiplicidade a cada vez que a frase "Eso és mío nombre" se faz presente.

O nome no poema é relacional, mutável e, assim, não limita impondo um rótulo, mas transgride para o campo da instabilidade, dependendo do desejo do outro. Esses

<sup>67</sup> TERRÓN, Joca Reiners. Op.Cit. p.20.

deslizamentos fazem com que o ser por ele representado se (des)figure em sensações, visões, perguntas e ações. Esse perder-se de si, discutido no poema, é marca forte do pensamento pós-moderno e, especialmente, latino-americano, a respeito da sua própria constituição cultural e identitária, pois não há identidade que resista a um sistema de rebaixamento econômico, político e cultural como foi o do colonialismo. E que sobreviva ao processo de colonização sem marcas ou traumas. Talvez a grafia selvagem desse portunhol seja uma tentativa verbal de marcar os não ditos do trauma.

O sétimo e último poeta (re)criado é Raymond Carver:

Reciente se descubrió que el borrachón Carver – el más grande cuentista del siglo XX – no escribió sus libros. Parece que enquanto Carver si emborrachava, su editor Gordon Lish los escribía. Grán Carver, que és sin nunca ter sido (1939 – 1988). (TERRÓN, 2008, p.20).

Chegado ao fim do livro *Transportuñol Borracho*, percebo que o adjetivo “borracho” vem de uma ânsia do poeta Joca Terrón de perceber, nos autores que (re)cria, a liberdade lírica e temática pela qual os seres marginalizados lutam. Esse desejo de fazer do outro parte de uma mesma luta se encaixa muito bem com a proposta do “portunhol selvagem” que é trabalhado no livro e percebemos ao fim que, realmente, nasceu uma “flor de la bosta de las vacas!”<sup>68</sup>.

*Raymond Chandler me contó*

*Alcohol is like love. The first kiss is magic, the second is intimate, the third is routine. After that you take the girl's clothes off.*

*Charles Bukowski gritó*

*Drinking is an emotional thing. It joggles you out of the standardism of everyday life, out of everything being the same. It yanks you out of your body and your mind and throws you against the wall. I have the feeling that drinking is a form of suicide where you're allowed to return to life and begin all over the next day. It's like killing yourself, and then you're reborn. I guess I've lived about ten or fifteen thousand lives now.*

*en una encrucijada, eu me vejo a concordar*

*No es que todo el mundo debe beber but that have always worked for me.*

<sup>68</sup> DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios. 5 de novembro de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009



### 3 LAS CARTONERAS

#### 3.1 Trajetória cartonera

Em uma jangada à borda do centro, desbravando e ocupando o que se pode chamar de margem ou, como prefiro, margens, há um movimento cultural que, forte, prolifera-se pela América Latina: é a prática cultural das Editoras Cartoneras, que, em seus ateliês, criam livros com capas feitas de papelão recolhido das ruas por catadores e pintados por artistas plásticos ou pelos próprios catadores, por breves instantes tornados artistas, ilustradores.

*Como calar?*

*Mesmo sem ouvidos por perto, como calar esse grito agudo que me agita e transforma?*

*Como impedir o meu caos interno de organizar-se?*

*Como?*

*Por não saber, por não conseguir fazer diferente, sigo falando alto mesmo que sem ninguém para ouvir...*

Antes de falar das Editoras e do movimento Cartonero em si, tenho que grifar o fato de uma manifestação forte marginal acontecer justamente em território latino-americano, que é, por sua vez, margem cultural e econômica de toda a Europa e da América do Norte, além de ser, como diz Canclini, “a pátria da bricolagem e do pastiche, trata-se de uma terra pós-moderna há séculos, pois é local feito de hibridações, de encontros de épocas e estéticas diversas e, por vezes, antagônicas”(CANCLINI, 2008, p.23-24).

Para entender o movimento cultural que é as Editoras Cartoneras, é preciso pensar na América Latina, em sua posição de margem e, especialmente, na sua autodefinição terceiro-mundista, que carrega até certo orgulho de ser marginal. Durante muito tempo, houve rebaixamento teórico, pelos próprios latino-americanos, de sua condição de colonizados e

oprimidos, hoje se percebe que esses aspectos estão sendo usados positivamente para entender e analisar a produção teórica e cultural da América Latina. Claro que se trata mais de tomar o espaço que lhe cabe do que de conquistar novos espaços para si - o que justamente me parece uma recusa da América Latina a reproduzir o jogo de relações coloniais que lhe prejudicou durante tanto tempo. A possibilidade de tornar produtiva sua condição marginal, ou, em outras palavras, de criar a partir das suas chagas, fez com que a América Latina passasse a desenvolver características particulares de auto-entendimento, de leitura de mundo e de produção cultural, nas quais se marcam e se valoriza a condição marginalizada, que, inevitavelmente, caberá a algo produzido nesse território.

Como toda a relação entre centro e margem, já discutida em capítulo anterior, o discurso latino-americano que se pretende marcadamente pós-colonial e marginal traz como seu contradiscurso a voz do colonizador e do centro, assim, a América Latina assume o papel de arena em que esses discursos transitam, se articulam e se hibridizam, expondo suas tensões e abrindo possibilidades a movimentos como os das Editoras Cartoneras, que surgem e se fortalecem rapidamente.

A história do surgimento das Editoras Cartoneras inicia em 2001, com a crise política e econômica da Argentina, que modificou a imagem ideológica da nação e fez com que se questionassem os conceitos herdados de cidadania, representação e produção de subjetividades. A crise argentina uniu as classes sociais em uma mesma luta: reerguer a nação. Intelectuais se voltaram para a política e, assim, a Literatura tornou a ser engajada. Porém, seu alcance caiu, pois a crise afetou visceralmente o mercado editorial (o poder aquisitivo baixou para 60% enquanto os custos para produzir livros se mantinham iguais). A crise fez muitos desempregados vagarem pelas ruas da maior cidade - Buenos Aires - buscando uma forma de ganhar dinheiro e, assim, os catadores de papéis aumentaram: surgiram novos sujeitos sociais.

Esse quadro propiciou a fundação da primeira Editora Cartonera: *Eloísa Cartonera*, em 2003 em Buenos Aires, capital argentina. Tratava-se de um pequeno grupo de três pessoas que vendia livros artesanais e verduras. Os livros artesanais se mantiveram sendo feitos e vendidos até hoje, mas as verduras foram abandonadas pelo projeto. O especial desses livros é que são confeccionados com capas de papelão trabalhado e os textos editados são doados por diversos autores, alguns bastante conhecidos.



Figura 10: Fachada do ateliê da Eloísa Cartonera, Buenos Aires<sup>69</sup>.

A base da montagem da Eloísa Cartonera é comprar o papelão de catadores e, então, cortá-lo e pintá-lo, transformando-o em capas dos livros. Os textos são impressos em uma “Multit 1250”<sup>70</sup>. Agindo nesse mecanismo, a Eloísa Cartonera passou de um pequeno grupo a uma cooperativa, com vários colaboradores e com mais de duzentos títulos publicados.



Figura 11: Colaboradora do projeto Eloísa Cartonera confeccionando um livro<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Foto retirada de <http://www.eloisacartonera.com.ar/> Acesso em 10/04/2013.

<sup>70</sup> Máquina gráfica da qual os cartoneros da Eloísa Cartonera falam orgulhosamente estarem aprendendo a manusear.

<sup>71</sup> Idem

Após a Eloísa Cartonera, o projeto espalhou-se pela América Latina rapidamente e, hoje, apenas dez anos após o início do movimento cultural, temos em torno de trinta Editoras Cartoneras, sendo algumas no Brasil<sup>72</sup>. E digo “em torno de” porque o surgimento de novas editoras é muito rápido e enquanto escrevo não há como prevê-lo.

As formas de “contágio”<sup>73</sup> desse movimento são variadas. No Brasil, por exemplo, a idéia de criar uma Editora Cartonera se deve à 27ª Bienal de São Paulo (2006), que trouxe o grupo Eloísa Cartonera para expor seus trabalhos e oferecer oficinas de produção de livros cartoneros. Uma artista plástica brasileira, Lúcia Rosa, que já conhecia o projeto e se relacionava com o grupo argentino, resolveu levar alguns companheiros de trabalho das cooperativas de catadores para participarem das oficinas e assim nasceu a Dulcinéia Catadora, em São Paulo, no ano de 2007.

Hoje, no Brasil, temos, além do coletivo Dulcinéia, a Katarina Katonera (em Santa Catarina),

*CONTÁGIO: PERIGO!*

*Estabeleceu-se quarentena na América Latina*

*Inútil com certeza*

*Espalhou-se o vírus da impureza*



Figura 12: Interior do ateliê da Dulcinéia catadora, São Paulo<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Argentina: ELOÍSA CARTONERA; TEXTOS DE CARTÓN; CARTONERITA SOLAR; CARTOENRA SOLAR; TEXTOS DE CARTÓN; NÃSAINDY CARTONERA; Chile: ANIMITA CARTONERA; Brasil: DULCINÉIA CATADORA; KATARINA KARTONERA; Bolívia: MANDRAGORA CARTONERA; YERBA MALA CARTONERA; NICOTINA, Uruguai: LA PRÓPRIA CARTONERA; Paraguai: YIYI JAMBO; KURUPÍ; MBURUKUJARAMI KARTONÉRA; México: LA CARTONERA; SANTA MUERTE; RÉGIA CARTONERA; El Salvador: LA CABUDA; Equador: MATAPALO; Peru: SARITA CARTONERA; OTRACOSA; Colômbia: PATASOLA; MAMACHA CARTONERA.

<sup>73</sup> Uso esse termo 'contágio' porque me interessa aproximar as produções marginais de algo, como uma doença, que provoque uma reação de desgosto e que desperte o anseio de erradicar.

<sup>74</sup> Foto retirada de [http://www.dulcineiacatadora.com.br/noticias\\_news\\_1.html](http://www.dulcineiacatadora.com.br/noticias_news_1.html) Acesso em 10/04/2013.

### 3.2 Internet e o arcaico: um paradoxo?

Como já foi dito em capítulo anterior, na articulação de diferentes vozes em um mesmo contexto cultural residem, ainda, forças que atuam sobre a determinação do que corresponde ao centro e do que corresponde à margem. Essas forças determinantes partem dos já comentados “estetas”, pela teoria de Bourdieu, e que variam de tempos em tempos, cujo papel se faz necessário, neste momento, discutir: em tempos de pós, quem seriam os estetas? Quem possuiria o poder de atribuir poder simbólico aos bens produzidos? Ou ainda, quem possuiria o poder de atribuir diferentes poderes simbólicos a diferentes objetos simbólicos?

Como resposta possível a estas perguntas, retorno, ainda ao teórico:

(...) a questão do sentido e do valor da obra de arte, tal como a questão da especificidade do juízo estético e todos os grandes problemas da estética filosófica só podem achar sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados. (BOURDIEU, 2009, p.287).

A partir das palavras de Bourdieu, retomo também uma questão que não é novidade para a teoria literária - mas que é sempre interessante representar<sup>75</sup> - trata-se de que para discutir a questão de sentido e valor da obra de arte precisamos recorrer à contextualização histórica em que a obra é valorada. Assim, se este trabalho versa sobre uma produção cultural pós-moderna e preocupa-se com valor dessas produções no tempo pós-moderno, temos de pensar nos “estetas” do momento, em uma cena que nega, inclusive, a noção de estética.

*Mercado, mercado meu, existe alguém mais belo do que eu?*

---

<sup>75</sup> Uso o termo 'representar' no sentido de trazer à memória, ou seja, tornar presente novamente, re-apresentar.

Na pós-modernidade, vivemos um absolutismo em que é o mercado que desenvolve critérios valorativos, até mesmo em relação aos bens simbólicos. Beatriz Sarlo<sup>76</sup> chama esse momento de “absolutismo de mercado” e comenta que o triste dessa nova relação de agentes poderosos é que, cada vez menos, quem atribui esses valores é alguém interessado em perspectivas estéticas, isto é, cada vez mais os valores são comerciais, e, na lógica mercadológica, interessa mais quem vende mais, assim, a voz do público, que não tem saber específico, assume posição de esteta e vale tanto quanto (e até mais) do que a voz daquele que possuiria esse conhecimento. Sente-se que, pouco a pouco, a discussão sobre estética é silenciada. A estética é negada pois se associou a ela uma carga de pretensão absolutista que nossa moral relativista não aceita. Mesmo que emudecida sempre há uma valoração estética, que, é claro, está associada à sociedade e à época em que é feita.

Esse “absolutismo de mercado” interferindo nas valorações artísticas de que fala Sarlo é fruto do desenvolvimento da Indústria Cultural de que falaram, antes, Adorno e Horkheimer em “Dialética do esclarecimento”<sup>77</sup>. Isto é, trata-se do caminho lógico para as obras de arte que passam a ser vistas e tratadas como produtos de consumo, e, assim, entram na lógica mercadológica da grande escala de produção e intensa comercialização.

A industrialização da cultura está tão intensa e forte que hoje, como bem aponta Canclini<sup>78</sup>, exercer a cidadania é ter capacidade de se apropriar de bens de consumo e ser capaz de usá-los com alguma coerência. Essa situação leva à constatação de que nós vivemos em uma sociedade que oferece diferentes cidadanias que as pessoas exercem de acordo com o que e como conseguem consumir.

*Consumo logo existo?*

*Existo logo consumo?*

Assim, o poder de decidir o que irão consumir não pertence somente às pessoas, mas a uma indústria que define o que será oferecido e por qual preço. As pessoas acabam apenas

---

<sup>76</sup> Sarlo, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p.155.

<sup>77</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>78</sup> CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995, p.13.

adaptando-se aos produtos que alcançam obter, de acordo com seus capitais. Canclini (1995, p.54) aponta a possibilidade de consumir como uma ação de “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” e, se há disputas, há desigualdades, e, também, há silenciamentos.

O mercado cultural que se formou e com qual temos de lidar hoje é forte e faminto como qualquer outro mercado. Visa, assim, poder e lucro: quanto mais abrangente, mais bem sucedido. Hoje, não basta produzir em larga escala o que o grande público quer consumir. A mercantilização desenfreada do nosso sistema econômico, que se estendeu às diversas áreas do pensamento e da vida humana, fez com que o ideal do mercado ultrapasse o poder de dominar o que é mais vendido e chegue ao dominar tudo o que é produzido. Assim, podemos perceber que o mercado cultural engloba o centro e também a margem<sup>79</sup>, tornando-se uma macroestrutura englobante e glocal, ou seja, simultaneamente global e local.

*O mercado cultural como que faz fagocitose e engole, engole tudo!*

*Imagina a bagunça se um dia explode?*

Canclini aponta a “glocalização”, que trata de criar condições para que os consumidores circulem entre as diferentes escalas de produção e consumo, como possibilidade de convívio não antagônico entre diferentes escalas de produção e de consumo. Concordo em alguma medida com esse teórico, mas percebo diferentemente esse convívio. Em nosso ávido mercado, há realmente ferramentas que possibilitam a união do centro e da margem sob um mesmo teto, mas sem que, é claro, sejam tratadas em pé de igualdade. Penso, como exemplo de minha discordância com as ideias de Canclini, na popularização da internet, que, poderosa, engloba margem e centro, mas não é que os aproxime pacificamente, aproxima-os e com isso evidencia suas diferenças. Essa aproximação remete-me às noções de hibridação de Canclini com que já mencionamos antes e que conduz um tipo de hibridação como confrontação ou diálogo, isto é, que não é

---

<sup>79</sup> É importante deixar claro que aqui centro equivale tanto à cultura erudita quanto à cultura de massa e que margem equivale à produção pós-contracultura. Assim, saímos da visão pessimista em relação à cultura de massa que os Frankfurtianos cultivavam, pensando que resultariam em obras menores, e a unimos à cultura erudita colocando-as no centro, definido, neste caso, a partir da lógica mercadológica: está no centro o que vende mais, logo o que recebe mais atenção.

pacífico, que não é uniforme e, sobretudo, não é um momento de direitos iguais a todos. Sobre essa desigualdade, lembra Sarlo:

Se o relativismo é um ideal de tolerância, o espaço onde esse ideal se estabelece não é o mercado. Este, antes, funciona como uma alfândega do gosto: alguns produtos circulam com vistas preferências, outros são favorecidos por políticas protecionistas, uns poucos são desterrados, uma quantidade considerável enfrenta sérios problemas de ingresso. (SARLO, 2004, p.154-155)

Local de “tensões das diferenças”<sup>80</sup>, na rede transparente da internet, o tear é finamente e propositalmente tensionado para que as diferenças entre os discursos que comporta fiquem evidentes e à disposição dos consumidores, que direcionarão suas buscas e seus desejos de consumo. Faço minhas as palavras de Sarlo (2004, p.154) “Parece desnecessário afirmar: o mercado cultural não põe em cena uma comunidade de consumidores e produtores livres”; ora, o desejo de consumo é estimulado pela mídia, parte da poderosa Indústria que abrange a Indústria Cultural, que, muito bem articulada, possui interesses definidos e não-inocentes. Sendo mercado, a Indústria Cultural quer poder e lucros e, assim, abraça o mundo: mas cada coisa em seu lugar. Os produtos mais cômodos são divulgados facilmente (comunicação de massa) e os mais problemáticos são disponibilizados em meio mais trabalhoso: a internet.

O gosto se forma na colisão e na aliança de todas essas tendências [a autora refere-se à circulação diferenciada de cada produto]. Em nome do relativismo valorativo, e à falta de outros critérios de diferenciação (porque o que ruiu foram justamente os fundamentos do valor), opera-se como se o mercado fosse o espaço ideal do pluralismo. Embora se possa pensar que o mercado exerce, ao invés de uma neutralidade valorativa, fortes intervenções sobre os artistas e sobre o público (SARLO, 2004, p.154-155).

Falando do poder que se exercita sobre o público, temos de pensar no consumidor dos tais “produtos problemáticos” e que precisam, logo, serem mais ativos, pois devem procurar por seus produtos, buscando-os na nebulosa e ilimitável rede virtual.

Pensem esse consumidor. São de um número limitado por dois motivos: primeiro, ainda nem todas as pessoas têm computador e internet ou sabem lidar com esses instrumentos; e, segundo, para um primeiro contato com o produto é preciso que ou já

---

<sup>80</sup> Expressão de Canclini (2008, p.XXVI).



tenha ouvido falar nele ou que acerte em um golpe do *daimon*, a palavra-chave que o conduzirá até o objeto casual de seu desejo.

Teoricamente à disposição sim, mas como achá-los se não se tem notícia da existência desses produtos? Como desejá-los sem conhecê-los? A internet é, pois, o lugar que comporta um não-lugar, ou seja, uma possibilidade de ser lugar, mas não a garantia de sê-lo. Trata-se de um local de hibridação do centro com a margem, ou com as margens. Mas de uma hibridação parcial: “te aceito, mas nem tanto” ou “reconheço tua inevitável existência, uso-a a meu favor, mas ainda não te valorizo socialmente”, diz uma lógica perversa de mercado. A tal ponto que ainda se faz problemática a pergunta: até onde se permite que a margem produza algo cultural, seja aceita como ativa, seja autorizada a ter voz, e, em certo sentido, ter poder?

Hoje, a internet, ao oferecer a hibridação, oferece também a remarcação do centro, seu reconhecimento, sua limitação, sua identificação como oposição ao outro que está próximo, logo ali abaixo na pesquisa da rede.

Pensando essas questões, que estão na base da relação com a internet das Editoras Cartoneras, e que dizem respeito à produção e divulgação do *Portunhol Selvagem*, podemos entender este uso como uma forma de resistência cultural e como uma busca de estratégias de inclusão, ou seja, a utilização deste meio de circulação, paralelamente aos meios tradicionais de consagração, pode desestabilizar, simultaneamente, margem e indústria cultural tradicional.

Nas práticas cartoneras, o autor ou o artista ocupa um espaço deslocado (ou (de)composto) e passa a ser um múltiplo: autor, produtor, divulgador e vendedor. No caso de Diegues, María Eugenia Bancescu, no artigo *Fronteras de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues* (2012, p.152), afirma que ele ocupa as posições de autor/ editor/ curador e assim precisa lidar com um conjunto que sustenta a “autovalorização” de sua obra.

### 3.3 Estética do (in)desejável e Poética (de)composta: um cruzamento selvagem

Os jogos entre centro e margens conduz a alguns lugares de reflexão acerca da fronteira entre o que seja centro e o que seja margem<sup>81</sup>. Então, precisamos pensar e hipotetizar sobre o que os discursos artísticos, produzidos por cada *locus* enunciativo (centro e margem), carregam de marcas que os diferenciam, a ponto de haver um reconhecimento, na pesquisa da rede, entre cada um dos itens listados. Para realizar essa diferenciação entre os discursos centrarei meu fôlego teórico na análise do *lócus* enunciativo da margem buscando relacioná-lo com o centro, mas tendo-o como foco.<sup>82</sup>

Das relações entre centro e margem, como foi exposto, surge um foco vital, por parte da margem: a transgressão. De saída, a margem é poder e vontade de transgressão. Primeiramente, há as transgressões que, já vimos em outro capítulo, envolvem a sua própria existência enquanto não-centro, isto é, as transgressões ao conjunto de procedimentos que o centro lhe impõe enquanto margem. Assim, se o centro determina que a margem deve ou pode agir de uma maneira, a margem transgride este interdito não agindo como tal e agindo, assim, diferentemente do que deveria ou poderia se esperar de uma margem. Nesse ponto, interditos muito sérios são trabalhados e abalados, e, quem sabe, extinguidos como, por exemplo, a afirmativa de que o centro é quem produz cultura e a margem é quem, quando muito, a consome; ou ainda a afirmativa de que a margem não tem opinião sobre sua própria existência e sobre a sociedade na qual se instaura.

*Marca o papel derretidamente mais confundindo do que acertando até que uma luz vaga se ascende: epifania solitária. Ah! Como dão prazer esses pensamentos que põem sem ordem o sangue da gente.*

---

<sup>81</sup> Claro que ao tratar de fronteira entre centro e margem não falo de fronteira definitiva ou sequer de local de separação, mas trato fronteira mais – e assim era de se esperar deste trabalho – como traço arbitrário e cambiante, como parede porosa ou, como dizia Martin Heidegger em “Building, Dwelling, Thinking”: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” [Apud: Bhabha (1998, p.19)].

<sup>82</sup> Se me permitem a brincadeira terminológica, tornarei as margens meu centro.

As Editoras Cartoneras, enquanto se pensam como movimento de expressão da margem, fazem justamente ir de encontro aos interditos que as refreiam, assumindo uma posição de criadoras de cultura, um movimento auto-reflexivo que está preocupado em entender, analisar e sobreviver nas sociedades onde se estabelecem.

Em segundo lugar, e de forma alguma menos importante, temos a transgressão enquanto expressão estética, isto é, parece que se desenvolve uma busca expressiva que envolve como valor o próprio caráter transgressivo das obras. Assim, nós vemos a transgressão do lixo que vira arte, a transgressão do limite entre literatura e artes visuais, a transgressão do que seja “linguagem literária” e “temática literária”, nos sentidos canônicos<sup>83</sup>, e também a transgressão dos limites entre os gêneros literários. Ainda poderíamos acrescentar uma transgressão ao que seja o interesse das editoras atualmente, se levarmos em conta a lembrança de Canclini (2008, p.36) ao dizer que “a inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas”. Vejamos mais detalhadamente cada um desses pontos.

O projeto das Editoras Cartoneras é usar o papelão recolhido das ruas por papeleiros para virar arte e, veja bem, arte mesmo, isto é, não pretende ser objeto com menor poder simbólico do que um livro de editora tradicional. Aliás, pelo contrário, nos sites das Editoras Cartoneras ressalta-se o poder simbólico dos livros por elas produzidos, por terem um caráter de artesanal e de obra de arte única. O lixo passa, ao longo do processo de produção de um livro, por uma simbolização que o converte em arte. O trabalho para “transformar em arte tudo o que é marginal ou descartável”<sup>84</sup>, como afirma Aldo Medinaceli ser seu objetivo, é um trabalho muito complexo e delicado – e eu diria poético: o primeiro momento é um deslocamento feito pelo papeleiro que recolhe o papelão das ruas, o segundo momento, certo jogo com o acaso, é a venda do papel para as cooperativas cartoneras, o terceiro momento – processo mais longo – é o trabalho artístico de pintura e dobra e costura ou cola para que ele se torne, enfim, uma capa-arte que acolherá em seu íntimo um texto de origem diversa da sua.

Há toda uma delicadeza na transformação do que é descartável em arte, em bem instituído de poder simbólico, logo, em produto não-descartável, e, mais do que isso,

<sup>83</sup> Quando falo canonicamente refiro-me à tradição da cultura erudita, logo, do centro.

<sup>84</sup> MEDINACELI, Aldo. El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <[http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11\\_01\\_09\\_edicion4.php](http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php)> Acesso em 30 de novembro de 2012.

desejado, e, até, muitas vezes, reverenciado. Há uma passagem do indesejável ao desejável, que faz aparecer um entre-lugar: o (in)desejável.

O objeto simbólico criado pelas Editoras Cartoneras recebe poder simbólico por dois caminhos das artes: como texto, livro e como tela pintada<sup>85</sup>, trabalho das artes visuais. Possuir essa dupla entrada e talvez não seja uma inovação vanguardista, posto que as editoras tradicionais já investiram consideravelmente no caminho de produzir os livros-arte de valores exorbitantes. No entanto, mesmo assim, há de se perceber certas inovações nas produções cartoneras: a mais evidente é que o preço é ínfimo para objetos de tão grande poder simbólico; a mais complexa está no fato de ser uma margem dizendo que não só tem força para produzir bens simbólicos, como também pode versar sobre diferentes artes em um mesmo tempo e tudo sendo construído a partir do descartável.

Pode-se inclusive ensaiar algumas reflexões acerca de uma crítica por parte das Editoras Cartoneras sobre a descartabilidade das artes, que pode perder e receber seu poder simbólico, vivendo uma posição sempre potencialmente efêmera e, ao mesmo tempo, pode-se perceber uma alusão à própria trajetória das Editoras Cartoneras que surgem do descartável, da margem e forjam uma autoridade se inserido na sociedade como produtora de objetos simbólicos. Não por acaso, os produtos cartoneros foram expostos na Bienal de São Paulo.

Pensando a literatura trabalhada e editada pelas Cartoneras, percebe-se outro posicionamento não-inocente: há, na grande maioria das obras, um uso ou um gosto pelo uso de palavras coloquiais, e, mais, a preferência por autores que exploram o uso de expressões não-aceitas e diminuídas pela literatura do centro. Os temas recorrentes nos livros das Editoras Cartoneras são justamente aqueles mais interditos pelo centro: sexualidade, pornografia, erotismo, escatologia, críticas políticas e sociais. Claro que essas escolhas marcam um posicionamento teórico, que é o de assinalar uma oposição ao centro e a busca por um lugar de maior liberdade e “democracia”<sup>86</sup>. Essas marcas apontam para uma evidência de que, por mais que estejam abraçadas pelo mercado cultural e que tirem proveitos disso, as Editoras Cartoneras não estão integralmente sob o domínio da ditadura

---

<sup>85</sup> Vale ressaltar que é tela pintada deslocada, pois se trata de papelão das ruas sendo usado como tela.

<sup>86</sup> Uso o termo democracia para falar de lugar em que as ordens não vêm de cima, mas sim do povo. No contexto específico, aponto para a idéia de que nas Editoras Cartoneras não haveria censura e o artista tem liberdade de exercer a soberania sobre sua arte e sobre sua criação.

mercadológica ou sob a tirania do “absolutismo mercadológico” do qual já falamos, e, assim, mantém mais livres produtores e consumidores.

A liberdade defendida e produzida nas Editoras Cartoneras é tão sabida e aproveitada pelos escritores que podemos observar, como resultante, grande dificuldade em separar os gêneros literários. A título de organização, em muitos dos sites das Editoras Cartoneras, observamos que é feita uma divisão por gênero (romance, poesia, novela, conto, infantil-juvenil, ensaio, relato, etc.), mas é preciso que fique claro: essa divisão é temerária. Nas publicações, há muitos indícios do fim da divisão, do rompimento de fronteiras sólidas entre os gêneros literários.

Outro aspecto forte da literatura editada pelas cartoneras é o engajamento. Percebe-se que muitas das obras tratam de realidade social e funcionam como denúncia dessa realidade. Mas parece-me até consequente que seja assim, pois estamos falando de um movimento cultural altamente envolvido com sua própria margem e preocupado em denunciar justamente essa relação arbitrariamente desigual de instituição de poderes (diretamente simbólicos e indiretamente em sentidos mais amplos) nas sociedades nas quais se desenvolve.

Na tentativa de estabelecer uma estética própria da margem defendi o termo transgressão, mesmo em momentos em que poderia usar hibridação, e o fiz propositalmente, já que esse termo está mais fortemente vinculado às teorias da pós-modernidade e não especificamente às da margem. No entanto, podemos usar o termo hibridação para chegar a pontos interessantes de análise do movimento cultural em questão, por exemplo, pela hibridação percebemos a produção estética da margem cartonera como um projeto genuinamente pós-moderno e como marcas disso teríamos a hibridação de artes visuais e a literatura<sup>87</sup>, hibridação que, segundo Canclini (2008), cria os “gêneros impuros”<sup>88</sup> termo que eu gostaria muito de me apropriar para pensar as produções cartoneras, já que misturam não só visual e verbal, mas, também, gêneros literários diversos. Pensar em gêneros impuros para as cartoneras teria ainda maior significado, pois estamos falando da arte que advém do lixo, é como se fosse uma frase lapidar, que faz retornar o ritualístico, ou o religioso: “das impurezas vieste, às impurezas voltarás”.

---

<sup>87</sup> Hibridação que Canclini (2008) desenvolve em seu livro ao analisar o gênero das Histórias em Quadrinhos.

<sup>88</sup> Gêneros impuros são, para Canclini, Histórias em quadrinhos e grafites.

Ainda pensando no termo hibridação como aplicável às Editoras Cartoneras, percebemos a coexistência de tipos de produção antagônicos: vende-se na Internet, que proporciona uma venda em média ou larga escala, mas produz-se artesanalmente. Essa coexistência do “industrial” e do artesanal pode ser pensada como marca da condição pós-moderna e, talvez ainda mais especificamente, como marca da condição Latino-americana na pós-modernidade. O que nos revela a afinidade desse movimento cultural com o meio virtual e com o tempo em que vive nos leva a entendê-la, mais uma vez, como uma produção no/de limite<sup>89</sup>.

Uma outra transgressão visceral a que podemos vincular as Editoras Cartoneras é a que realizam afastando-se da forma de produção industrial e, com isso, mesmo que vendam pela internet, acabam rompendo com a lógica mercadológica. Aqui, então, trata-se da transgressão da lógica que domina a produção cultural pós-moderna, ou ainda com traços modernos, que é a do mercado convencional. Essa transgressão acaba gerando características únicas como a do maior domínio do processo de produção do livro<sup>90</sup>, que garante uma menor despersonalização do produto, e como a de aproximação maior da editora com o público. O rompimento com a lógica mercadológica de produção resulta em um rompimento com o público que deseja os produtos de massa e, assim, com menos leitores há uma maior aproximação:

“Y cuánto tienen que ver ustedes, queridos amigos, que nos apoyaron todo este tiempo, aceptando nuestros libros, recomendándonos, prestándonos a sus amigos, comentándonos de nuestra existencia a otros tantos, enviándonos mails. En fin, acompañándonos siempre. Lo más lindo que puede tener una editorial, además de sus libros, por supuesto, es una troupe de buenos amigos lectores. ¡Gracias por esperar siempre un título nuevo!”<sup>91</sup>

A frieza característica do sistema industrial e do mercado-padrão é substituída por palavras de amor e amizade, e eis mais uma transgressão: a distância entre produtores e consumidores, necessária e inevitável em um sistema industrial, é diminuída no projeto Cartonero, pelo atendimento individual.

<sup>89</sup> Penso em produção no limite quando me refiro a ser produção latino-americana, que é território marcado pelo limite entre artesanal e industrial e penso em produção de limite quando me refiro aos produtos que gera sempre, de alguma forma, discutindo as fronteiras e dando passos em direção aos novos limites que serão também transgredidos.

<sup>90</sup> A distribuição das ações não é fordística, então, todos os envolvidos conhecem o processo e participam de toda a produção, podendo interferir.

<sup>91</sup> Informações sobre Eloísa Cartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.eloisacartera.com.ar/historia.html>>. Acesso em 30 de novembro de 2012.

Retomando a colocação de Canclini, sobre os interesses das editoras e dos museus não serem mais a inovação estética, percebemos mais uma transgressão do esperado já que as Editoras Cartoneras (tanto enquanto editoras como enquanto instituições culturais– no sentido de serem também portadoras das artes visuais) posicionam-se justamente a favor da inovação e em direção à criação de uma nova estética: a estética do (in)desejável. Os parênteses utilizados no prefixo “in” funcionam como marca gráfica do deslocamento de sentido que é preciso trabalhar acerca do termo desejável.

Desejável é, por definição, termo usado para tudo o que for passível de desejo ou digno de se desejar; logo, para ser desejável precisa-se ser reconhecido como tal por alguém que pode ser o outro ou o próprio. Dando destaque ao prefixo “in” causo a dupla leitura da estética que proponho. Essa dupla leitura é inevitável, se pensarmos que se trata de uma estética definida em oposição ou transgressão ao outro e que, ao mesmo tempo, tem poder para criar e produzir bens simbólicos.

*Do jogo entre centro e margem nasce um centro e nasce uma margem. Da oposição contínua entre centro e margem nasce o poder iludido do centro e o poder conquistado da margem. Do poder forjado nasce uma estética do desejável, que é a transgressão, e do poder contrariado nasce a incômoda estética do indesejável.*

Tendo-se esta base, fica mais do que compreensível o cruzamento entre a Portunhol Selvagem e as Editoras Cartoneras. Estes dois projetos funcionam como dois lados de uma mesma moeda. Ambos compõem um panorama de voz marginal, resistente e produtor cultural em nossa atualidade.

Se a marca maior de uma estética (in)desejável é a transgressão, não há exemplo mais intenso do que a formação do Portunhol Selvagem, pois ele exhibe materialmente a transgressão das fronteiras, do conceito de nação, da noção de língua, da lógica da comunicação, da definição de erro e dos limites do corpo.

Ao mesmo tempo que vemos o Portunhol se encaixar tão perfeitamente ao projeto (in)desejável das Editoras cartoneras, o inverso também é verdadeiro, pois há uma poética (de)composta nas Editoras Cartoneras. É comum aos dois projetos a necessidade de ficcionalizar seu espaço, seus consumidores, seu mercado, seu existir assim como suas trajetórias labirínticas (ora me insiro em um mercado tradicional, ao selecionar alguns

autores, ora me afasto, propondo novos caminhos e percursos mercadológicos), que também são compartilhadas.

Se pensarmos na corpografia das Editoras Cartoneras, percebemos mais um ponto de aproximação entre os projetos, pois a materialidade - o livro cartonero, o corpo - é uma completa incompletude, ou seja, é no corpo dos livros cartoneros que se conhece o seu aleijamento - os espaços da capa de papelão das ruas, que aparece não trabalhado; os cortes mal-feitos; as páginas que podem faltar<sup>92</sup>; os erros de digitação; os textos desconhecidos; os autores desconhecidos, etc. São tantas marcas de estranhamento que o nosso labirinto inicia mesmo em um primeiro contato com um livro cartonero, sendo fácil se perder nele ou fugir dele.

É preciso um leitor preparado (ficcionalizado) para lidar com as obras; assim como no caso do Portunhol, para lidar com a produção de sentidos no erro, na falta ou no tropeço. Esta marca é muito forte nas Editoras Cartoneras e também nos textos trabalhados.

Há como que um encaixe entre os dois movimentos culturais que se cruzam e, assim, fazem aparecer uma estética (in)desejável no Portunhol Selvagem e uma poética (de)composta nas Editoras Cartoneras.

---

<sup>92</sup> No livro *Uma flor na solápia da miséria*, que adquiri da Editora Dulcineia Catadora, de São Paulo, por exemplo, vieram faltando várias páginas.



## 4 CONCLUSÕES

Acredito ter conseguido apresentar uma leitura do movimento cultural que se dá pelo desenvolvimento do Portunhol Selvagem e das Editoras Cartoneras da América Latina. Procurei defender a ideia de que se tratam de movimentos marginais, inseridos em margens sociais e caracterizados por defendê-las, através do desenvolvimento de uma poética própria, no caso do Portunhol, a poética (de)composta, e de uma estética própria, no caso das Editoras Cartoneras, a que chamei (in)desejável.

Parece-me possível pensar que a estética do (in)desejável é resultado da ânsia por um forjamento de poder e de certidão de existência, enquanto a poética (de)composta é um rasgar desta certidão, é um despertencimento, por vontade e necessidade. Mas ambos projetos se aproximam por representarem um grito de vozes que não querem nem podem mais ser emudecidas pelo centro, e que se enxergam, mesmo no mundo contemporâneo, ainda, como oprimidas.

É interessante também percebermos que a estética (in)desejável abriga obras que estiveram e ainda estão esquecidas nos manuais de cultura, nos catálogos de objetos artísticos e nas propagandas motivadoras do desejo consumista. Já a poética (de)composta abraça obras lembradas nos manuais de cultura, mas traduzindo-as para a margem, dessacralizando-as, adaptando-as e tornando-as parte da margem.

A categoria básica da poética (de)composta é o caráter labiríntico destas produções, que se apresentam na linguagem forjada no erro, na escolha arbitrária dos idiomas envolvidos, na impossibilidade de normatização, na particularidade de cada Portunhol criado, nos temas abordados (sexualidade agressiva, temas particulares com personagens particulares, etc) e nas escolhas formais nitidamente mescladas dos textos.

A categoria básica do (in)desejável é, pois, a transgressão, que se apresenta sob diferentes formas: na transformação de lixo que vira arte; na identificação e oposição às posições ideológicas dominantes; no rompimento com limites entre literatura e artes visuais; no rompimento com a linguagem e temática literárias canônicas e na perfuração das fronteiras entre os gêneros literários.

As obras escritas em Portunhol Selvagem só são veiculadas por dois meios: blogs ou Editoras Cartoneras. O que nos leva a pensar no poder simbólico deste projeto e destas obras. Através dos blogs, os textos em Portunhol como que dessacralizam a necessidade de receber poder simbólico por quem quer que seja que não o público e o autor. Através das Cartoneras, os textos em Portunhol recebem poder simbólico por dois caminhos das artes: como texto (trabalho da Literatura) e como tela pintada (trabalho das Artes Visuais)<sup>93</sup>.

Através do mergulho na literatura do Portunhol Selvagem, pude apresentar melhor meu objeto de estudo e apontar marcas e características que considere interessantes. No entanto, ao analisar mais especificamente o *“lirikotrafiko”* (definido por Terrón), emergiu um desejo intelectual de desenvolver mais profundamente um trabalho de análise somente das traduções feitas para o Portunhol Selvagem, pois são várias, de autores como Poe, Baudelaire, Fernando Pessoa, etc... Para exemplificar uma destas traduções proponho a leitura de Poema em línea re(c)ta by Alvaro de Campos segundo Douglas Diegues:

FERNANDO PESSOA TRANSDILIRADO (1)  
POEMA EM LÍNEA RE(C)TA

by Alvaro de Campos

Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.  
Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuanti.  
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;

---

<sup>93</sup> Essa delicada relação do texto com a visualidade suscita outras questões, com as quais não consegui trabalhar em minha dissertação e que, assim, permanecem em aberto, quem sabe para serem desenvolvidas em futuras pesquisas, talvez em um doutorado. Mesmo assim, por considerá-las interessantes, devo apontá-las desde já, em forma de perguntas: como abordar e analisar as Cartoneras enquanto obras de artes visuais? Já que utilizam papelão das ruas como tela, a análise não pode ser a mesma aplicada às telas tradicionais, que nascem da pureza da brancura, da ausência, e, desvirginadas pelo pincel do artista, tornam-se dignas dos museus. Mas, ao mesmo tempo, as telas cartoneras de impurezas variadas acumuladas e sobrepostas já circularam em exposições de arte como na Bienal de São Paulo em 2006 e mantêm um forte diálogo com a arte contemporânea. Fica, então a pergunta: Essas relações, de certo modo, não tensionariam novamente a relação centro/margem, recolocando outras questões?

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 de 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?  
 Óóóó príncipes, míos 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 puezzo hablar com míos superiores sem vacilar?  
 Yo, que vengo siendo vil, literalmente vil,  
 Vil nel sentido mais tacaño & infame de la vileza.

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

#### Glossárióncito

Ojerá: Brota, aparece de repente, acontece.

Mokete: Soco, porrada.

Acredito que o material resultante desse trabalho propõe novos olhares sobre a discussão a respeito da marginalidade. Assim, conluo que o trabalho “Nos cruzamentos da Selvageria: uma poética do Portunhol” é, portanto, um trabalho inconluído, que, acredito, assim permanecerá por um bom tempo, já que seu próprio objeto é escorregadio e muda a todo instante, tem por marca (de)compuesta ser movimento e, assim, ir e vir, sem fixar-se.

Às conclusões

*Yo escribo en otro idioma  
ya que este sentimiento es otro y en mi lengua no puedo decirle.  
La vida es otra ahora, más que otra.*

*Hay un plato vacío en la mesa  
Fueran mis manos que lo han olvidado allí  
Fueran mis manos que te recuerdan en mí  
Hay una silla vacía en el entorno  
Ella descansa sola y aún caliente  
Ella incluso se cansa de esperarte  
Hay un sillón, en el rincón de la sala, vacío  
Carece de un cuerpo a descansar  
Carece una sonrisa que se extiende de allí  
Mirando el plato, la silla y el sillón  
Olvido, por un segundo, de la cama que ha atormentado  
Olvido de los ojos que enrojecen  
Olvido de los vasos que quedan vacíos  
Olvido de los besos que uno no se la dará  
Hay una presencia ausente en la casa  
Es tu ausencia que ocupa todo  
Es tu presencia que me hace feliz dolosamente ausente  
Hay un armario completamente vacío  
No existe nada que se ajuste allí  
No existe razón alguna para que el exista  
Mirando el armario, sintiendo tu ausencia  
Recuerdo, siempre, de la llave que debería quitar de mi llavero  
Recuerdo de las lágrimas que provocas  
Recuerdo de mis madres: madre, tía, abuelita  
Recuerdo que nada puede ser hoy como fuera ayer, cuando estabas y eras aquí.*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1944.

BENJAMIN, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” em *Discursos interrumpidos 1*. Buenos Aires: Taurus.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli et al. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008

CHAUÍ, Marilena Souza. “Público, privado, despotismo”. In: NOVAES, A.(org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Brasília: Ministério da Cultura/ Rios de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Rocio*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2007.

\_\_\_\_\_. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios, 5 de nov. de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009.

\_\_\_\_\_. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. *Portunhol Selvagem*. 2010. Disponível em: <<http://portunhonselvagem.blogspot.com>>. Acesso em: 03 maio 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. “Los restos de lo real”. Artículo en prensa, cortesía de la autora.

INDURSKI, Freda. *O sujeito e as feridas narcísicas dos lingüistas*. In: *Gragoatá*, n. 5. Niterói, RJ: EdUFF, 2º sem. 1998.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEÃO, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Ed. Universidade Anhembi Morumbi, 2002.

LIMA, Andréa. TCC: *A estética do (in)desejável: uma margem catadora*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul 2009.

LOUREIRO, Robson; FONTE, Sandra Doares Della. *Indústria Cultural em “tempos pós-modernos”*. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Papirus Educação)

LÓPEZ SEOANE, Mariano y Deymonaz, Santiago. “*Sneaking in the ilegal: Notes on Eloísa*”, artículo en prensa, cortesía de los autores.

LUDMER, Josefina. “Las literaturas post-autónomas”. Artículo en prensa, cortesía de la Autora.

LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

MEDINACELI, Aldo. *El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera*. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <[http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11\\_01\\_09\\_edicion4.php](http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php)> Acesso em 30 de novembro de 2009.

NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.

NATALE, Pablo. *Cuatro estaciones sobre una extraterrestre llamada Kiki*. In: Blog El Interpretador Libros, 22 de março de 2009. Disponível em <<http://elinterpretador-libros.blogspot.com/2009/03/cuatro- anotaciones-sobre-una.html>> Acesso em 30 novembro, 2009.

PECORARO, Rosário Rossano. “*Nilismo, metafísica, desconstrução*”. In: \_\_ Às margens: A propósito de Derrida. Org: Paulo Cezar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

REIS, Claudia Freitas. *Os sentidos de portunhol e spanglish no espaço enunciativo da internet: um estudo das relações de determinação e (des)legitimação*. Dissertação (Mestrado Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

REIS, Willian. *Cooperativa publica livros em papelão*. Jornal do CCE 7 (Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC), nov. de 2009. Disponível em <<http://katarinakartonera.wdfiles.com/local--files/inicial/KATY>> Acesso em 30 de novembro de 2009.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SILVA, Tadeu Tomaz da. *Identidades terminais: “As transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política”*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol Borracho*. Paraguai: Yiyi Jambo, 2008.