

Mar Paraguayo: o caso da novela menor contrabandista

Mar Paraguayo: el caso de la novela menor contrabandista

Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS) *

Resumo

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

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

Resumen

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

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

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

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

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

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

1. Indícios

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Percalços

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Evidências

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

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

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

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

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

3.1. Estrutura e personagens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. linguagem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. espaço

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

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

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

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

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

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

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

remuneração do delito

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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