



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

JOSUÉ FERREIRA DE OLIVEIRA JÚNIOR

**O FRONTEIRIÇO COMO PROCEDIMENTO DE LEITURA DECOLONIAL: UM
ESTUDO DO PORTUNHOL SELVAGEM NA FRONTEIRA BRASIL-PARAGUAI**

CASCAVEL – PR

2020



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

JOSUÉ FERREIRA DE OLIVEIRA JÚNIOR

**O FRONTEIRIÇO COMO PROCEDIMENTO DE LEITURA DECOLONIAL: UM
ESTUDO DO PORTUNHOL SELVAGEM NA FRONTEIRA BRASIL-PARAGUAI**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado - área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Alai Garcia Diniz.

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Oliveira Júnior, Josué Ferreira de

O fronteiriço como procedimento de leitura decolonial : um estudo do portunhol selvagem na fronteira Brasil-Paraguai / Josué Ferreira de Oliveira Júnior; orientador(a), Alai Garcia Diniz, 2020.

259 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Literaturas de fronteira. 2. Crítica decolonial. 3. Pensamento fronteiriço. 4. Portunhol selvagem. I. Diniz, Alai Garcia. II. Título.

JOSUÉ FERREIRA DE OLIVEIRA JÚNIOR

O Fronteiriço como Procedimento de Leitura Decolonial: um Estudo do Portunhol Selvagem na Fronteira Brasil-Paraguai

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:


Orientador(a) - Alai Garcia Diniz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Fabiola Reis

Fundação Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)


Marcos Roberto da Silva

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)


Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Acir Dias Da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 10 de fevereiro de 2020

À Janieli Salgueiro,
o amor da minha vida, amiga e companheira.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida;

À minha linda Jany, pelo apoio, a compreensão e o ombro amigo nos momentos difíceis, mas sobretudo por ser minha interlocutora mais próxima, pelas leituras e revisões do texto;

À professora Alai Garcia Diniz, pelas trocas e indispensáveis orientações, sem as quais este trabalho não seria possível;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudo;

Aos professores desse PPGL, em especial, aqueles que acompanharam a composição desse trabalho, através da participação nas bancas de seminário de tese e de qualificação: Prof. Dr^a Lourdes Kaminski Alves; Prof. Dr^o Antonio Donizetti Cruz; Prof. Dr^a Cynthia Valente; Dr^o Paulo Nolasco dos santos; Prof. Dr^o Acyr Dias da Silva e Prof. Dr^a Beatriz Helena Dal Molin;

Aos professores que muito gentilmente aceitaram compor a minha banca de defesa: Prof., Dr^a. Fabíola Reis; Prof. Dr^o Marcos Roberto da Silva; Prof. Dr^a Lourdes Kaminski Alves; Prof. Dr^o Antonio Donizetti Cruz; Prof. Dr^a Cynthia Valente; e Prof. Dr^o Acyr Dias da Silva;

Às minhas colegas de doutorado Ana Paula, Janete e Camila, pelas trocas de experiências e de leituras;

Ao meu saudoso amigo-irmão Bruno Weber, *in memoriam*, pela breve, mas significativa partilha da vida e dos livros;

Ao Genaro Luiz, outro amigo-irmão que o doutorado me deu a chance de conhecer, a minha gratidão, pela acolhida em sua casa e pelas trocas de livros, músicas e sabores.

À minha família, meus pais, meus irmãos, e meus sogros pelo apoio e o suporte de sempre;

À EUCATUR, na pessoa da dona Eva, pela concessão dos descontos nas passagens de ônibus;

Ao professor e amigo Paulo Sérgio Nolasco dos Santos pelo apoio traduzido em conversas-diálogos, empréstimos de livros e pelos cafés.

Ao Cristian, pela amizade e a parceria intelectual.

"Borders are not only geographical but also epistemic."

(Tostlanova e Mignolo)

"A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residuo of an unnatural boundary."

(Gloria Anzaldúa)

"La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli."

(Douglas Diegues)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal o estudo das obras *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2003); *Uma flor na solapa da miséria* (2007); e *Triple frontera dreams* (2017), de Douglas Diegues, como textualidades que, inscritas na poética do portunhol selvagem, operam, por meio do desvio da norma e da transgressão, a radicalização das poéticas fronteiriças. Entre passado e presente surge o diálogo com obras que gestaram uma tradição fronteiriça como *Selva trágica* (1956) sob uma perspectiva crítica que conjuga, numa espécie de “saber indisciplinado”, textos de diferentes orientações teóricas, que vão desde o paradigma da pós-autonomia da literatura, à emergência de uma crítica decolonial. Estas textualidades trazem em seu bojo um atestado vínculo aos espaços fronteiriços, reais e imaginários, de onde retiram sua significação e a força de sua expressão estético-política, sinalizando, inclusive, a suspensão e a superação destas mesmas fronteiras, manifestas na própria materialidade, na dicção e na natureza transfronteiriças que assumem, seja no plasmar outras formas e discursos, espaços e linguagens distintas, outros meios e suportes, num ato de resistência e sublevação aos já cristalizados pelo tempo e pela tradição, mas principalmente ao traduzirem a vida e as vivências de indivíduos atravessados por fronteiras várias, vivendo de teimosia, como bem traduz Diegues, nos limites e às margens do estado-nação. Procuramos demonstrar como elas põem em demanda a emergência de uma crítica e de uma teorização pensadas desde os espaços periféricos e em estilo fronteiriço, como forma de ler e abordar textualidades que reclamam, por assim dizer, o reposicionamento do olhar teórico-crítico sobre as noções de arte e de literatura, com fins não só de estabelecer relações possíveis entre objetos e poéticas distintas, mas de lê-las sob bases epistemológicas outras, possibilitadoras de rotas alternativas às concepções normativas do estético e do literário.

Palavras-chave: Literaturas de fronteira; Crítica decolonial; Pensamento fronteiriço; Portunhol selvagem; Douglas Diegues

ABSTRACT

ABSTRACT: The main objective of this thesis is to address the works *Uma flor na solapa da miséria* (2007); *Dá gosto andar desnudo por estas selvas* (2003) and *Triple frontera dreams* (2017), by Douglas Diegues, as textualities that, inscribed in the wild portunhol poetic, operate through the deviation and transgression the radicalization of the border poetics. Between past and presente arises the dialogue with Works that gestated a border tradition like *Selva trágica* (1956) under a critical perspective that conjugates, in a kind of “undisciplined knowledge”, texts from different theoretical orientations, that ongoing from the literature post autonome to the emergence of a decolonial criticism. This textualities bring into their poetic projects a undeniable bond to the border spaces, real and imaginary, from where they derive their significance and the strength of their aesthetic-political expression, signaling the suspension and the overrun of theses same borders, manifest in the very materiality, in the diction and in the cross-border (transborder) nature they assume, either in the shaping other forms and speeches, places and different languages, other means and supports, in an act of resistance and overcoming to the already crystallized by the time and the tradition, but mainly to the translate the life and the experiences of subjects that are crossed by different kind of borders, living stubbornly, like Diegues translates, on the margins and to the border of state-nation. We seek to demonstrate how they put in demand the emergence of a criticism and of a theorization that are thought from peripheral spaces, as a way of reading textualities that reclaim, so to speak, the repositioning of the theoretical-critical eye on the literature and art notions, in a boundary stile, for purpose not only establish possible relations among different poetics and objects but read them under other epistemological bases, enabling alternative routes to the normative conceptions of the aesthetic and the political.

Keywords: Border Literatures; Decolonial criticismo; Border Thinking; Wild portunhol; Douglas Diegues.

RESUMEN

Esta tesis doctoral presenta el estudio de las obras *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2003); *Uma flor na solapa da miséria* (2007); e *Triple frontera dreams* (2017), de Douglas Diegues, como textualidades que, al inscribirse en la poética del portunhol selvagem, opera por medio de la desviación de la norma y por la transgresión la radicalización de las poéticas fronterizas. Entre presente y pasado surge el diálogo con obras que gestaron una tradición fronteriza como *Selva trágica* (1956) bajo una perspectiva crítica que reúne, en una clase de “saber indisciplinado”, textos de diferentes orientações teóricas, que parte del paradigma de la pós-autonomía de la literatura, a la emergencia de una crítica decolonial. Estas textualidades proponen un vínculo a los espacios fronterizos, reales e imaginários, de donde producen los sentidos y la potencia de su expresión estético-política, señalando, incluso, con la suspensión y la superación de sus propias fronteras, manifiestas en su materialidade, en la dicción y en la naturaleza transfronteriza que assumen, sea al plasmar otras formas discursivas, espacios y lenguajes distintos, otros medios y soportes, en un acto de resistência y sublevación a lo más cristalizado por el tempo y por la tradición, pero, sobre todo al traducir la vida y las experiencias de individuos entrecruzados por diversas fronteras, viviendo de tercios que son, como bien lo traduce Diegues, en los límites y a los márgenes del estado-nación. Buscamos enseñar como ellas demandan la emergencia de una reflexión crítica y de una teorización que se sitúa a partir de los espacios periféricos y en dicción fronteriza, como forma de leer y abordar textualidades que reclaman, por así decir, el replanteamiento de la mirada teórico-crítica sobre las nociones de arte y de literatura, con fines no únicamente de establecer relaciones posibles entre objetos y poéticas distintas, sino de leerlas bajo otras bases epistemológicas que posibiliten rutas alternativas a las concepciones regulamentares de lo estético y de lo político.

Palabras llave: Literatura de frontera; crítica decolonial; Pensamiento *fronterizo*; Portunhol selvagem; Douglas Diegues

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Capa da obra <i>Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes</i> (2002).	91
Figura 02 - Capas das edições da obra <i>Triple Frontera Dreams</i> de 2012 e 2017, edição cartonera e convencional, respectivamente.	107
Figura 03 - Capa da obra <i>Uma flor na solapa da miséria</i> (2007).	108
Figura 04 - Contracapa e Folha de rosto da obra <i>Uma flor na Solapa da miséria</i> (2007). .	109
Figura 05 - Epígrafe e Nota do autor à entrada de <i>Uma flor na solapa da miséria</i> (2007). .	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. SOBRE FRONTEIRAS, MARGENS E OUTRAS LIMINARIDADES	28
1.1 Das razões e escolhas: um caminho	29
1.2 A fronteira como ponto de partida	41
1.3 Literaturas que borram fronteiras	57
2. PROFANA, IMPURA, REBELDE E <i>TRANSFRONTERIZA</i>: UMA POÉTICA DA DERRISÃO	83
2.1 Os sonetos selvagens: preâmbulo	84
2.2 Leitura aproximativa: um olhar sobre os sonetos selvagens das obras <i>Dá gusto andar desnudo por estas selvas</i> e <i>Uma flor na solapa da miséria</i>	89
2.2.1 Desnudos por estas selvas: sonetos selvajes	89
2.2.2 La flor que brota de la bosta de las vakas	104
2.2.3 Insurretos, transgressores e bárbaros: um olhar sobre os sonetos dieguesianos	126
2.2.4 Retratos do artista pobre e a desrealização do soneto.....	150
3. SOBREVIVOS E DELÍRIOS POÉTICOS NA TRÍPLICE FRONTEIRA	164
3.1 <i>Triple frontera dreams</i> : um mundo chamado fronteira	165
3.2 Sonhos em uma tríplice fronteira	173
3.3 Nem canto nem conto, poesia	195
3.3.1 Notas sobre Diegues e a ruptura dos gêneros na literatura latino-americana	200
3.4 Tradução e crítica em Douglas Diegues	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
REFERÊNCIAS	244

INTRODUÇÃO

O tema de nossa tese gira em torno da abordagem de obras e artefatos artístico-literários atravessados pela questão transfronteiriça, pelos estudos de fronteira e pela fronteira como *locus* de um pensamento que se expressa, também, por meio de uma razão fronteiriça; um pensamento fronteiriço (*a Border Thinking*) que assume, no contexto da América Latina, as feições de um projeto decolonial. Trata-se da abordagem de textualidades marcadas por um visível grau de (ex)centricidade desviante, e por um senso de experimentalismo capaz de promover o deslocamento do olhar teórico-crítico como exercício necessário para uma leitura, minimamente, mais adequada à natureza fronteiriça e às condições de produção que as envolvem, sem ignorar seus *loci* de enunciação, como elemento que aponta para a necessidade de se pensar e/ou de se posicionar diante de tais artefatos sob bases epistemológicas outras. Isso porque estas obras reforçam a sensação de mal estar da teoria e da crítica literárias tradicionais, em contexto latino-americano, por tratar-se de textualidades que desafiam ou que transcendem, por assim dizer, as amarras das concepções normativas da teoria e do literário, ao assumir uma localização incerta no que diz respeito às fronteiras da literatura e da ficção, por exemplo, acenando, desse modo, para o paradigma da literatura no tempo da pós-autonomia (LUDMER, 2013; NESTOR, 2009).

Tais discussões visam, ainda, redesenhar o mapa da produção de conhecimento como resposta criativa a um exercício teórico que, costumeiramente, emerge de espaços hegemônicos, para serem em seguida transportados, e/ou reproduzidos em espaços que ocupam uma posição de marginalidade em relação àqueles. Os resultados daí advindos são abordagens enviesadas, fruto de leituras estereotipadas que contribuem senão para a manutenção do *status quo* de uma prática teórica que pouco produz em termos da reflexão e do enfrentamento de obras e de experiências literárias que emergem das margens, ou de poéticas que não se comportam bem diante dos padrões esteticamente aceitos. É o caso, por exemplo, da poética do portunhol selvagem, bem como de outros movimentos literários contemporâneos que compartilham com ela uma condição similar, no que diz respeito ao caráter marginal-desviante, transformando sua condição de marginalidade numa estética da desobediência e da contestação, produtoras de caminhos alternativos às noções cristalizadas a respeito da literatura e do literário, bem como às barreiras

impostas pelo mercado editorial como elemento constitutivo do sistema literário¹. Esta atitude reclama, em contrapartida, renovadas instâncias teórico-críticas capazes de refletir as particularidades destas manifestações artísticas, além de dar visibilidade a suas potencialidades significativas como elemento a partir do qual se faz possível (re)pensar não apenas os conceitos de literatura, de teoria e de crítica literárias, mas, também, pôr em curso um exercício de pensamento e de produção de conhecimentos desde espaços e contextos transfronteiriços.

Tais problemáticas vão, naturalmente, se impondo à medida que lançamos luzes sobre os artefatos que compõem, por assim dizer, o objeto de nossa investigação. Referimo-nos, pois, à leitura e abordagem de textualidades literárias distintas, cuja gênese está circunscrita à faixa de fronteira Brasil-Paraguai – espaço que constitui, também, nosso *locus* de enunciação e pertencimento –, produtoras de uma dicção fronteiriça. O foco de nossa investigação recai, de modo privilegiado,

¹Referimo-nos aqui, dentre outros aspectos, às publicações *cartoner*s: coletivos editoriais que têm sua gênese vinculada à *Eloísa Cartonera*; editora de livros artesanais cujas capas são feitas do papelão recolhido nas ruas, comprado dos catadores. Formada por um coletivo de escritores e editores argentinos, a editora nasceu em 2003 em meio à grave crise econômica por que passava a Argentina e fez história, de modo que é possível encontrar outras editoras semelhantes em diferentes países tais como: México, Chile, Peru, Argentina, Espanha e Brasil. É o caso, por exemplo, da Yiyi Jambo, criada por Douglas Diegues em Assunção no ano de 2007, por onde lançou, inclusive, *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Vale ressaltar que a primeira edição desta obra saiu pela *Eloísa Cartonera* em 2005, e, posteriormente, pela editora Dulcinéia Catadora em 2006. Há, segundo Diegues, dois fatores que tornam a Yiyi Jambo única no mundo das editoras *cartoner*s: (i) Ela é uma editora nômade (ii) e desobediente às normativas das línguas, isto é, trata-se de um coletivo editorial que abriga e dá forma à estética do portunhol selvagem. Para além de apontar para a existência de outras editoras *cartoner*s no mundo, questão que será melhor explorada ao longo desta tese, interessa-nos lançar luz sobre outro projeto semelhante ao das edições *cartoner*s, desenvolvido na cidade de Dourados MS. Referimo-nos, pois, ao Arrebol Coletivo, criado pelos escritores Luciano Serafim e Fernanda Ebling no ano de 2013, com intuito de fomentar a escrita bem como o surgimento de novos nomes da literatura douradense e sul-mato-grossense. Os livros são produzidos artesanalmente através de impressões a laser; as capas são criadas a partir de papel cartolina, de diferentes cores, e recebem a impressão de tinta preta por cima. As obras seguem um padrão, mais ou menos, definido, de modo que é possível dizer que o selo imprimiu já uma marca definida, uma identidade editorial. Dentre os títulos lançados pelo Arrebol Coletivo, cito o livro de poema: *Raiz Transeunte* (2013), de Luciano Serafim, escritor, poeta e fundador do Arrebol Coletivo; *Rabiscos que sufocam: palavras perdidas entre fumaça, whisky, sexo e solidão* (2013, contos), de Fernanda Ebling, também fundadora do projeto; *Só não disse...* (2013, poemas), de Sá Junior da Cruz; *Memórias de um libertino sem sorte* (2016, contos), dentre outros que compõem, até o momento, um catálogo com um total de 12 obras que figuram entre poemas, contos e um romance, recém lançado, intitulado: *Na fronteira* (2018), de W. Rodrigues. Ressaltamos, contudo, que a semelhança desse projeto com as editoras *cartoner*s se faz notar justamente na atitude mesma de criar uma rota alternativa às editoras tradicionais baseada numa relação de mútua colaboração entre autor e editor, muito própria dos coletivos editoriais, com fins de viabilizar a emergência de autores e obras às margens do sistema editorial tradicional. Delas se distanciam, todavia, no que diz respeito ao espectro de contestação formal e estética que preside as publicações *cartoner*s, por exemplo, como uma espécie de poética de resíduos e, sobretudo, na dispensa dos registros de ISSN/ISBN, como se vê, por exemplo, nas publicações da Yiyi Jambo, da Katarina *Kartoner*a, da Malha Fina *Cartoner*a, da *Eloísa Cartonera*, dentre outras. Trata-se, talvez, de um dos fatores mais fortes a indiciar a natureza selvagem e derrisória destas poéticas, levando ao extremo o aspecto da marginalidade, do desvio, das errâncias etc.

sobre a poética do portunhol selvagem, de Douglas Diegues, como uma espécie de radicalização das poéticas fronteiriças, sobretudo no que diz respeito ao caráter combativo e profanador com que lida com as noções sacralizadas de arte e de literatura, de língua e de literatura nacionais, bem como da própria noção de fronteira como elemento caracterizador de uma estética da derrisão.

Nosso olhar se volta sobre duas das principais obras que compõem a produção de sonetos selvagens de Douglas Diegues, a saber: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) e *Uma flor na solapa da miséria* (2007); mas, também, sobre outra de suas obras que extrapola, por assim dizer, a sua produção de sonetos, forma de batismo deste poeta na poética do portunhol selvagem, intitulada *Triple frontera dreams* (2012, 2017)². Esta obra apresenta, em relação às duas primeiras, uma perceptível mudança de percurso que se expressa na forma e na estrutura de sua produção poética, indiciando, assim, uma tendência para a prosa, com textos que ficam no entre-meio do poema em prosa e da prosa poética, por exemplo, além de relatos, narrativas míticas, todavia, mantendo a marca de uma épica selvagem, delirante e inclassificável.

Ademais lançamos luzes sobre expressões literárias precursoras, tais como *Selva trágica* (1956)³, do historiador-romancista, Hernâni Donato. Narrativa literária que embora localizada a certa distância temporal da poética do portunhol selvagem, guarda em relação a ela, dentre outros fatores, o aspecto de uma dicção mesma fronteiriça, materializada numa linguagem híbrida, resultante da inserção de vocábulos oriundos do espanhol e do guarani, como fator a denunciar um espectro de interferências interculturais em contextos marcados por um candente plurilinguismo, convivendo num espaço que vai aos poucos assumindo as feições de uma paisagem

²Trata-se de duas edições da mesma obra. A primeira, uma versão pocket, foi lançada pela editora Eloísa *Cartonera*, da Argentina, e a segunda, uma recentíssima edição, lançada pela editora Interzona, também da Argentina. Esta última edição se distingue daquela pelo formato tradicional do livro, bem como por um cuidadoso trabalho editorial e paratextual, com orelha, prefácio – escrito pelo próprio Diegues –, e posfácio do escritor, poeta e editor (um dos fundadores da Eloísa *Cartonera*) Washington Cucurto.

³Esta obra constitui parte do *corpus* de nossa dissertação de mestrado, “No cipoal da selva: relatos dos ervais e dos seringais em *Selva trágica* e *A selva*”, defendida no ano de 2015, na Universidade Federal da Grande Dourados, sob a orientação do professor Dr. Paulo Nolasco dos Santos. A pesquisa visava à leitura comparativa de *Selva trágica* (1956) e *A selva* (1930), enfocando o aspecto da tematologia refletida na discursivização sobre a selva, elemento presente nas duas narrativas, de modo a trazer à tona temáticas a ela subjacentes; das quais destacamos a exploração do trabalho e a degradação do homem e do espaço como resultado direto de um sistema pré-capitalista cujas bases de sustentação advinham de um ideal de progresso a todo custo, e de uma práxis que mantinha intacta uma estrutura colonialista interna.

babélica, multifacetada, complexa e selvagem. Sua construção gira em torno da denúncia social e da exploração do trabalho no contexto do ciclo da erva mate.

Compõem-se como uma obra que pressupõe o atravessamento das fronteiras nacionais, mantendo o escopo de nossa abordagem circunscrito ao espaço que compreende a tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, a partir da temática da selva e da exploração da erva mate, trazendo à tona, num flagrante tom de denúncia, discussões muito próprias de nosso tempo, não só no que diz respeito às fronteiras nacionais, linguísticas, culturais etc., mas, também, sobre métodos de exploração do trabalho, cunhados numa base capitalista transnacional, para os quais as fronteiras nacionais inexistem, ao passo que se observa a criação de outras tantas fronteiras. As temáticas da selva e da denúncia contra a escravidão moderna a aproxima, também, de outros textos e fronteiras, tais como *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, e o drama vivido pelos seringueiros amazonenses; *La vorágine* (1924), do colombiano José Eustasio Rivera, e a exploração do cauchero durante um período conhecido como a “fiebre del caucho”. Mas, voltando para o espaço transfronteiriço, a partir de onde falamos, a conexão, também, se mostra de modo privilegiado, com as crônicas de Rafael Barrett publicadas no livro, *O que são os ervais* (2012)⁴. A evocação destas obras nos permite fazer aqui um contraponto remoto à poética do portunhol selvagem, além de contribuir para a obtenção de um espectro literário mais ampliado desse espaço triplo-fronteiriço, bem como do potencial de(s)colonizador que estes projetos comportam, sobretudo por trazerem à tona uma série de outros textos, histórias, mitos, línguas e culturas que subjazem, ainda, sob o manto da invisibilidade.

Aliás, vale ressaltar que o espectro da selva e conseqüentemente do selvagem constituem, também, aqui, signos que, juntamente com a fronteira e o fronteiriço, atuam como elos de intermediação e de produção de sentidos entre estas várias e distintas expressões literárias que compõem, por assim dizer, a complexa e densa paisagem cultural dos espaços trinacionais do Brasil. O que nos obriga a lançar mão de um modo de leitura liminar; um modo de ler capaz de pôr em relação objetos os mais variados sem ignorar suas idiosincrasias e respectivos contextos, como forma

⁴Vale ressaltar que esta obra foi lançada em “[...] *El Diario* de Assunção entre 15 e 27 de junho de 1908, cuja edição levou o título de *O que são os ervais?*” (DINIZ, 2012, p. 9) e, embora sua denúncia tivesse caráter transnacional, só foi traduzida ao português no ano de 2012, por Alai Garcia Diniz com a publicação da editora Civilização e Barbárie.

de melhor compreender os processos envolvidos na ascensão deste espaço à representação literária.

Nesse sentido, vale observar que a selva se constitui num dos pontos que une, ao mesmo tempo em que distancia estes projetos poético-literários, uma vez que em *Selva trágica* ela surge como um espectro da hostilidade e da degradação moral a que fora submetido certo grupo de indivíduos, os ervateiros, associadas a um espaço transfronteiriço, palco de uma das mais sangrentas guerras da América Latina, a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), e a um flagrante tom de denúncia, que apontam, dentre outros aspectos, para a continuidade de uma práxis colonialista, sustentada pelos ideais de progresso a todo custo. Já no portunhol selvagem, de Diegues, a selva emerge como o *locus* de uma poética e de um discurso que se assume bárbaro-selvagem, transmutando, assim, a semântica negativa que lhe fora conferida ao longo dos anos e da história colonial, por exemplo, e transformando-a numa postura poético-política-derrisória e transgressora que visa, dentre outros aspectos, ao enfrentamento dos monumentos legados pela modernidade.

Outro autor que emerge aqui como um precursor remoto à poética de Douglas Diegues é, pois, o argentino Alejandro Xul Solar (1887-1963). Multifacetado e dono de habilidades várias, Xul Solar se constitui como um dos principais nomes da modernidade argentina e sul-americana, justamente por dar vida a uma produção artística tecida nos interstícios das diferentes formas de expressão artística, as artes plásticas e a escritura, além de ser ele, também, o inventor de uma língua-mescla, o *neocriolo*, criada a partir da utilização de vocábulos do português, do espanhol e do inglês. O caráter utópico de Xul Solar quanto à criação de uma *panlândia* o distancia, todavia, de Douglas Diegues não apenas no aspecto temporal, mas, também, no projeto poético-político, na medida em que o portunhol selvagem de Douglas Diegues funda-se, de acordo com Sérgio Medeiros, como a “[...] língua de um personagem só, o astronauta paraguaio.” (2009, p. 142), enquanto o *neocriolo*, de Xul solar, nutre-se de pretensões universalistas.

Estas obras ensejam abordagens e estudos mais adequados, principalmente no que diz respeito ao enfrentamento de uma textualidade que, a exemplo do portunhol selvagem, traduz-se através da derrisão das formas literárias, das fronteiras e das línguas, acenando, desse modo, para um patente quadro de desobediência epistêmica; de onde advém, inclusive, seu potencial decolonial. Prescedem e compõem o lastro de uma poética de natureza fronteiriça, o portunhol selvagem, que

vem, pode-se dizer, chamando a atenção de uma crítica mais atenta a obras e experiências literárias que emergem das margens e se caracterizam, como vimos afirmando, pelo desvio da norma e pela experimentação poéticas como elementos a partir dos quais retira sua força e significação estético-políticas.

Tal interesse pode ser evidenciado através de uma série de entrevistas concedidas por Douglas Diegues; pelas resenhas e artigos publicados nos cadernos dedicados à cultura e a literatura⁵; por sua frequente participação em feiras literárias, dentro e fora do Brasil; pela emergência de artigos recentes que, se não se voltam exclusivamente sobre sua obra, dela dão notícia sempre ressaltando o aspecto marginal-fronteiriço de que está investida, como se pode ver, por exemplo em: María Eugenia Bancescu (2012); Jorge Locane (2015); Francesca Degli Atti (2013); Ana Paula M. Cartapatti Kaimoti (2011, 2015), Santos (2016, 2018), além de contar já com uma tese de doutorado, intitulada “O Portunhol e sua re-territorialização pela Escrit(Ur)a: os sentidos de um gesto político”, defendida por Sara dos Santos Mota, no ano de 2014, e mais quatro dissertações⁶, que compõem um quadro de abordagens assentadas, quase sempre, numa perspectiva transdisciplinar, como forma de enfrentar as idiosincrasias de uma obra que se destaca pelo *locus* de emergência e pelo modo como este passa a significar na materialidade poética de uma experiência literária marcada pelo desvio da norma e pela transgressão, como é próprio da poética dieguesiana.

Vale atentar, ainda, para o livro, *Douglas Diegues por Myriam Ávila* (2012), escrito pela professora e crítica literária Myriam Ávila, para a coleção crítico-editorial “Ciranda da Poesia”, coordenada pelo professor, poeta e crítico literário Ítalo Moriconi, com fins de lançar luzes sobre a produção da poesia contemporânea brasileira. Nele a autora apresenta ao leitor um panorama geral da obra e da ação de Douglas Diegues, além de trazer, na segunda parte do livro, uma antologia cuja seleção contempla poemas e textos de diversos livros do poeta. Pode-se dizer que, em se tratando de Diegues, esta antologia assume um papel de fundamental importância no sentido de construir uma ponte entre o leitor e este poeta. Isso porque, dado ao caráter

⁵Cf., p. ex. (ALVES, Rogério E. Poeta Douglas Diegues traduz país de fronteiras desconhecidas. In: *Ilustrada - Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35713.shtml>>. Acesso em: 15 Ago. 2018); (ALVES-BEZERRA, Wilson. O portunhol de vanguarda do carioca Douglas Diegues. In: *O Globo - Cultura*. Online, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-portunhol-de-vanguarda-do-carioca-douglas-diegues-18365752>>. Acesso em: 14 Ago. 2018)

⁶Cf. (ABRANTES, 2012; LIMA, 2013; MOTA, 2014; SOUZA, 2015)

marginal de sua obra – expresso tanto no aspecto das publicações *cartoneras*, o que dificulta, por assim dizer, o acesso às obras, que não podem ser compradas nas livrarias tradicionais, quanto na emergência de um espaço que ocupa, no mapa da nação, uma posição de margem; caracterizado pelo professor e crítico, Edgar César Nolasco (2013), como “fora do eixo”, ou ainda por ser escrita numa língua não-oficial, uma interlíngua –, este pode ser o primeiro contato do leitor com parte expressiva da textualidade poético-selvagem desse poeta. Fator que atesta a relevância dessa obra como importante fonte para quem quer se aventurar na obra deste poeta fronteiriço.

A leitura que delas fazemos, no presente trabalho, visa a abordá-las não apenas como poéticas fronteiriças, mas, também, como obras cuja natureza e condição apontam para um fazer poético que se constitui entre fronteiras e deslocamentos; entre as línguas e os resíduos histórico-culturais de uma fronteira específica, a fronteira Brasil-Paraguai, e entre distintas genealogias de pensamento, trazendo à tona os choques e as contradições entre o pensamento e a cultura-ocidental-modernos e as cosmogonias ameríndias, por exemplo, marcados, de diferentes formas, pela empresa colonial, isto é, pela modernidade/colonialidade. Esta condição demanda, naturalmente, leituras outras, assentadas numa epistemologia fronteiriça, como alternativa possível às normativas da teoria e da crítica literárias modernas, haja vista o fato de que lidamos com obras que desafiam tais valores, além de promoverem, dada sua condição e posicionalidade no mapa da produção artístico-literária da nação, o reposicionamento do exercício teórico-crítico, fazendo coincidir, no nosso caso, o *locus* da enunciação poética, de um lado, e o da leitura e abordagem críticas, de outro; condição favorável ao exercício de um “pensamento-decolonial-fronteiriço”, que é, segundo W. Mignolo (2000, 2012), um pensar desde as fronteiras e margens.

À vista disso, nossa escolha reflete uma opção pelas margens, pelas bordas, pelo descentralizado, pelo liminar, pelo impuro, pelo contraditório e/ou por aquilo que se recusa ou escapa às definições, bem como a um complexo exercício de classificação de objetos, de obras, de corpos e de espaços, reais e/ou imaginários, resultantes de um modo de ler e de pensar que se expressa através de uma razão binária, ou pelo que Josefina Ludmer (2013) denomina como sendo um “pensamento bipolar”. Pensamento que naturalizou oposições tais como centro vs periferia, local vs universal, regional vs nacional, alta literatura vs baixa literatura, natureza vs cultura, dentre outras tantas dicotomias. Pode-se dizer, já de saída, que estas oposições

binárias encontram seu limite, ou perdem o sentido e a razão de ser diante das obras sobre as quais nos voltamos aqui, visto estarmos lidando com artefatos que se constituem, como já vimos afirmando, entre fronteiras e deslocamentos (DINIZ, 2008). Obras cuja natureza, estrutura e materialidade não só atuam no sentido de subverter e neutralizar toda uma lógica de unidade e coesão discursivas a partir das quais se fundamentam, inclusive, os discursos fundadores das identidades nacionais, das nações, de suas respectivas literaturas, e das instituições de regulação e controle estatal, mas, também, a permanência de projetos outros, de alcances globais, que dão corpo a novas investidas imperialistas, ou neo-imperialistas, em contextos de países que compartilham a similar experiência de um passado colonial, como é o caso, por exemplo, dos países latino-americanos. Projetos tais que se mantêm, mais ou menos, ativados através do “território das línguas” (LUDMER, 2013), como elemento que não só denotaria certa ligação dessas ex-colônias com as nações colonizadoras, mas também que alimentaria um pretendido desejo de “unificação” de povos em torno da ideia de uma língua comum — Línguas Portuguesa e Espanhola, por exemplo, para nos restringirmos ao contexto dos países e das obras sobre as quais nos voltamos aqui —, tocados por instituições tais como a *Academia das Ciências de Lisboa* e a *Real Academia Espanhola* que, localizadas nos países das matrizes linguísticas acima referidas, atuam no sentido de promover e impulsionar estas línguas internacionalmente, através das associações e academias dos países que as têm como língua oficial, caso do Brasil e da *Academia Brasileira de Letras* (ABL), por exemplo, com vistas a manter a unidade e/ou a uniformidade do idioma para além dos domínios da nação.

Vale lembrar com Mignolo (2000), que o processo de independência das nações colonizadas pela Espanha e Inglaterra, por exemplo:

[...] foi seguido por um processo de construção da nação em uma nova ordem imperial. Uma das armas fortes na construção de comunidades imaginadas homogêneas foi a crença numa língua nacional, que estava ligada à literatura nacional e contribuía, no domínio da língua, para a cultura nacional. Além do mais, a cumplicidade entre língua, literatura, cultura e nação estava, também, relacionado à ordem geográfica e às fronteiras geográficas. Língua e literatura faziam parte de uma ideologia estatal, apoiada por seus intelectuais orgânicos [...]; esta ideologia estava na fundação dos departamentos de línguas e

literaturas, nacional ou estrangeira, nos países ao redor do mundo. (MIGNOLO, 2000, p. 218, Tradução nossa)⁷

Pode-se dizer, então, que as obras ora em análise, tocam no cerne desse projeto moderno (modernidade aqui é entendida como projeto de expansão dos domínios da Europa e do capitalismo a partir da empresa colonial; processo que tem sua gênese no séc. XVI e não no séc. XVIII, com a Revolução Francesa, como propaga a história universal) de forma avassaladora, corroendo-o desde o seu interior. E isso não só porque elas se insurgem contra as gramáticas normativas das línguas imperiais, para ficar com apenas um dos aspectos, mas, também, e, sobretudo, pelo que isso significa em termos da destruição das noções de unidade, de pureza, de coesão, de homogeneidade quanto à nação, às línguas, à literatura, às artes e sobretudo, quanto à forma de pensar. Vale ressaltar, ainda, com Josefina Ludmer que: “A *unidade* é a primeira regra de uma política da língua e também a primeira do império.” (LUDMER, 2013, p. 156). Além do mais, vale notar, também, que estes dados apontam para a continuidade do estatuto da “modernidade/colonialidade”, como elemento responsável por manter intactas estratégias de dominação, classificação e subjugação de corpos, de espaços e de conhecimentos, baseada numa concepção de humanidade “[...] segundo a qual a população do mundo se diferencia em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos.” (QUIJANO, 2007, p. 95, Tradução nossa)⁸, legitimando, desse modo, a supremacia das línguas europeias sobre as demais, faladas nos espaços colonizados e relegando a uma condição de marginalidade suas produções simbólicas. Condição que respinga sobre a história e o legado da modernidade como projeto global, ecoando ainda em nossos dias, sobretudo, no modo como se processam as leituras, bem como a valoração de artefatos culturais e artísticos que emergem das/nas periferias⁹.

⁷ “[...] was followed by a process of nation building in a new imperial order. One of the strong weapons in building homogeneous imagined communities was the belief in a national language, which was tied up with national literature and contribute, in the domain of language, to the national culture. Furthermore, the complicity between language, literature, culture and nation was also related to geographical order and geographical frontiers. Language and literature were part of a state ideology, supported by its organic intellectuals [...]; this ideology was at the foundation of departments of languages and literatures, national or foreign, in countries around the world. (MIGNOLO, 2000, p. 218)

⁸ “[...] según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos. (QUIJANO, 2007, p. 95).

⁹ Vale lembrar aqui, com Enrique Dussel, que a modernidade como projeto global, ou a modernidade como paradigma planetário, pôs em funcionamento o sistema “*center-periphery*”, ativados como categorias de divisão global que assegurou à Europa a posição de centro irradiador de um modo de ser e estar no mundo, convertendo o restante do mundo em sua periferia. Por isso mesmo Dussel vai

É, pois, contra este estado de coisas que se insurgem as obras sobre as quais nos voltamos, e onde tem origem, também, a problemática em torno da qual nos movemos. Trata-se, como vimos demonstrando, de uma textualidade diversa que se recusa, dentre outros aspectos, a um uso minimamente comportado da língua, pondo em xeque, através de sua materialização numa não-língua: o portunhol selvagem, não só as noções de literatura nacional, ou da literatura como expressão de uma identidade regional/nacional, da literatura como expressão do belo, do bem-acabado, dentre outras, mas também as noções de pureza e de unidade linguísticas. O que se vê nessa literatura é a destruição, a corrosão consciente dos monumentos erguidos pelo cogito moderno. A esse respeito, vale atentar para a afirmação de Myriam Ávila, ao dizer que:

A poesia de Douglas não reconhece obstáculos colocados pela lógica, pela coerência e pelo bom gosto. Não procura o bom acabamento, a limpeza, a expressão original e adequada. Quer apenas funcionar, como os *gatos* que roubam energia da rede elétrica ou os barracos, aquelas construções *balança-mas-não-cai*, de quem não pode lançar mão dos materiais de construção apropriados. (ÁVILA, 2012, p. 28)

Trata-se de metáforas que vão, aos poucos, produzindo uma imagem capaz de traduzir a natureza arredia e derrisória desse fazer literário nada convencional. Diante dela entram em colapso não apenas os conceitos de literatura, de arte, de literariedade, de cânone, de livro,¹⁰ mas também, os de língua e literatura nacionais, de fronteiras e, por que não(?) o de nação, visto que está-se diante de uma textualidade que põe em suspeição todos os indícios-marcas de pertencimento a esta ou àquela nação, bem como as marcas responsáveis por estabelecer os limites entre ficção e realidade, por exemplo, instalando-se no espaço intersticial das fronteiras

afirmar com muita propriedade que, a “Modernity is not a phenomenon of Europe as an *independent* system, but of Europe as center.” (DUSSEL, 2004, p. 4), razão que muda, segundo ele, o próprio conceito de modernidade, sua origem e legado, por exemplo.

¹⁰Há que se ressaltar aqui o aspecto das publicações *cartoneras*, como um dos elementos que não só inscreve a estética do portunhol selvagem numa espécie de enfrentamento radical aos ditames do mercado editorial (ver nota n. 2), mas, também, como um projeto estético-político que atenta contra a noção de obra literária como a materialização do livro impresso; do livro como um produto fabricado em série a ser vendido nas livrarias especializadas, por exemplo. Seus livros, são, ao contrário, produzidos a partir dos restos, do reciclável, do papelão retirado do lixo. Ao lado das publicações *cartoneras*, estão, também, a publicação dos mesmos textos em diferentes suportes e redes na internet: blogs, facebook, sites, dentre os quais cito o *Sonetário brasileiro*, criado pelos poetas Glauco Mattoso e Elson Froés, além dos *blogs* mantidos por Douglas Diegues. Está-se, pois, diante de um fazer literário que se espalha por diferentes formas e formatos, aponta para diferentes direções, interferindo, desse modo, tanto no processo de divulgação, quanto nas formas de leitura e abordagem teórico-críticas.

indefinidas das línguas em uso, da literatura e das nações que se avizinham. Vale atentar para o prefácio da obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), de Diegues, escrito pelo controverso poeta Ángel Larrea¹¹ ao afirmar, em bom português que: “Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural.” (LARREA, *apud* DIEGUES, 2002). Mesmo o mundo traduzido em *Selva trágica* (1956), obra que diante do portunhol selvagem parece, em muitos aspectos, extremamente comportada, as fronteiras parecem apagadas e indefinidas, seja porque suas personagens transitam livremente pelos dois lados das divisas territoriais entre Brasil e Paraguai, seja pelo aspecto da contaminação linguística, marcada pela intromissão de vocábulos do Espanhol e do Guarani, como que a denunciar um mundo intersticial e indiviso, ou pelo menos um mundo onde as fronteiras são redefinidas, redesenhadas obedecendo a outros parâmetros, distintos das cartografias tradicionais vigentes(?) ainda hoje. E isso não só porque estamos tratando de artefatos artístico-literários que emergem às margens da nação, distantes e/ou fora dos principais centros culturais e do circuito literário nacional, mas, também, e sobretudo, por que se está diante de obras cuja materialidade, estrutura e sentidos apontam para a indefinição, para as errâncias, para o provisório e para as inúmeras contradições e fragilidades dos projetos modernos, de modo a acusar a necessidade de abordagens e ferramentas de leituras outras, fincadas num pensamento fronteiro e numa hermenêutica pluritópica, Mignolo (2000, 2012, 2013).¹²

¹¹Ver capítulo 1.

¹²A noção de hermenêutica pluritópica se constitui como uma opção decolonial de leitura e abordagem crítica de artefatos artísticos que se constituem, por assim dizer, nos cruzamentos mesmos de diferentes culturas, tradições e línguas. Artefatos que reclamam ferramentas de leituras outras, minimamente adequadas à sua natureza e condição, como é o caso aqui do portunhol selvagem e de outras literaturas notadamente fronteiriças, tais como *Borderlands/la Frontera: the new mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa e de um largo espectro de expressões simbólicas, no contexto da América Latina, que estabelecem, dada sua natureza diversa e heterogênea, uma relação de confronto e inadequação frente às noções de arte e literatura, ocupando, quase sempre, uma posição de marginalidade, ou, valoradas como objetos que carecem, por assim dizer, de atributos artístico-literários, frente à teoria e crítica literárias moderna. O termo mantém fortes ligações com o *giro decolonial* e com as discussões propostas pelo *Grupo Latino-Americano de Estudo Subalternos*, do qual são parte integrante nomes como W. Mignolo, Catherine Walsh, Alberto Quijano, Ramón-Grosfoguel, Enrique Dussel, dentre outros, e cuja ação aponta para uma produção teórica, política e ética que tem como princípio o pensar desde a América Latina, como elemento que compõe as bases de um projeto de de(s)colonização epistêmica, a de(s)colonização do pensamento. Sua base de sustentação advém da noção de “semiose colonial”, tomado por Mignolo como campo de estudo filológico-comparatista que além de lançar luzes sobre formas de expressões, culturas e línguas que foram violentadas, ignoradas e/ou ofuscadas pela modernidade/colonialidade, possibilita, também, o trato com diferentes formas de se compreender-abordar tais questões. De acordo com o autor, “Contrary to the monotopic understanding of philosophical hermeneutics, colonial semiosis presupposes more than one traditions and, therefore,

Tais questões despontam como elementos de relevo em nossa pesquisa, pois apontam, dentre outros aspectos, para um pensar por entre as fronteiras várias – dos textos, das teorias, mas, sobretudo, desde a fronteira como *locus* de um pensamento fronteiriço. Isto, por sua vez, implica revisões e o reordenamento do exercício teórico-crítico nos campos da literatura e das artes, e porque não, no campo das ciências humanas, sobretudo quando nos propomos a pensar sobre a fronteira, ou melhor, desde a fronteira. O que, se por um lado significa pensar desde a(s) margem(s), da(s) periferia(s), por outro, torna evidente os desafios de se pensar desde as fronteiras externas de uma herança teórica legada pela modernidade/colonialidade, o que implica a fuga dos binarismos traduzidos num jogo infindo de oposições tais como as já citadas anteriormente.

Trata-se de um pensamento que se constitui como uma opção decolonial-política-epistêmica; talvez a mais adequada à natureza e às condições das obras aqui selecionadas, bem como ao desafio de pensar o conjunto das produções simbólicas no contexto da América Latina e de outras nações que compõem, por assim dizer, as margens do mundo colonial moderno, uma vez que emerge, também, numa condição de subalternidade. Condição que não faz dele um pensamento menor, mas indicia, ao contrário, sua natureza, também, marginal-fronteiriça, além de apontar para o reordenamento da geopolítica do conhecimento.

Tais princípios estão, pois, sintetizados na brilhante frase do Frei Beto, quando diz que “a cabeça pensa onde os pés pisam” (BETTO, 2007, p. 13), e que constitui, também o lastro para as reflexões teórico-decoloniais levadas a cabo por Walter D. Mignolo na segunda parte de seu livro: *Local History/Global Designs: coloniality, subaltern knowledge, and border thinking* (2000), intitulado “I am where I think: the geopolitics of knowledge and colonial epistemic differences”. Fator que constitui um dos pontos fulcrais de nosso percurso investigativo.

demands a diatopic or pluritopic hermeneutic. (MIGNOLO, 1995, p. 11). Trata-se de conceito que assume, por isso mesmo, as feições de uma racionalidade subalterna e fronteiriça, na medida em que se constitui no trânsito mesmo por entre diferentes espaços, genealogias de pensamento, línguas e formas de expressão, além de trazer para o centro das discussões a questão da posicionalidade dos discursos, fugindo, todavia, da dicotomia centro-periferia, ao promover a desierarquização de pensamentos, de espaços e de expressões artísticas. Aponta para a coexistência de diferentes modos de compreensão de um mundo que é também formado por um sem número de tradições, culturas, línguas e formas de expressão; – o que o torna, por si só, inapreensível por uma forma única de pensar –, e se caracteriza, dentre outros aspectos, pelo caráter teórico-políticos que comporta. Vale notar, ainda, de acordo com Mignolo, que, “What a pluritopic approach emphasizes is not cultural relativity or multiculturalism, but the social and human interests in the act of telling a story as political intervention.” (MIGNOLO, 1995, p. 15)

Vale ressaltar ainda que isso não tem em nada a ver com o regionalismo; categoria teórico-crítica pensada desde os espaços centralizados para classificar obras e artefatos artísticos advindos dos contextos mais longínquos e afastados dos grandes centros urbanos; obras que se voltavam para um espaço outro que não aquele das grandes cidades, demarcando um Brasil cindido entre o rural e o urbano, o atraso e o desenvolvimento, o arcaico e o moderno etc. Tem a ver, ao contrário, com a desierarquização do pensamento, dos espaços e do trabalho intelectual, o que implica na quebra do privilégio epistêmico ocidental, abrindo espaço para noções tais como a pluriversalidade epistêmica, Tlostanova e Mignolo (2012); o perspectivismo ameríndio, de Viveiro de Castro (2013); a interculturalidade crítica-ameríndia-epistêmica-política-decolonial de Catherine Walsh (2007, 2009), dentre outras perspectivas que apontam para um pensar entre fronteiras e deslocamentos, tal como propõe Alai Garcia Diniz (2008). É, pois, com esse olhar que nos movemos em direção às textualidades sobre as quais nos voltamos aqui.

Assim, dado o caráter diverso e a natureza fronteira dos artefatos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa e tese de doutoramento, nossa metodologia se pauta por um modo de ler que se opera, também, por entre as fronteiras, as liminaridades e os interstícios das diferentes textualidades, suportes, línguas, disciplinas, epistemologias e geografias. Tal prática fundamenta-se em princípios advindos dos estudos comparados, em sua visada mais contemporânea, cuja expressão se evidencia numa postura que “relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens.” (CARVALHAL, 2005, p. 169), nos estudos de cultura e sobretudo no pensamento e na crítica decoloniais como a “radicalização do argumento pós-colonial no continente [sul-americano] por meio da noção de ‘giro decolonial’.” (BALLESTRIN, 2013, p. 89), de onde advém, inclusive, as bases para um pensamento fronteira, não só como um pensar desde as fronteiras, mas como uma opção (decolonial) que se funda na exterioridade dos limites disciplinares e da herança teórica moderna. Segundo Tlostanova e Mignolo, o “Pensamento fronteira é a epistemologia da exterioridade e, como tal, é a condição necessária para projetos decoloniais.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 60, Tradução nossa).¹³ Daí depreendem-se as reflexões em torno das noções de fronteira,

¹³Border thinking is the epistemology of the exteriority and, as such, is the necessary condition for decolonial projects.” (TLOSTANOVA e MIGNOLO, 2012, p. 60)

que adquirem aqui uma ampla significação, isto é, para além de pensar a fronteira como um procedimento de leitura liminar, um modo de ler que se opera do/no entre-lugar das diferentes textualidades, suportes e/ou narrativas, tendo em vista o agenciamento de diferentes experiências literárias, a fronteira se constitui também - na acepção que deu ao termo o crítico argentino Walter Mignolo (2003, 2012) -, como margem, lugar-espço epistemológico, responsável por dar corpo a uma crítica de caráter marginal-fronteiriço. Tais aspectos apontam para a perspectiva de teorização e de exercício crítico desde os espaços marginais e periféricos, resultantes da consciência adquirida de que, como bem lembra Achugar, “Periferia não qualifica nem desqualifica um pensamento, mas o situa.” (ACHUGAR, 2006, p. 90). Daí advém a importância de inscrever o espaço de onde se está falando/pensando, naquilo de que se fala/pensa.

A pesquisa se fundamenta, assim, numa visada outra, cujo objetivo é inverter os pólos e os termos das discussões envolvendo a América Latina e suas produções simbólicas, trazendo à baila não apenas obras e poéticas marginais, mas, também, abrindo espaço para a emergência de teorias e conhecimentos muito próprios, nascidos desde estas fronteiras-margens do globo. É assim que privilegiamos, no levantamento bibliográfico do aporte teórico, um conjunto de autores e obras que constituem, por assim dizer, o pensamento crítico latino-americano, dentre os quais destacamos: *El giro decolonial* (2007), organizado por Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, obra que traz importantes nomes ligados ao coletivo Modernidade/Colonialidade, tais como, Walter Mignolo, Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, dentre outros; *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina* (2005), de Zulma Palermo; *Planetas sem boca* (2006), de Hugo Achugar; *Local History/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking* (2000), de W. Mignolo; *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*, (2012), de Madina Tlostanova e W. Mignolo; *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002), de Eduardo Viveiros de Castro; *Interculturalidade e (des)colonialidade: perspectivas críticas e políticas* (2009), de Catherine Walsh; *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza* (2013), de Edgar César Nolasco; “Vozes do descentramento latino-americano” (2016), e *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense* (2008), de Paulo Nolasco dos Santos, dentre outros tantos, arrolados nas referências bibliográficas. Trata-se, pois, de autores e obras que

vão, aos poucos, formatando e tornando evidente a natureza da pesquisa e do projeto que esta comporta. Nosso desafio é o de pensar desde as fronteiras da América Latina como *loci* de saberes muito próprios e específicos, sem que isso signifique um virar as costas para conhecimentos produzidos em outros espaços. Todavia, privilegiamos nesse processo um diálogo mais aproximado e efetivo entre as “epistemologias do Sul”, como produtoras de conhecimentos outros, cuja genealogia está fincada em distintas experiências históricas, línguas, memórias e formas de pensar, relegadas às margens pela colonialidade do poder e, pela modernidade.

A tese está dividida em três capítulos, seguidos das considerações finais. No primeiro - **Sobre fronteiras, margens e outras liminaridades**, procuramos aprofundar as discussões em torno da noção de fronteira em suas múltiplas significações e desdobramentos para uma *praxis* teórica que se estabelece liminarmente, fruto da consciência adquirida de que as fronteiras são várias, porosas e já não podem mais serem assumidas como elemento de ruptura entre corpos, objetos, territórios e formas de saber.

No segundo – **Profana, impura, rebelde e transfronteriza: uma poética da derrisão**, estudaremos aspectos composicionais das obras *Dá gusto andar desnudos por estas selvas* (2002) e, *Uma flor na solapa da miséria* (2007), apontando para o modo como estas atentam, através da profanação, do riso ácido e paródico contra a noção de tradição. Interessa-nos demonstrar que aí estão traçadas as linhas de uma poética da derrisão e seu potencial decolonizador. Fator que não se restringe a estas obras, mas, podem, todavia, ser estendido ao conjunto de sua produção poética.

No terceiro - **Sobre-voos e delírios poéticos na tríplice fronteira** abordaremos a obra *Triple frontera dreams* (2012, 2017), apontando, dentre outros aspectos, para uma mudança no percurso poético de Douglas Diegues; fator que pode ser percebido já em *El astronauta paraguayo* (2007); um poema longo composto por 20 cantos, ao estilo delírio poético. *Triple frontera dreams* é, por si só, pluriversal, composta por textos que põem em suspeição as fronteiras entre os gêneros literários, tornando-as apagadas e indefinidas. Trata-se de obra que dá corpo a um mundo chamado fronteira. Lançaremos luzes, também, sobre o aspecto da tradução como uma das frentes de atuação de Diegues que se confunde com seu labor poético e crítico no modo como (des)traduz para o português selvagem textos como o “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, além de uma textualidade mítico-poética dos povos guarani.

CAPÍTULO I

SOBRE FRONTEIRAS, MARGENS E OUTRAS LIMINARIDADES

1.1 - Das razões e escolhas: um caminho

Circunscritas a uma fronteira bem específica, as textualidades sobre as quais nos voltamos assinalam um modo de ser e ver fronteiriços. Tal percepção se mostra mais vigorosa nas obras que compõem a poética do portunhol selvagem, visto que estas encenam, na e através das línguas, uma relação de atravessamentos constantes das fronteiras linguísticas e geográficas, além do aspecto experimental envolvendo o próprio processo de materialização poética que, somados a um conjunto de idiosincrasias a elas pertencentes, compõe, por assim dizer, um mais alargado horizonte de rotas alternativas aos constrangimentos normatizadores que regem a vida e as formas de produção simbólica do homem. Estas obras, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), e *Uma flor na solapa da miséria* (2007), mais do que atentar contra as línguas, a tradição e uma forma poética canônica, assumem as feições de um vigoroso culto à desobediência, transformado em modo de ver, ser e traduzir, profanando e/ou tornando nulas as fronteiras várias. O mesmo pode ser dito, por exemplo, de *Triple frontera dreams* (2017), cuja escritura dá vida a um mundo líquido, onde as fronteiras perdem, definitivamente, toda sua força e nitidez como textualidade situada nos interstícios das já velhas configurações de gênero e campos do saber. O caráter experimental de que estão cercadas as obras que compõem a poética do portunhol selvagem, permite-nos apontar para uma virada no que diz respeito ao modo como nelas se encenam a vida e um mundo atravessado por fronteiras várias. Principalmente quando lançamos luzes sobre poéticas outras também circunscritas a esse território fronteiriço, como é o caso, por exemplo, de *Selva Trágica* (1956) e *O que são os ervais* (2012), para falar desse espaço-chão em específico, na medida em que nestas obras o atravassamento das fronteiras se evidencia mais em função de uma temática de natureza transnacional, o ciclo da erva mate e a denúncia contra a exploração do homem e do espaço, do que pelas vias da experimentação formal.

Nossa leitura dessas obras põe em marcha um olhar sobre o espaço de onde emergem, marcado, por assim dizer, pelo fato de que é este, também, o espaço de onde emergimos e erigimos nosso discurso de pesquisador fronteiriço/*fronteirizo*. Isto é, trata-se da região de fronteira Brasil-Paraguai, no extremo Sul do estado de Mato Grosso do Sul, estado cuja localização no mapa do Brasil, constitui-se, de acordo com Bessa-Oliveira (2011), um estado de passagens, sobretudo se se levar em

consideração o fato de que se encontra numa “[...] posição geográfica: lindeira, com relação aos grandes centros nacionais brasileiros; de fronteira, com os países Paraguai e Bolívia; e, se pensado no Brasil como um todo, tem uma singularidade linguística com toda a América Latina.” (BESSA-OLIVEIRA, 2011, p. 109). Isto implica o fato de que pensar a história sociocultural desse estado em especial - e a história do Brasil e da América Latina, por extensão - pressupõe um pensar das/nas margens e das diversas fronteiras que o(s) constitu(em)i, mesmo que “as fronteiras aqui são pensadas como ‘apagadas’, ‘fronteiras dissolvidas’.” (BESSA-OLIVEIRA, 2011, p. 115)

Por essa razão, a(s) fronteira(s) ganha(m) lugar de destaque em nossa pesquisa, não só como signo(s) que enseja(m), hoje em dia, uma infinidade de renovadas e significativas (re)leituras no campo das artes, da teoria e da crítica literárias, mas, também, e sobretudo, pela consciência mesma de que estamos pensando desde um chão fronteiriço, condição que nos afeta de maneira direta. Isto é, partimos de uma fronteira geofísica que tem servido de *leitmotiv* para um sem número de produções artístico-literárias, bem como de estudos nos campos da história, da geografia e das ciências sociais. Além do mais, pela própria ascensão de hermenêuticas fronteiriças várias, possibilitadoras de leituras mais ousadas e desestabilizantes, todavia, capazes de pensar, de forma mais adequada, um mundo onde as fronteiras sempre podem assumir outras configurações, e uma produção cultural e artística que se constitui cada vez mais entre fronteiras. Daí advém, pois, a sugestão de novos caminhos e rotas de abordagem teórico-críticas, o que nos leva a pensar sobre as várias faces da fronteira, bem como sobre a emergência de um pensamento fronteiriço.

A escolha dessas obras e a análise que delas fazemos, tendo em vista o lugar-espço de onde emergem e sua coincidência com o lugar-espço de onde nos pomos a pensá-las criticamente, põe em demanda não só um trabalho de resignificação das noções de selva-selvagem, margem(s) e fronteira(s), mas, também, a reavaliação da própria noção de crítica e de teoria literárias. Trata-se de signos que correspondem a uma vasta e viva produção cultural que remonta, de certo modo, à “razão antropofágica” brasileira, e que adquirem, nas obras aqui agenciadas, lugar de destaque, sustentando, inclusive, a emergência de um pensamento e de uma teorização, também, de natureza bárbara-selvagem. Segundo Mignolo (2004) a teorização bárbara se constitui como forma de demarcar a tomada de atitude do

intelectual ameríndio, latino-americano e de outros intelectuais marginais, ao apropriar-se das práticas teóricas e elaborar projetos capazes de interromper os efeitos da missão civilizadora e sua fundamentação teórica - que produziu, como justificativa para as investidas da empresa colonial, a figura do selvagem e/ou do canibal, quando da chegada do europeu ao novo mundo, e o primitivo da época de sua expansão e definição do padrão de civilização, tomando como modelo as nações hegemônicas europeias. Trata-se, pois, de uma clara postura de confrontação e de produção de uma resposta alternativamente crítica ao caráter impositivo com que aquela se revelou e se constituiu enquanto projeto político, econômico e de pensamento universal, universalizante, ao erguer uma fronteira entre civilização e barbárie. Segundo o autor:

Um exemplo disso é a noção de ‘fronteira’ no final do século XIX no Estados Unidos e na Argentina: a fronteira era o marco móvel (para o Oeste) da marcha da missão civilizadora, a linha dividindo a civilização da barbárie. A fronteira, todavia, não era apenas geográfica mas, também, epistemológica: o local do primitivo e do bárbaro foi a “terra vazia”, do ponto de vista da economia, e o “espaço vazio” do pensamento, da teoria e da produção intelectual. [...] Assim, os intelectuais orgânicos dos movimentos sociais ameríndios (assim como latino-americanos, afro-americanos e de mulheres) são precisamente os principais agentes do momento no qual o ‘bárbaro’ apropria-se das práticas teóricas e dos projetos elaborados, absorvendo e anulando o discurso da missão civilizadora e suas bases teóricas. (MIGNOLO, 2004, p. 45, Tradução nossa)¹⁴

Tal postura constitui a gênese de uma nova gnose fronteira/liminar, responsável por transformar a fronteira em margem, ao contrário da linha onde civilização e barbárie se encontram e se dividem, “[...] mas o local onde uma nova consciência, uma gnose liminar emerge da repressão imposta pela missão civilizadora.” (MIGNOLO, 2004, p. 45, Tradução nossa).¹⁵

¹⁴A case in point is the notion of ‘frontier’ at the end of the nineteenth century in the United States as well as in Argentina: the frontier was the movable (westward) landmark of the march of the civilizing mission, the line dividing civilization from barbarism. The frontier, however, was not only geographic but epistemological as well: the location of the primitive and the barbarism was the ‘vacant land’, from the point of view of economy, and the ‘empty space’ of thinking, theory, and intellectual production. [...] Thus, the organic intellectuals of the Amerindian social movement (as well as Latino, African American, and women’s) are precisely the main agents of the moment in which ‘barbarism’ appropriates the theoretical practices and elaborated projects, engulfing and superseding the discourse of the civilizing mission and its theoretical foundations.” (MIGNOLO, 2004, p. 45)

¹⁵[...] but the location where a new consciousness, a border gnosis, emerges from the repression subjected by the civilizing mission.” (ibidem, p. 45)

Há que se dizer, ainda, que tais signos, as fronteiras e as margens, se constituem como elementos através dos quais se faz possível aqui o trânsito por diferentes textualidades e artefatos artísticos, cujo *locus* comum é a fronteira e as diferentes margens que nosso tempo construiu. Isso porque eles promovem, de um lado, o descentramento do pensamento crítico-literário-artístico-cultural, na medida em que emergem como uma crítica, “fora do eixo” (NOLASCO, 2013), assumindo, desse modo, uma identidade(?), também, marginal-fronteiriça, e por estabelecer-se, de outro, como um discurso cuja enunciação se dá em outros termos e níveis de conversação epistemológica, com fulcros no combate ao “privilégio epistêmico”, segundo Castro-Gómez (2007); Tlostanova e Mignolo (2012), de que goza o pensamento ocidental e, desse modo, a crítica e a teoria literárias que dele advém.

Tal constatação provoca como consequência a derrisão e o abalo de antigas e cristalizadas conceituações no campo da teoria e da crítica literárias. Concepções tais que vêm já há muito sendo questionadas pelos estudos pós-coloniais e pela crítica comparada e cultural - abrigados, no Brasil, pelas associações de Literatura Comparada -, e aprofundadas pela própria emergência do pensamento crítico decolonial, como a radicalização do argumento pós-colonial por meio da noção de ‘giro decolonial’ (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

A noção de pensamento decolonial e/ou de giro decolonial foram desenvolvidas por um coletivo de pesquisadores latino-americanos que atuam em diversas universidades da América Latina e dos EUA, reunidos em torno do Grupo Modernidade/Colonialidade. O grupo teve início no final dos anos de 1990, após ruptura com o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, que, pode-se dizer, serviu de inspiração para a criação daquele, bem como para o tipo de estudo que desenvolvem e o enfoque na constituição de um pensamento teórico-crítico e político que tem a América Latina como *locus* de enunciação.¹⁶ Segundo Mignolo, um dos seus principais representantes, a opção decolonial se constitui como uma resposta outra aos problemas e aos projetos assumidos pelos estudos pós-coloniais, propositores da pós-colonialidade. Para o autor:

Pós-colonialidade e decolonialidade são duas respostas diferentes para os 500 anos de consolidação ocidental e expansão imperial. Estas respostas foram construídas sob diferentes experiências

¹⁶Cf. Ballestrin (2013); Castro-Gómez e Grosfoguel. “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico” (2007)

históricas, línguas, memórias e genealogias de pensamento. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 32, Tradução nossa).¹⁷

A opção decolonial tem sua genealogia vinculada às experiências históricas, às línguas e culturas que foram suprimidas pela incursão colonial europeia, iniciada no século XVI com a chegada dos portugueses e espanhóis nas Américas, eventos tais que constituem a base do mundo colonial/moderno. Ainda, segundo Tlostanova e Mignolo, a:

História colonial/moderna originou-se no Atlântico, na complexidade das formações imperiais europeias (Península Ibérica) e pretensos impérios (Holanda, França, Inglaterra), no desmantelamento de Tawantinsuyu e Anahuac e na massiva captura, transporte e exploração de africanos escravizados. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 32, Tradução nossa)¹⁸

O que a opção decolonial denuncia, e que constitui seu desvio da rota tomada pelos estudos pós-coloniais e/ou pós-modernos como projeto de descolonização, é o vínculo que estes mantêm com a modernidade/colonialidade e com o eurocentrismo: o resultado mais vivo da modernidade. Isto é, para estes autores:

Em poucas palavras, pós-colonialidade pressupõe pós-modernidade, enquanto pensamento decolonial e opção decolonial são sempre desvinculadas da modernidade e da pós-modernidade. Traz para o primeiro plano uma silenciada e diferente genealogia de pensamento. A opção decolonial não originou na Europa mas no terceiro mundo, como consequência das lutas pela decolonização política. E surgiu entre 'minorias' no coração dos Estados Unidos como consequência do movimento dos direitos civis e seu impacto sobre a decolonização do saber e do ser através dos estudos étnicos e de gênero. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 33, Tradução nossa).¹⁹

¹⁷“Postcoloniality and decoloniality are two different responses to the five hundred years of Western consolidation and imperial expansion. These responses were built on different historical experiences, languages, memories, and genealogies of thought.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 32)

¹⁸ “Modern/colonial history originated in the Atlantic, in the complexity of European imperial formations (Iberian Peninsula) and would-be empires (Holland, French, England), in the dismantling of Tawantinsuyu and Anahuac and the massive capture, transportation, and exploitation of enslaved Africans. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 32).

¹⁹In a nutshell, postcoloniality presupposes postmodernity, while decolonial thinking and decolonial options are always already delinked from modernity and post-modernity. It brings to the foreground a silenced and different genealogy of thought. The decolonial option originated not in Europe but in the Third World, as a consequence of struggles for political decolonization. And it emerged among 'minorities' in the heart of the U.S. as a consequence of the Civil Rights movement and its impact on decolonizing knowledge and being through gender and ethnic studies.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 33)

Enfim, o que a opção decolonial deixa clarividente são os ônus de um projeto moderno que se mantém vivo ainda hoje, sustentado por novas narrativas que advindas dos espaços de pensamento eurocêntricos, a exemplo daquelas que justificaram as investidas e o domínio da Europa pelos últimos quinhentos anos: cristianização séc. XVI, missão civilizadora, séc. XVIII e o desenvolvimento ou modernização, sécs. XX e XXI; não fazem outra coisa a não ser manter, pela própria cegueira causada pelo eurocentrismo, a modernidade/colonialidade. E isso se dá por uma razão um tanto óbvia, conclui Tlostanova e Mignolo, a de que os:

Estudos pós-coloniais parecem habitar em uma pele diferente da nossa e na necessidade da estrutura epistêmica da modernidade eurocêntrica: a distinção entre o sujeito do conhecimento e objeto conhecido está implicado tanto na noção de ‘estudo’ quanto na noção de ‘teoria’. Por esta razão, estudos pós-coloniais não alteram os discursos internos inerentes e fundamentais à modernidade, como progressismo e desenvolvimentismo: ambos implicados no prefixo ‘pós’. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 35, Tradução nossa)²⁰

O que não só reforçou a inadequação daquelas conceituações frente à realidade mesma da produção artístico-cultural e histórica da América Latina e de outras regiões e países do globo que compartilham com ela o histórico de um passado colonial, cujos efeitos são trazidos à luz através da noção de colonialidade²¹ - a face obscura da modernidade -, mas também, permitiu uma constatada renovação do pensamento crítico e teórico, responsável por inserir, de acordo com Ballestrin (2013), a América Latina nas discussões em torno do pós-colonial. A marca principal desse

²⁰Postcolonial studies seem to dwell in a skin different from ours and in need of the epistemic frame of Eurocentric modernity: the distinction between the knowing subject and known object is implied in both notion of ‘study’ and the notion of ‘theory’. For that reason, postcolonial studies do not alter the internal discourses inherent in and fundamental to modernity, such as progressivism and developmentalism: both are implied in the prefix “post”. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 35)

²¹A colonialidade traz para o primeiro plano uma série de estratégias e narrativas que atuaram e atuam, ainda hoje, no sentido de justificar as ações e as investidas colonialistas das diferentes nações europeias sobre o mundo, bem como sua pretensa superioridade sobre estes povos, levada a cabo através de um complexo processo de classificação racial fruto de uma intrincada exacerbação da subjetividade europeia, transformada em objetividade. Esta pseudo objetividade passa a constituir as bases da razão moderna ocidental, e sua imposição como norma e modelo de civilização ao resto do mundo. Estas estratégias ficaram, contudo, na obscuridade, constituindo-se, assim, a face escondida da modernidade, a qual Aníbal Quijano denominou colonialidade. Dela advém uma concepção de humanidade “[...] según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos.” (QUIJANO, 2007, p. 95) De modo que o lado positivo dessa divisão dicotômica do mundo foi aos poucos sendo ocupada pelo europeu; que rapidamente se tornou sinônimo de superioridade, racionalidade, civilização e modernidade.

movimento resulta na defesa da elaboração de um pensamento crítico sobre a América Latina desde o seu interior, além de uma forte visada epistemológica.

Estas questões repõem vigorosa discussão em torno de uma profícua e variada produção crítica no contexto da América Latina, cuja face pode ser definida pelo que Rita Lenira e Terezinha Schmidt propõem, em título de livro organizado acerca do comparatismo em sua visada mais contemporânea, como *Fazeres indisciplinados* (2013), ou, se preferirmos, saberes “indisciplinados”. Tal situação resulta, pode-se dizer, do trato com textos de diferentes orientações teóricas numa atitude de atravessamento e superação dos limites disciplinares e da própria necessidade de se lidar com textualidades e experiências artístico-literárias contemporâneas que, cada vez mais, desafiam os limites e os pressupostos sobre a natureza e o estatuto próprio da arte e da literatura como constructo moderno. Estas mesmas textualidades e/ou experiências literárias ensejam, como alternativa radicalmente possível de leitura às normatividades da teoria e da crítica literária tradicional, paradigmas tais como os de “literatura pós-autônoma” (LUDMER, 2013), por exemplo, além de uma reafirmada tendência em se construir saídas facultativas de pensamento que apontem para noções como as de pós-teorias, pensamento pós-ocidental, dentre outras. Deve-se ressaltar, todavia, que toda essa gama de orientações teórico-críticas, compondo o que se convencionou chamar de o pensamento crítico latino-americano, visa acercar-se de forma mais adequada da também vária e rica produção cultural deste continente. Além, é claro, de inverter e confrontar a lógica e/ou a crença baseada na falsa premissa de que as margens e as periferias se constituem produtoras de “cultura”, jamais do conhecimento científico²².

²²Segundo Walter Mignolo (2004), ao pensar sobre um mapa do mundo construído a partir da divisão do trabalho científico e acadêmico, como resultado direto do terceiro estágio da globalização/modernidade, e responsável por ranquear o planeta em Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, “[...] a distinction was made between civilizations that were converted into objects of study and civilizations that had the necessary frame of mind and cultures of scholarship to be the place from where to study other civilizations. [...] *Culture* and no longer *civilization* was the term used to locate a huge area of the planet within the premodern, that is, the third world. The third world became a space, geographic as well as epistemological, where ‘cultural’ rather than ‘science’ was produced.” (MIGNOLO, 2004, p. 47) Tal postura fez com que estas nações fossem classificadas sob a insígnia do subdesenvolvimento e do atraso, o que por si só justificava a crença na impossibilidade destas de teorizar, isto é, de produzir conhecimentos cientificamente válidos. Eram, antes, tratadas como espaços que careciam de modernização e desenvolvimento, estes somente possíveis através da intervenção direta e/ou indireta das nações desenvolvidas. Assim, se as primeiras fases da globalização foram tocadas pela cristianização e pela missão civilizadora, esta tinha como mote o desenvolvimento e a modernização dos países e dos povos que viviam ainda num tempo “pré-moderno”: subdesenvolvido, atrasado, etc.

Daí advém não só a busca pela inserção da América Latina no mapa global da produção de conhecimentos, mas a assinalada necessidade de se demarcar o lugar-espço de onde se está pensando, pela própria consciência de que as teorias, as ideias e os conceitos nascem num determinado tempo e lugar, fruto das contingências histórico-sociais destes, bem como do movimento mesmo dos agentes produtores da arte e do pensamento crítico sistematizado, que lhes conferem uma significação e uma identidade sócio-cultural e artística. Vem também daí uma já bem fundamentada reflexão sobre os sentidos de se pensar desde a América Latina, bem como de outras bordas do globo que compartilham com aquela a condição de marginalidade e de periferia, e desse modo, a condição permanente de um espaço onde o pensamento e as ideias estão fadados à obscuridade²³ e a um *status* de menor importância. Um lugar, portanto, sobre o qual se pensa, um espaço-laboratório para pensadores e teorias sociais e filosóficas nascidas em outro(s) lugar(es). Condição esta que recai também sobre a recepção e o estudo das obras artístico-literárias que, emergindo desde os espaços marginais e periféricos, das/nas bordas dos estados nações latino-americanos, p. ex., vão ficando na vala do esquecimento e da invisibilidade a elas imprimidas por parte de uma academia e de uma crítica academicista institucionalizada nas universidades das nações periféricas. Estas, ainda bastante cativas e devotas dos valores e da estrutura do pensamento ocidental, cujo sintoma é a permanência(?) do eurocentrismo como ponto irradiador dos critérios e juízos de valor – elemento balizador do que é ou não canônico na literatura e nas artes, bem como do que merece ser ou não estudado, etc.

Assim, munidos da consciência, cada vez mais viva, de que pensar da América Latina é, de acordo com Achugar (2006), pensar da/na periferia, e que a “[...] periferia não qualifica nem desqualifica um pensamento, mas o situa” (ACHUGAR, 2006, p. 90), é que lançamos mão de uma perspectiva de teorização e de exercício crítico desde os espaços marginais e periféricos, como uma resposta possível a um modo

²³É interessante pensar aqui com Eurídice Figueiredo sobre o quanto viajam as teorias, onde surgem, para onde vão, etc. Segundo ela, “As teorias viajam bem entre os grandes centros hegemônicos e destes para a periferia, à qual é reservado o papel de repetidora. Mesmo quando alguns conceitos surgem nas margens, eles não viajam, em grande parte devido ao estatuto periférico ou subalterno da língua na qual eles são produzidos.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 16) Pode-se dizer que o que está em jogo aí não é tanto o desejo de exportar teorias ou conceitos para os grandes centros hegemônicos, mas, sim, deixar de reproduzir, de forma, muitas das vezes, acrítica, teorias e conceitos nascidos em outros lugares. Trata-se menos de fechar-se para as contribuições externas do que de pôr em marcha a árdua tarefa de se produzir um pensamento próprio, um pensamento que leve em conta a realidade mesma da periferia como lugar-espço epistemológico.

de pensar e conceber o mundo pautado numa racionalidade essencializada, que se traduz na “*theo - and egopolitics of knowledge*” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 64), e/ou no que Santiago-Castro Gómez, define como “*la hybris del punto cero*” (CASTRO-GÓMEZ, 2007). Isto é, um modo de ver e conceber o mundo a partir de uma visada eurocentrada, para a qual o pensamento ocidental é assumido “[...] *não apenas como a forma certa de saber, mas como a única forma.*”²⁴ (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 64).

Esta reflexão nos leva, ainda na esteira de Santiago Castro-Gómez, a (re)pensar, inclusive, os fundamentos e as bases sobre os quais foram erguidas as universidades latino-americanas, bem como a produção de conhecimentos e teorias que delas advêm, como instituições que adquiriram, ao longo dos anos, o *status* de promotoras e administradoras de um conhecimento altivo, sofisticado, excludente e verdadeiro, reproduzindo, na periferia, as teorias e os conceitos surgidos nos centros hegemônicos do poder. Tudo isso, segundo este filósofo, sob a égide da “colonialidade do saber”.

Isso explicaria certa incapacidade destas universidades de enxergar e de interferir direta e politicamente na realidade imediata a qual estão inseridas; o que demandaria, por certo, um ainda necessário projeto de decolonização da universidade latino-americana e/ou das universidades periféricas de um modo geral. Para Castro-Gómez, a universidade no âmbito da América Latina, bem como as ciências sociais e as humanidades, por exemplo, não só carregam, ainda hoje, as marcas de uma herança colonial, mas agem de modo a contribuir para a hegemonia “[...] *cultural, económica y política de Occidente.*” (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 79). Tal fator se estabelece a partir de uma “*mirada colonial sobre el mundo*”, que, por sua vez “[...] *obedece a un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental*” (ibidem, 79); o que contribui para que se perpetue, ainda nos dias de hoje, não só o flagrante apagamento de parte da história da empresa colonial, mais precisamente aquela que diz respeito aos efeitos catastróficos desta sobre as civilizações, as línguas e as culturas que aqui habitavam, mas também para a supressão de conhecimentos, de técnicas e de formas outras de conceber a vida e a relação do homem com o espaço que lhe é próprio.

²⁴ “[...] not just as the right way of knowing but as the only way.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 64).

Haveria, assim, seguindo a premissa de Tlostanova e Mignolo, expresso no título do livro *Learning to Unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas* (2012), que demarcar espaços outros de reflexão teórico-crítica, num ato de (de)saprendizagem, quiçá de desobediência a “verdades universais” que pouco refletem as condições e a realidade mesma dos estados-nações, cuja gênese está circunscrita à empresa colonial e à modernidade como produto dela advindo. Dito de outro modo, trata-se, pois, de encampar o combate ao privilégio epistêmico de que goza, ainda hoje, o pensamento ocidental, abrindo espaço para a “[...] pluriversalidade, ou, se preferir, a coexistência de universais.”²⁵ (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 65).

A pluriversalidade, por sua vez, seria o resultado direto de um pensamento que assume, na concepção que a ele dão os estudiosos, o caráter de um pensamento fronteiro (*Border Thinking*)²⁶. Como tal, está fundada na consciência de que o mundo não pode ser apreendido por uma forma unívoca e unilateral de pensamento, ou ainda por uma teoria geral, universal e/ou universalizante, mas, ao contrário, de que o mundo só pode ser apreendido de fato, quando se leva em conta a coexistência de formas outras de pensar, ou, como propõem os autores, a coexistência de universais. Disso dependerá, para Tlostanova e Mignolo, o futuro do mundo. Segundo estes autores:

Futuros globais seria um mundo onde universais coexistem, porque, de outro modo, poderia facilmente não haver futuro, global ou regional. Pluriversalidade, e não universalidade, é a maior reivindicação feita pelos pensadores fronteiros e decoloniais, já que, uma vez mais, não há pluriversalidade a partir da teo - e da egopolítica do conhecimento. E sem pluriversalidade e a coexistência decolonial dos universais, os impulsos cegos da dominação e da ganância pessoal, prevalecem. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 67, Tradução nossa)²⁷

²⁵ “[...] pluriversality or, if you wish, the coexistence of universals.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 65).

²⁶ ‘Border thinking’ (or ‘border epistemology’) emerges primarily from the people’s antiimperial epistemic responses to the colonial difference - the difference that hegemonic discourse endowed to ‘other’ people, classifying them as inferior and at the same time asserting its geohistorical and body-social configurations as superior and the models to be followed. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 63)

²⁷ Global futures would be a world where universals coexist because, otherwise, there may easily be no future, global or regional. Pluriversality, and not universality, is the major claim made by border and decolonial thinkers, since, once again, there is no pluriversality from the perspective of theo- and egopolitics of knowledge. And without pluriversality and the decolonial coexistence of universals, the blinding impulses to domination and personal gluttony, prevail. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 67)

Fica patenteada aqui uma clara e radical virada de perspectiva, caracterizada pela própria noção de “giro decolonial”, cuja natureza corrobora não só para o combate ao privilégio epistêmico euro-ocidental, como a forma verdadeiramente aceita e mundialmente reconhecida de produção de conhecimentos sofisticados, complexos e hegemônicos, mas, também, para que se coloque em marcha uma virada epistêmica de natureza decolonial, isto é, que não represente, por assim dizer, a substituição de um modelo de conhecimento por outro(s), mas, ao contrário, a abertura para a coexistência de formas distintas de conhecer e para a coexistência de universais: a pluriversalidade. Isso demanda, naturalmente, o deslocamento do pensamento e da filosofia ocidental de sua posição hegemônica, para dar lugar, por exemplo, ao que se vem chamando de as epistemologias do sul, e/ou as epistemologias fronteiriças.

Trata-se, pois, de (re)pensar estes espaços, bem como suas produções simbólicas a partir de perspectivas outras, assentadas na realidade geo-histórica e social desses mesmos *loci*, que constituem, no mapa dos estados nações latino-americanos, as margens e as periferias nacionais. Espaços-nascedouro de uma produção artística e cultural bastante particular e sempre prenhe de uma rica significação e sentidos, cujos desdobramentos espraiam-se por diferentes direções. Falamos, todavia, de uma produção ainda carente de abordagens que lhes deem o devido valor e importância como textualidades e/ou experiências artístico-literárias que vão, aos poucos, inaugurando uma nova etapa no que diz respeito ao trato com as noções de obra de arte e de literatura, bem como com as noções e a função da crítica e da teoria como mecanismos e ferramentas de leituras realmente válidas.

É, então, com base nesse desenho crítico que lançamos um olhar sobre nosso espaço-chão, bem como para o conjunto de produções simbólicas que dele emana, como elementos que tornam possível compor, como que pela junção fragmentária de uma miríade de fios soltos, de telas e textualidades várias – aparentemente, desconectadas, cujo elo de intermediação se sustenta aqui guiado por uma dicção mesma a seu modo fronteiriça –, não apenas a história sociocultural desse espaço, mas, também, e, sobretudo, um modo de pensar e de interagir com o/um mundo que se assume fronteiriço. Isso, movidos pela consciência mesma de que nosso olhar para o mundo, se dá sempre a partir do lugar ou dos lugares que habitamos, lugares esses que vão, com o tempo, também encontrando em nós espaço de habitação, constituindo nossa bios, nossa identidade, além de ser eles próprios, pode-se dizer, o mundo que conhecemos.

Assim, o escopo de abordagem teórico-crítica que orienta esta pesquisa e a escrita da tese, bem como o recorte que fazemos neste capítulo em específico, terminam por resguardar, certo modo, nossa opção e postura críticas diante do(s) objeto(s) de que nos ocupamos e sobretudo do espaço de onde o fazemos. Trata-se, como já dito, da poética do portunhol selvagem como uma espécie de radicalização das poéticas fronteiriças – no que diz respeito à resistência e ao caráter combativo de que estão cercadas, bem como na reinvenção e ressignificação das noções de obra literária, literatura nacional e da própria fronteira em suas múltiplas faces –, numa abordagem comparativa com outra(s) obra(s) que compartilham com ela a emergência deste *locus* fronteiriço, como é o caso de *Selva trágica* (1956), e que se inscreve(m) também no rol de narrativas que, além de construir uma imagem literária para esse espaço, trazem à tona questões relevantes de ordem teórico-crítica. Questões tais que promovem como resultado não só uma pertinente revisão de conceitos, procedimentos, classificações, releituras, que operam a relativização e o reordenamento do cânone como conceito cristalizado, excludente e frágil, mas também, a possibilidade de pensá-las desde a fronteira como espaço epistemológico. E isso porque, como vimos demonstrando até aqui, tais obras provocam um necessário deslocamento do ponto de vista e o conseqüente descentramento da leitura e da abordagem críticas, concomitante à relativização de valores e de conceitos teórico-críticos fundados com base numa visada dicotômica que naturalizou, ao longo dos anos de constituição do projeto moderno, formas de leituras e de classificações dualistas e excludentes. Coube, pois, a esse sistema classificatório relegar às margens e/ou a um lugar de pouco prestígio obras e artefatos artístico-literários que não se comportavam bem diante dos métodos e modelos de abordagens críticas pré-estabelecidos nos espaços hegemônicos de poder.

Deriva, pois, daí as bases sobre as quais está assentado nosso discurso crítico. Um discurso ciente de seu caráter político, que se traduz, na acepção de Achugar (2006) como um pensar desde a periferia. Um pensar às marge(ns)m, que se assume fronterizo - *border thinking* - (MIGNOLO, 2003; 2012), sendo, portanto, mais um pensar das fronteiras-margens do que um pensamento sobre as fronteiras e as margens, propriamente ditos. Desse modo, assinalando uma sensível, todavia reveladora diferença, não apenas no que diz respeito ao ponto de vistas crítico, mas, sobretudo, no ato mesmo de revelar-se como um projeto crítico inscrito no espaço a partir do qual emerge.

Por isso mesmo, fronteira e margens vão ganhando notoriedade e ampliada significação como elementos que constituem o cerne de nosso projeto. Seja porque falamos de um espaço fronteiriço – a fronteira seca entre o Brasil e o Paraguai, no extremo sul do Estado de Mato Grosso do sul –, seja pelo trânsito que estabelecemos entre tipos variados de textos e obras, ao seu modo comparatista, em que a fronteira passa a constituir-se como um procedimento de leitura liminar, um modo de ler que se opera do/no entrelugar dos diferentes tipos de textos, narrativas e saberes, ou mesmo porque é da fronteira e seu atravessamento de que trata as obras aqui agenciadas.

Assim, mais do que trazer à luz um conjunto de obras e/ou de poéticas que não tenham, talvez, ganhado a devida atenção da crítica acadêmica e institucionalizada no Brasil e/ou na América Latina, pretendemos, neste capítulo, percorrer as trilhas mesmas de um universo de natureza marginal, fronteiriço e híbrido, cujos contornos vão se (re)desenhando e compondo outras configurações à medida que neles adentramos. Seja por se constituir como espaço de constantes atravessamentos, pelo intenso trânsito de pessoas, de mercadorias e do contrabando, por si só característico da fronteira, seja pelo modo como estes espaços ascendem à representação literária e/ou interferem na produção de artefatos artísticos diversos, fornecendo, de um lado, os elementos mesmos que compõem um modo bem particular de pensamento e de constituição identitária, e de outro, contribuindo para uma renovação do pensamento teórico-crítico no contexto da América Latina.

1.2 - A fronteira como ponto de partida

“Me pediram pra atravessar
Pra atravessar, a fronteira
Mas atravessar, era passar
Com um caminhão, uma tonelada de besteira!”
O Rappa

Os versos aqui postos como epígrafe foram retirados da canção “Fronteira”, que integra o décimo primeiro Disco da banda carioca O Rappa, intitulado *Nunca tem fim*. Destes versos advêm as noções de fronteira como lugar-espço de trânsito e/ou de atravessamentos. Também de barreira, ou lugar-espço da interdição, da repressão, do confisco, e, por conseguinte do contrabando; da violência, do medo e,

por que não(?), da resistência. Tais noções estão expressas na repetição consecutiva do verbo “atravessar”, nos três primeiros versos; e, sobretudo, pelo verbo “passar”, que aponta, dentre outros aspectos, para a condição daquele que atravessa: “passar com um caminhão, uma tonelada de besteira”. Isto é, pode-se dizer que o verbo “passar” funciona como uma explicitação do que vem a ser o atravessar: “Mas atravessar era passar com um caminhão...”.

Também, ao nos voltarmos para o primeiro verso “Me pediram para atravessar...”, nota-se de forma clarividente tratar-se de alguém inquirido a fazê-lo para outrem; missão inglória, frequentemente, assumida por marginalizados que põem sua sorte em risco em nome de uma sobrevida. Condição tal que ganha nestes versos o tom da completa clandestinidade, assumida por um eu lírico capaz de representar inúmeras personagens de histórias reais que avivam, dia após dia, as páginas policiais nas tantas fronteiras ao redor do mundo. Histórias responsáveis, inclusive, por imprimir à fronteira uma identidade quase sempre ligada à criminalidade, ao tráfico e à marginalidade; habitada quase sempre por sujeitos que sobrevivem também às margens do sistema e das instituições.

A fim de alargar um pouco mais o escopo da abordagem, gostaria, ainda, de evocar o clipe oficial da referida música, também produzido pelo O Rappa²⁸. Diferente do que sugere a letra da música, o clipe aponta para uma fronteira outra, distanciando, assim, o olhar da costumeira noção de fronteira como espaço geográfico e, até mesmo, do contrabando e do tráfico como os crimes que lhes são mais recorrentes.

No clipe, se acentuam as noções de fronteira como estado de repressão e de censura; do confisco, portanto, e, da rebelião como contrapartida. O cenário evocado pelo clipe é o da periferia daquela que carrega como insígnia o título de “cidade maravilhosa” à época da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e, mais especificamente, da luta de artistas, músicos, poetas e intelectuais, em furar a barreira da censura. Aí não só se ressignificam as noções de fronteiras, mas também as de crime. Falamos, pois, de um estado policial onde o direito às liberdades são caçados, pondo sob suspeita o exercício intelectual e o trabalho artístico classificado como subversivo, destarte, objeto do controle e das sanções dos órgãos de censura, como é próprio dos regimes ditatoriais.

²⁸Para ver o clipe oficial Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=gh8EuUQDGLI>

Também é da fronteira e suas múltiplas significações, seus múltiplos atravessamentos que tratam as obras das quais nos ocuparemos ao longo do desenvolvimento desta pesquisa bem como da escrita desta tese. E isso não só porque está em curso aqui um caminhar por entre distintas textualidades e universos estético-políticos diversos: *Selva trágica* (1956), de um lado, e a poética do portunhol selvagem de outro, mas, sobretudo, porque está-se diante de artefatos que se constituem *entre fronteiras e deslocamentos*, Diniz (2008).

A exemplo do que vimos em “fronteira”, música d’O Rappa, nelas também subjazem as noções de fronteira como espaço de atravessamentos, de barreira, da interdição, do confisco, da repressão, da violência, mas sobretudo, da rebeldia, da resistência, da desobediência e/ou da teimosia como forma de sobrevivência, como bem traduz Douglas Diegues no prefácio de *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Noções que funcionam aqui como via de mão dupla, na medida em que fornecem um olhar em perspectiva sobre este espaço e a forma como a vida nele se processa; e por provocar uma necessária reflexão sobre a própria condição e/ou sobre o estado da arte e da literatura, visto que está-se a tratar de textualidades cujas bases e estruturas se firmam por entre fronteiras diversas, desse modo, promovendo, como já dito, a dilatação das noções de arte e de literatura ou até mesmo sua superação²⁹.

Se de *Selva trágica* (1956)³⁰, do historiador-romancista Hernâni Donato, podemos dizer com certa segurança estar tratando de um romance, cujo enredo se delineia no entrecruzamento da história e da ficção, do portunhol selvagem falamos mais sobre um modo de se fazer poesia(?) e/ou de se escrever literatura(?) do que de uma obra em específico. E isso porque o portunhol selvagem vem assumindo o caráter de um movimento literário; pois que é possível elencar um grupo de escritores-poetas transfronteiriços – Jorge Kanese, Xico Sá, Ronaldo Bressane, Joca Terron, Celestino Bogado, Fabián Severo, além, é claro de Douglas Diegues cuja ação e obra fazem

²⁹São relevantes, nesse sentido, as reflexões empreendidas por Josefina Ludmer (2007), bem como por Néstor García Canclini (2009), a respeito de uma certa postura transgressora da arte e/ou da literatura levadas por uma literatura e por uma arte contemporânea ao limite da pós-autonomia. Segundo observa Ludmer “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior.” (LUDMER, 2007, p. 1) Trata-se de obras, que no mínimo, pedem uma leitura e uma análise outras, capazes de produzir rotas alternativas às concepções normativas do estético e do literário.

³⁰De agora em diante faremos menção à edição de 2012, todas às vezes que nos referirmos à *Selva trágica*. Trata-se de edição feita pela LetrasSelvagens, editora de Taubaté, SP, sob os cuidados de Nicodemos Sena.

dele um dos seus principais representantes –, inauguradores de uma escrita que traz em si mesma o caráter de um fazer poético-literário experimental e fronteiro, qual *modus operandi* e estética muito particular vem da desobediência aos limites sagrados pela tradição artístico-literária e/ou pela teoria e crítica literárias tradicionais, que naturalizou a tríade língua, literatura e nação como elementos constitutivos e harmônicos.

Na estética do portunhol selvagem, tais elementos são naturalmente postos em questão, uma vez que nela não se reconhece, por exemplo, os estatutos de uma língua e de uma literatura nacionais; tampouco é pretendida a obediência às gramáticas normativas das línguas postas em relação. Nesse sentido, é notória a fala de Joca Reiners Terron, na introdução de *Transportuñol borracho: 15 joyitas bêbadas de la poesia universal contrabandeadas al portuñol salvaje* (2007), uma seleção de poesia mundial traduzida para o portunhol selvagem ao levantar a seguinte questão: “[...] como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo único que sei es que el portuñol es infinito (TERRON, 2007, s/p). Tais elementos não só são reveladores do espírito livre e insurreto que preside esse fazer literário marginal-fronteiro-selvagem, mas, também, de uma estética que se constitui num *work in progress*, seja pelo seu caráter avesso aos limites e às classificações de qualquer natureza, seja porque não tenha, talvez, ultrapassado de todo, ainda, o caráter de novidade. Todavia, vale ressaltar o fato de que o portunhol selvagem vem se fazendo notar em meio a uma crítica mais atenta às expressões artístico-literárias marginais; desse modo compondo, juntamente com um conjunto de outras obras – romances, romances históricos e memorialísticos, poesias, crônicas, etc. –, uma densa e heterogênea paisagem literária para esse *locus* fronteiro particular, o que permite seu agenciamento com base numa dicção mesma fronteira.

Estamos, então, claramente falando de poéticas que retiram de uma fronteira geofísica bastante específica, a fronteira Brasil-Paraguai, sua significação e sentidos, elevando o *status* desse espaço, bem como dos problemas que lhes são peculiares a um estágio outro, capaz de interferir não só no modo como os vemos, mas, também, no próprio alargamento da noção de obra de arte e de literatura. Isso porque estas expressões literárias exacerbam um já propalado mal-estar da crítica e da teoria literárias; seja por se constituírem como expressões artísticas fora do eixo³¹, e/ou

³¹ Sobre a ideia de “fora do eixo”, recorreremos ao pertinente livro do Prof. Dr. Edgar Nolasco dos Santos, intitulado *Perto do coração **selbaje** da crítica **fronteriza*** (2013), que lança mão do termo para se referir

(ex)cêntricas, seja porque seus respectivos projetos estético-políticos deslocam, cada uma ao seu modo, antigas e cristalizadas noções de estética, reclamando necessárias outras leituras e posicionamentos teórico-críticos. Referimo-nos, pois, a obras que nitidamente extrapolam ou ressignificam tais noções e leituras críticas, através da criação de uma estética muito própria, particular e política, demarcando seu lugar e espaço num mundo que vai se re-configurando, cada vez mais, entre fronteiras e deslocamentos.

Antes, porém, de adentrarmos à apresentação e posterior leitura das expressões literárias por nós denominadas de poéticas selvagens, interessa-nos lançar um olhar sobre a fronteira como elemento aglutinador, e/ou como elo de intermediação entre textualidades tão díspares quanto o são os indivíduos que perambulam por esta *Triple frontera dreams* (2012; 2017)³², a qual abordaremos desde dentro e em perspectiva; isto é, através do modo como esta ascende no conteúdo e na estrutura de uma literatura que se assume selvagem e fronteiraça. Voltamos-nos, então, para o que fora inicialmente proposto como discussão: A fronteira como ponto de partida.

Tomar a fronteira como ponto de partida implica responder a alguns questionamentos que resultam relevantes no traçar do percurso por nós proposto: O que significa tomar a fronteira como ponto de partida? De que fronteira se está falando? Qual a importância desta para a abordagem das obras que compõem nosso *corpus de análise*? O que é essa fronteira e a que ela alude? Como nasce uma fronteira? E assim por diante.

ao exercício do pensamento crítico fora dos grandes centros da nação como o que acontece, por exemplo, no eixo Rio-São Paulo. Segundo o Professor Edgar, “No Brasil, tudo o que acontece fora dos grandes centros, como Rio - São Paulo e outros poucos centros, está fora do eixo, ou seja, fora de onde os acontecimentos naturalmente deveriam acontecer. Da moda à dança, passando pela música, literatura, artes plásticas e a política, tudo acontece no centro das grandes cidades do país. O poder da imprensa brasileira, da mídia de um modo geral, e o valor da crítica intelectual, [...] estão vinculados aos centros hegemônicos produtores e detentores do saber que, a princípio, deve espriar-se por todas as regiões *excêntricas* do país colossal.” (NOLASCO, 2013, p. 43) Não obstante, a concepção de uma crítica *fora do eixo* implica a quebra da naturalizada ideia de que o que se pensa nos grandes centros deve naturalmente espriar-se para as margens e as bordas nacionais. Nele está implicada, e em germe, a consciência de que se deve, mais do que nunca, pensar desde as margens e as fronteiras como *loci* enunciativo e epistemológicos, de onde advém, inclusive, uma forma de ler e de conhecer que lhes são peculiares. Questões que se justificam já no título, revelador de uma crítica que se assume visceralmente *selbaje e fronteriza*.

³²A dupla datação se refere a diferentes edições do citado título. A primeira, de 2012, foi publicada pela editora argentina Eloisa Cartonera, já a segunda saiu pela editora Interzona, também da Argentina, todavia em formato tradicional.

Tomar a fronteira como ponto de partida, significa em nosso caso reconhecer: (i) o lugar-espço e o solo-chão de onde estamos falando, de onde erigimos nosso discurso crítico; (ii) que nos propomos a pensar este lugar-espço e suas representações culturais, suas textualidades desde o seu interior; (iii) a natureza mesma dos artefatos artístico-literários que compõem o *corpus* analítico desta pesquisa, isto é, obras circunscritas à fronteira Brasil-Paraguai; (iv) a relevância e a necessidade de se lançar mão de uma hermenêutica fronteiriça, ou como propõem Tlostanova e Mignolo (2012), de um pensamento fronteiriço (*border thinking*), cujo *loci* de enunciação são as fronteiras e as margens externas do “sistema-mundo moderno”; (v) a fronteira como elemento a partir do qual se faz possível o agenciamento não apenas de diferentes textualidades - a fronteira como elo de intermediação -, mas, também, como espaço epistemológico de onde advém um modo particular de pensar: um pensar fronteiriço.

Nesse sentido, para além da intenção de demarcar a fronteira geofísica desde onde falamos, como forma de situar nosso discurso e de nos inscrevermos, também, no interior desse espaço transfronteiriço, interessa-nos demonstrar como a fronteira traz à tona um histórico de violências e de estratégias gestadas desde a época da colonização com fins de exercer o controle e o adestramento sobre indivíduos, territórios, formas de saber, e de conhecer. Nesse sentido, vale lembrar com Tlostanova e Mignolo (2012)³³, que a fronteira, e/ou as fronteiras, não são da ordem do natural, mas, sim, fruto dos ordenamentos políticos e das investidas do homem sobre o tempo, o espaço e sobre outros indivíduos; postura que está na gênese do “mundo colonial/moderno”³⁴. Sua significação oscila entre as noções de limite: linha divisória entre dois espaços, territórios nacionais, ou ainda entre duas coisas dispostas uma à frente da outra; e a de *front.* linha de frente, espaço aberto, e/ou frente de batalha; noção que, parece, está mais próxima do sentido que primeiro presidiu o emprego desta palavra, trazendo a ela intrínseco um forte apelo militar, isto é, a fronteira como campo de batalha, como espaço a ser conquistado.

³³Segundo estes autores, “Borders’ [...] are not a natural outcome of a natural or divine historical processes in human history but created in the very constitution of the modern/colonial world.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 62)

³⁴O mundo colonial/moderno, tem sua origem ligada à empresa colonial e à consolidação da Europa como o modelo hegemônico do ser e estar no mundo. Trata-se, portanto, de um complexo processo histórico que, impulsionado e sustentados pelos fatores econômico, epistêmico e religioso, tornou possível o alargamento do poder imperial e da influência da Europa sobre os territórios e os povos que iam sendo conquistados, na América Latina, pelos portugueses e espanhóis, por exemplo.

Por isso mesmo, interessa-nos pensar a fronteira para além da noção de limite, linha divisória, e/ou a fronteira geográfica e política como elemento sobre o qual se constituem os estados-nações na América Latina ao longo do século XIX, por exemplo, concebida para esse fim como “a linha divisória entre o território de dois estados”. Nesse sentido, seria necessário que se fizesse, tal como propõe Flávio Loureiro Chaves (2006), uma distinção entre *fronteira* e *limite*. Isso porque não haveria uma relação natural entre estes termos, além do fato de que o primeiro não pressupõe o segundo. De acordo com Chaves, “O vocábulo veio do latim: *frons*, *frontis*; e, literalmente significa aquilo que se encontra à frente.” (CHAVES, 2006, p. 61) de modo que fronteira se refere, então, ao espaço à frente, entreposto a duas coisas posicionadas uma na frente da outra, enquanto o limite se materializa como o “[...] traço de separação entre duas coisas que ficam demarcadas por essas linhas.” (p. 61) Dessa compreensão advém uma noção de fronteira como espaço aberto, espaço de contatos, de trocas e de negociações, e por isso mesmo espaço onde a alteridade se torna possível, mas não sem ter que lidar com as tensões daí advindas. É preciso notar, todavia, que se, por um lado, tal compreensão contribui para que se devolva ao termo certa maleabilidade, aproximando-o, assim, de seu sentido original(?), por outro, aponta, também, para o caráter de violência e arbitrariedade que foi adquirindo ao longo da história das conquistas territoriais e da expansão do mapa territorial do planeta com o advento da modernidade e/ou da colonização, bem como com o surgimento do Estado moderno. Isso não só porque ela passa a significar a delimitação entre um dentro e um fora, mas também, porque nela está implícita a necessidade de se domesticar e/ou subordinar o homem ao espaço territorial de determinado estado, vetando-lhe o livre trânsito por entre territórios que não trazem em si nenhuma relação natural com a cartografia e a divisão política dos estados como “comunidades imaginadas”, (ANDERSON, 2005).

É exemplar, nesse sentido, a constituição e/ou delimitação da fronteira entre Brasil e Paraguai após a sangrenta Guerra do Paraguai, também conhecida como a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), e da fronteira entre os Estados Unidos e o México (1848), em que parte dos territórios paraguaio e mexicano são anexados aos territórios das nações que saíram vencedoras dos respectivos conflitos a que estavam envolvidas, como butim da guerra.

Sabe-se que tais relações são perversas e constituem o que há de mais espúrio na história recente da humanidade e da constituição dos estados modernos;

somente justificadas pela atualização e permanência dos ideais colonialistas – que representaram, ao fim e ao cabo, o saqueamento e a pilhagem de territórios através da expulsão, extermínio e/ou da subjugação dos povos que ali viviam – através da colonialidade do poder. Por isso mesmo, ao escrever em *Genocídio Americano: A Guerra do Paraguai* (1980) sobre os reais motivos da Guerra da Tríplice Aliança e o que ela representou não apenas para a nação paraguaia, completamente desolada após a guerra, mas também para as demais nações envolvidas diretamente nesse conflito, Julio José Chiavenatto vai afirmar, como se vê já no título de sua obra, tratar-se de um verdadeiro genocídio. Segundo ele as motivações que estão na base desse conflito, explicitado, por exemplo, no tratado da Tríplice Aliança, que tinha como signatários o Brasil, a Argentina e o Uruguai, são de ordem econômica, e atendem não só aos interesses dos países envolvidos diretamente no conflito, mas também aos interesses da coroa inglesa, que não via com bons olhos o modelo de desenvolvimento nacional conseguidos pelo Paraguai até então.³⁵ Isto é, um olhar atento para a conjuntura sócio-histórica dos países envolvidos nesse conflito é capaz de revelar, de um lado, não só a sutil interferência do imperialismo inglês na realidade política e socioeconômica dos países latino-americanos à época, mas, também, como o Paraguai lograra desafiar essa lógica se distanciando, política e economicamente de seus vizinhos, Brasil, Argentina e Uruguai. Segundo Chiavenatto:

[...] a República Guarani está dentro de um contexto continental que, por sua vez, é dirigido como um teatro de marionetes da metrópole inglesa. E esse contexto continental tem suas peculiaridades políticas e mórbidos desejos de expansão. De um lado, o Brasil imperial sempre

³⁵É salutar que tragamos à luz outra importante obra circunscrita à historiografia da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), cuja tese aponta para uma direção distinta e contestatória à defendida por Chiavenatto. Referimo-nos a *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai* (2002), de Francisco Doratioto. Isso porque Doratioto rechaça as principais teorias criadas em torno das possíveis causas da Guerra do Paraguai, dentre as quais a ideia de que o Paraguai se constituía um país independente e melhor resolvido, economicamente, que seus vizinhos, antes da Guerra, além da suposta influência inglesa no conflito bélico que mudaria a paisagem e as relações entre os países sul-americanos, e, principalmente, a história da nação paraguaia. Nesse sentido, Doratioto faz, já na introdução, duras críticas ao trabalho de Chiavenatto, principal defensor da referida tese no Brasil, afirmando que *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai* é uma simplificação dos argumentos de *La Guerra del Paraguay: gran negocio!*, do argentino León Pomer. Sua crítica não se restringe, todavia, a estas obras, simplesmente, mas à história tradicional sobre a Guerra, de um lado, e o revisionismo histórico, de outro, visto que, segundo ele, “Ambos substituíram a metodologia do trabalho histórico pelo emocionalismo fácil e pela denúncia indignada.” (DORATIOTO, 2002, p. 20). Sem desmerecer tais questões, vale ressaltar, entretanto, que nosso interesse por este evento se dá em face do caráter genético da fronteira a partir da qual falamos e sobre a qual nos voltamos, buscando refletir menos sobre os aspectos que deram origem ao conflito do que sobre o caráter de violência nele implicado, o que recai, a nosso ver, nas malhas de um projeto que responde aos efeitos da modernidade-colonialidade sobre o mundo e os indivíduos.

pretendeu os territórios que com a guerra acabou conseguindo; de outro, as pretensões argentinas iam até o Chaco Boreal. Claro, a economia é a mola inicial e que irrita os ingleses, mas não são desprezíveis os motivos secundários dos seus agentes na América do Sul. (CHIAVENATTO, 1980, p. 36)

Em sua obra, Chiavenatto lança um olhar crítico sobre este evento, sugerindo, inclusive, que a guerra, defendida como a luta para salvar a nação paraguaia de uma sucessão de governos “bárbaros e ditatoriais”, já estava determinada e aconteceria fossem outros os motivos inventados para tal. Pois, segundo ele “[...] a luta não se tratava contra brasileiros e argentinos, meras extensões imperialistas, mas sim contra o coração do capital inglês, contestado em conteúdo dentro do Paraguai.” (CHIAVENATTO, 1980, p. 38). Ainda que para isso tivesse que destruir completamente uma nação, produzindo, como se viu, um dos maiores genocídios da história da América Latina³⁶.

Embora seja outro o contexto, pode-se dizer que é com base em um mesmo projeto expansionista que os Estados Unidos avançam sobre o território mexicano, deixando para trás um pavoroso rastro de destruição e violências. Sonia Torres nos lembra que:

O que hoje se denomina o sudoeste dos EUA foi, originalmente, território colonizado pelos espanhóis, tendo se tornado México depois da independência, em 1821. Em 1846, os EUA, com sua ideologia expansionista, ‘inventaram’ uma guerra com o México, que se encontrava bastante enfraquecido depois de sua guerra de independência, e ainda em fase de reconstrução nacional, conquistando o território noroeste mexicano. Em 1848, ano em que foi assinado o controverso Tratado de Guadalupe-Hidalgo, esse território tornou-se, da noite para dia, ‘americano’, e hoje corresponde aos seguintes estados do sudoeste dos EUA: Novo México, Arizona, Califórnia, Nevada, Utah, Metade do Colorado e a parte do Texas ainda não pertencente aos EUA antes da guerra com o México. (TORRES, 2001, p. 19-20)

É notório, nos dois autores que se voltam para estes conflitos, a ideia de que as guerras foram inventadas. Também o caráter móvel e arbitrário das fronteiras. Não menos importante é o aspecto da violência e o seu completo apagamento nas narrativas históricas que, posteriormente, fundam e naturalizam uma postulada

³⁶Esta visão é, também, compartilhada por Douglas Diegues, como se pode ver no fragmento a seguir, proferido durante entrevista concedida ao *Blog Digestivo Cultural*: “Porque de hecho el portunhol selvagem se hay inventado a si mesmo em distintas épocas, antes y después de la Guerra de la Kuádruple Alianza luso-rapay-urugua-kurepí kontra Paraguaylândia). (DIEGUES, 2009, s/p)

nacionalidade, amenizando, através de um jogo de memória e esquecimento, tais conflitos, ou deles se lembrando de modo a transformar seus combatentes em heróis nacionais. Sujeitos que estavam a serviço de uma causa nobre, defensores da pátria, casa comum de todos os que se reconhecem a ela pertencentes, ao mesmo tempo em que o território conquistado vai sendo naturalmente assimilado à nação vencedora. A esse respeito, Wilson Alves-Bezerra (2008), pensando, em *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga* (2008), sobre o caráter da violência, no contexto da constituição das fronteiras argentinas, expresso numa ideia de fronteira como frente de batalha e/ou espaço a ser conquistado - espaço que no contexto da América Latina foi denominado como desértico, vazio, ou habitado por não civilizados³⁷ -, afirma:

Assim, a fronteira tem o sentido de *front* da batalha, do território a ser conquistado. São os limites do território empurrados, calculadamente, em batalhas *a posteriori* narradas pelo exército civilizador. [...] O extermínio, além de físico, pretende-se discursivo. Os vestígios têm de ser destruídos, os rastros apagados; os sobreviventes, à força desse decreto, convertidos.” (ALVEZ-BEZERRA, 2008, p. 54-55)

Tais fatos não só trazem à tona os mecanismos e as estratégias sobre os quais se deu a constituição das nações e/ou dos nacionalismos, mas também são reveladores do caráter sórdido de tais projetos, sobretudo quando se lança luz sobre fatos que ficaram nas sombras das histórias e das narrativas oficiais. Como já dito, aí está implicada a constituição da nação como uma “comunidade imaginada”; segundo Benedict Anderson (1993), fruto de um discurso e de uma narrativa ficcional que visa produzir uma falsa noção de harmonia e de coesão internas, potencializadas pela demarcação do território nacional e o fortalecimento de seus limites geográficos, bem como pela eleição/imposição de uma língua oficial, que passa a ser associada e reconhecida como elemento unificador de um grupo de pessoas que vivem e que se reconhecem a partir de uma determinada unidade territorial particular. Vale lembrar, também, com Sônia Torres que:

A construção de uma ‘nação’ está fortemente associada a uma ideologia de homogeneidade - pessoas com uma mesma religião, a

³⁷Segundo Mignolo “[...] at the end of the century in the United States as well as Argentina: the frontier was the movable (westward) landmark of the march of the civilizing mission, the line dividing civilization from barbarism. The frontier, however, was not only geographic but epistemologic as well: the location of the primitive and the barbarian was the ‘vacant land’, from the point of view of economy, and the ‘empty space’ of thinking, theory, and intellectual production. (MIGNOLO, 2004, p. 45)

mesma língua, as mesmas práticas culturais. Assim, não é difícil compreender por que as nações e os cânones foram construídos concomitantemente: 'Nacionalidade e literatura têm estado estreitamente aliadas, particularmente no Ocidente, desde a invenção da imprensa'. (TORRES, 2001, p. 21)

É justamente a partir de tais estratégias que se constroem, também, as margens, o marginal, o subalterno e, conseqüentemente, as narrativas históricas não oficiais, as literaturas marginais, não canônicas, isto é, narrativas que gozam do desprestígio e da falta de legitimidade por parte das instituições e dos organismos do Estado. Falamos, pois, de indivíduos, narrativas e histórias que rivalizam com as ideias e/ou as noções de coesão e de homogeneidade nacionais – tão ingênuas e frágeis, principalmente, quando se leva em consideração as vozes e as narrativas transfronteiriças.

É notório o relato da escritora e ensaísta chicana, Gloria Anzaldúa, em *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1981), ao retratar a fronteira México-Estados Unidos como uma “*herida abierta*” (uma ferida aberta). Segundo ela:

[...] uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo raspa contra o primeiro e sangra. E antes que uma cicatriz se forma ela sangra novamente, a força vital de dois mundos se fundem para formar um terceiro país - uma cultura de fronteira. Fronteiras são construídas para definir os lugares que são seguros e inseguros, para *nos* distinguir *deles*. Uma fronteira é uma linha divisória, uma tira estreita ao longo de uma borda íngreme. Fronteira é um lugar vago e indeterminado, criado pelos resíduos emocionais de um limite não natural. Ela está em um constante estado de transição. O proibido e o não permitido são seus habitantes. *Os atravessados* moram aqui: o estrábico, o perverso, o estranho, o problemático, o mestiço, o mulato, o meia-raça, o meio morto; enfim, aqueles que atravessam, passam, ou vão pelas fronteiras do 'normal'. (ANZALDÚA, 1981, p. 3, Tradução nossa)³⁸

Assim, se a fronteira como linha divisória, a língua oficial e o território constituem elementos que contribuem para a conformação e a naturalização da nação como uma comunidade imaginada, a fronteira, para Gloria Anzaldúa é, por outro lado, o espaço das contradições e do confronto, marca indelével de um passado não de

³⁸[...] *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country - a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the 'normal'. (ANZALDÚA, 1981, p. 3)

todo explicado, de histórias interrompidas, de sujeitos deslocados, apagados, excluídos, vilipendiados e violentados. Está-se, pois, a falar do espaço onde diferentes histórias, narrativas e indivíduos se chocam, rivalizam e sangram, compondo, desse modo, um denso e complexo quadro de vozes, línguas e histórias que não só resistem às tentativas de anulação, de silenciamento e de homogeneização, mas também lançam luzes sobre o lado oculto desses modernos projetos nacionais. Daí a grandeza de obras e de artefatos culturais que emergem desses espaços marginais-fronteiriços, elevando esses problemas e esta condição a um *status* outro, através de uma linguagem e de uma estética também atravessada, estranha, feia, política e bela, composta pelos restos, pelos descartes, pelos resíduos emocionais e pelos ruídos de uma língua híbrida e misturada, que, aos ouvidos puristas dos agentes e dos organismos estatais, soa malversada. Todavia, e a despeito de tudo isso pululam e florescem nestas fronteiras de gentes abandonadas à sua própria sorte e numa literatura que teimosamente emerge destes espaços transfronteiriços. É o caso, por exemplo, da língua híbrida e misturada de Anzaldúa e de outros escritores chicanos; é o caso do portunhol selvagem de Douglas Diegues e da linguagem misturada que aparece também em *Selva trágica*. Como se pode ver, por exemplo, num pequeno fragmento do prefácio de *Uma flor na solapa da miséria* (2007), “[...] El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, água, sangue, árbole, piedras, sol, vento, fuego, esperma.” (DIEGUES, 2007, p. 3) Trata-se de uma língua e de uma literatura que de uma vez só desafiam noções e projetos que acenam para um mundo coeso e homogêneo, onde cada coisa tem, naturalmente, seu lugar numa estrutura de pensamento cunhada a partir de uma lógica binária, em que a fronteira se traduz na linha divisória entre um *eu* civilizado e um *outro* bárbaro. Uma lógica, portanto, colonialista e moderna. E o faz através do riso, da ironia, do banal: elementos que compõem a estrutura dos sonetos selvagens de Diegues; bem como do descartável, como são os papelões comprados para que se materializem as edições *cartoneras*.

Nessa perspectiva, a(s) fronteira(s) é(são), talvez, o que há de mais forte a indiciar a ação colonizadora do homem, e de modo mais incisivo, do homem ocidental sobre o mundo. Trata-se, pois, de um conceito que traz à baila a questão colonial e os efeitos desta, ainda hoje, sobre a forma como se dividem os territórios, bem como sobre a divisão internacional do trabalho e da produção de conhecimentos científicos e tecnológicos. Nesse sentido, se é verdade, de um lado, que as fronteiras não

pertencem à ordem do natural, isto é, são inventadas e estabelecidas a partir de uma complexa série de eventos e ações do homem no curso da história, obedecendo a lógicas não menos complexas que aquelas, há que se dizer, por outro, que as fronteiras não são apenas geográficas, mas também epistêmicas. Constituem, pois, espaços que viabilizam a emergência de diferentes e complexas formas de pensamentos que obedecem a uma ordem e a uma lógica outras, dada sua natureza compósita e a complexidade que lhe é tão peculiar. Segundo Tlostanova e Mignolo:

‘Fronteiras’ não são apenas geográficas, mas também políticas, subjetivas, culturais e epistêmicas; e ao contrário dos limites, o próprio conceito de ‘fronteira’ implica a existência de pessoas, línguas, religiões e conhecimento de ambos os lados, ligados através da relação estabelecida pela colonialidade do saber (estruturada pela diferença colonial e imperial).” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 63, Tradução nossa)³⁹

Desse modo, se a ideia que mais frequentemente preside a noção primeira de fronteira é a de linha, limite que une e separa dois espaços, e/ou que demarca as divisas territoriais entre dois estado-nações, isto é, a fronteira geográfica, há, também, noções outras que apontam para limites menos evidentes que aqueles⁴⁰.

Segundo Tania Carvalhal, “fronteira é realidade e mito, sonho e frustração. Em particular, é uma convenção estruturante, que pode ser mais de natureza cultural do que realmente de natureza geográfica ou política.” (CARVALHAL, 2003, p. 156) Na acepção que dá ao termo a comparatista, fronteira, rapidamente, se impõe como elemento de natureza simbólica, uma vez que encerra em si o caráter de mito, frustração e sonho, contrapostos à realidade como sua face outra; ela mesma, a fronteira, constituindo elemento que torna possível a identificação e a diferenciação da realidade, do mito, do sonho e da frustração. Também, porque nela está expresso o aspecto limitador que constitui o outro e os outros; a interrupção limitadora, mas também a possibilidade de ponto de partida, como aqui propomos; o corte fundador entre uma e outra coisa, entre uma e outra esfera, mais ou menos reconhecíveis,

³⁹‘Borders’ are not only geographic but also political, subjective (e.g., cultural), and epistemic; and contrary to frontiers, the very concept of ‘border’ implies the existence of people, languages, religions, and knowledge on both sides linked through relations established by the coloniality of power (e.g., structured by the imperial and colonial differences).” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 62)

⁴⁰A esse respeito recuperamos aqui a menção feita ao clipe da música “Fronteira”, cujo fragmento compõe a epígrafe deste tópico.

dependendo da natureza e do caráter assumido pela fronteira e como tais partes e/ou agentes se comportam diante dela.

Seu caráter de “convenção estruturante” expande, de modo extraordinário, sua significação como elemento de natureza compósita, capaz de regular e dar sentido às relações sociais e políticas que vigem no mundo e que constituem, por assim dizer, a própria noção de mundo e de realidade. Assim é que haveria uma fronteira mais ou menos reconhecível entre religião e política, por exemplo, entre a religião e a arte, entre a arte e a história, entre a literatura e a não literatura, entre a filosofia e o direito, entre a filosofia e a política, além, é claro, das fronteiras geográficas e políticas que determinam, num plano mais global, não só nossa identidade quanto à nacionalidade, e, também, nossa identidade dentro do país-nação a que pertencemos: sul-mato-grossense, paulista, paranaense etc, mas, também, a posição e a condição que ocupamos nestas configurações. Trata-se, pois, de noções que dão à fronteira um sentido e uma significação por vezes mais fluida, embora não menos rígida, todavia, menos estática que a fronteira geográfica, uma vez que, em se tratando dos campos de saber acima aludidos, nem sempre é possível, tampouco relevante e até desejável, precisar, com a segurança positivista do século XIX, os limites que lhes são característicos e/ou que lhes conferem uma identidade e um *modus operandi* próprio.

Conceito caro à prática do comparatismo crítico-literário nas décadas finais do século XX⁴¹, pois que postula a passagem e/ou o trânsito por diferentes literaturas, gêneros textuais e campos do saber, a fronteira foi sendo metaforizada como forma de leitura liminar; espaço-margem por onde se dão as passagens, trocas, intercâmbios e contrabandos de conceitos e teorias vindos de lugares distintos. Fala-se aí da superação dos limites disciplinares, e do trânsito por diferentes campos do saber, o que fica demarcado, por exemplo, no uso dos prefixos inter-trans-intra, dentre outros que apontam para um exercício de leitura e reflexão entre-fronteiras. Ganha, inclusive, espaço privilegiado no contexto da crítica cultural latino-americana, como espaço do entrelugar⁴², o *in between*; elemento caracterizador do exercício crítico e intelectual na América Latina, bem como da própria figura do intelectual latino-

⁴¹Segundo Carvalhal, nesse contexto é possível perceber que “[...] a literatura comparada trabalha nos limiares, nas margens (nos limites dos gêneros, nas margens dos textos, no espaço intervalar onde se concretiza o imaginário das zonas de contato, que facilitam o processo permanente de interação de elementos vários).” (CARVALHAL, 2003, p. 159)

⁴² Cf. SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo-SP; Perspectiva, 1978. pp. 11-20

americano, como aquele que, consciente de sua condição periférica, constrói sua trajetória entre o(s) centro(s) e a(s) periferia(s), entre o rural e o urbano, o moderno e o arcaico, entre o “*próprio e o alheio*”, o local e o global, entre a história e a ficção, entre o Norte e o Sul, e entre outras tantas fronteiras.

A fronteira é, pois, assumida, “como uma zona privilegiada de encontro” (CHAVES, 2006, p. 62); de contato, de embates, e, como já dito, das contradições. É, pois, a instância da suspeição, mesmo que momentânea, das certezas e/ou de identidades mais ou menos definidas.

Segundo Achugar:

O entre-lugar como fenda, como fresta, como rachadura é um ponto de inflexão, uma instalação entre o ‘nem um nem outro’, um estar nem aqui nem lá, mas nessa quebra ou dobradiça que une e separa. É um lugar às vezes estável e instável, um lugar de difícil ou impossível equilíbrio, enfim, trata-se de um lugar de eleição e por isso mesmo não tem uma territorialidade física, mas simbólica, ética, política. Um lugar de eleição aparentemente livre e [...] um lugar eleito pelo outro ou pelos outros. (ACHUGAR, 2010, p. 16, Tradução nossa)⁴³

Esse lugar-espço simbólico foi assumido não apenas como elemento caracterizador da ação e do trabalho de intelectuais marginais, produtores do que Achugar define em *Planetas sem boca* (2006), como uma espécie de balbucio teórico – impossível de ser compreendido e aceito pelos intelectuais do Norte, propositores de verdades universais –, mas, sobretudo, como espaço de resistência, de onde emergem respostas outras, alternativas àquelas que maquiam e/ou ignoram a realidade e a condição fronteira dos países latino-americanos.

Refere-se, pois, à brecha, à fenda, ao espaço intersticial assumido como espaço estratégico-político que atua, inclusive, no sentido de minar ou mesmo de desestabilizar não só a noção de fronteira como limite, e/ou como limite geográfico, mas, também, de modificar a semântica negativa a ela imposta como linha divisória entre civilização e barbárie, para dar lugar a noções outras, como as de margem, zona fronteira, espaço de uma nova *gnose liminar*; e, desse modo, espaço de afirmação da resistência e de um pensamento também bárbaro-selvagem.

⁴³El entre-lugar como grieta, como rendija, como hendidura es un punto de inflexión, una instalación en el ‘ni lo uno ni lo otro’, un estar ni aquí ni allá sino en ese quiebre o bisagra que une y separa. Es un lugar a la vez estable e inestable, un lugar de difícil o imposible equilibrio, en definitiva se trata de un lugar de elección y por lo mismo no tiene una territorialidad física sino simbólica, ética, política. Un lugar de elección aparentemente libre y [...] un lugar elegido por otro o los otros. (ACHUGAR, 2010, p. 16)

É justamente a partir das noções de *pensamento liminar*, *gnose liminar*⁴⁴, e/ou *pensamento fronteiro*⁴⁵, assim como postulados por Walter Dignolo, que tais questões são redimensionadas. Pois que trazem para o centro das discussões concernentes à América Latina, as noções de “diferença colonial” e de “colonialidade do poder”⁴⁶, como conceitos que possibilitam uma mudança nos termos das discussões sobre o colonialismo, o eurocentrismo e a tão propalada questão da dependência cultural – que ainda estaria vigendo por estas plagas –, a partir de uma perspectiva epistêmica subalterna, localizada nas fronteiras externas da razão moderna ocidental. Tais conceitos não apenas oferecem novas possibilidades no trato com problemas já bastante conhecidos por aqueles que há muito vêm se ocupando da América Latina, e de outras margens do globo, mas, também, permitem o (re)pensar do próprio conceito-ideia de modernidade. Aliás, é justamente aí que se opera(m), também, o(s) desvio(s) de rota, e/ou o seu afastamento dos estudos e das teorias ditas pós-modernas e/ou pós-colonialistas. Isso porque, ao se lançar luz sobre a colonialidade – a face oculta da modernidade –, a própria modernidade, perde, naturalmente, os contornos e o sentido que lhes foram conferidos ao longo de um projeto de dominação iniciado há quinhentos anos, a saber: o colonialismo.

Nesse sentido, partir da fronteira implica sempre uma atitude consciente de pensar este espaço desde dentro, mais do que pensar sobre esta ou aquela fronteira. Também, como já vimos tentando demonstrar ao longo destas páginas, reconhecer que a fronteira se constitui como elemento de importância singular para nossa investigação, seja porque é o lugar de onde partimos: a fronteira Brasil-Paraguai; seja porque dela advém a força e a significação das obras com as quais nos ocupamos, mas, sobretudo, porque dela retiramos, também, um modo de ler e pensar estas obras e todo um conjunto significativo de artefatos artísticos e literários, como expressões

⁴⁴Cf. (MIGNOLO, 2000)

⁴⁵Cf. (TLOSTANOVA; MIGNOLO 2012)

⁴⁶A colonialidade, ou colonialidade do poder, se constitui como elemento a partir do qual a modernidade se fez possível como evento que coincidiu com a expansão do poderio europeu e do capitalismo a um nível global. De acordo com Aníbal Quijano, ela é “[...] uno de los elementos constitutivos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América.” (QUIJANO, 2007, p. 93). A colonialidade está, então, intimamente ligada ao colonialismo, mas dele se difere, na medida em que é ela o elemento que atua no sentido de justificar o colonialismo como processo civilizador. Padrão imposto pelo europeu aos outros povos ao redor do mundo, classificados como selvagens, bárbaros e/ou, como se observa na segunda metade do século XX, como atrasados econômica e culturalmente falando, cidadãos de nações subdesenvolvidas.

que reclamam, por assim dizer, uma leitura e uma abordagem ao seu modo também fronteiriços. Depois porque a(s) fronteira(s) e as obras que dela(s) emerge(m) revigoram antigas discussões sobre o estado, a condição, os limites, bem como sobre o papel das artes, por exemplo, no contexto da América Latina e de outros espaços que constituem a paisagem do que se vem chamando de as bordas, margens e/ou as fronteiras do mundo. O que se traduz no alargamento não só daquilo que se convencionou chamar de arte e de literatura, mas, também, no alargamento da própria noção de crítica e de teoria. E isso porque as fronteiras que outrora demarcavam e/ou que tornavam mais ou menos visíveis os limites de cada uma das esferas do saber humano e/ou dos domínios das artes em geral foram se tornando cada vez mais porosas, apagadas e frágeis ao longo dos anos, pela própria emergência de obras, vozes e discursos que ficaram do lado de fora, ignorados frente ao seu caráter evidente de inadequação. Daí o pensamento fronteiriço ser caracterizado como um pensar desde a exterioridade, isto é, um pensamento que não apenas privilegia as margens, mas que também emerge delas. Segundo Tlostanova e Mignolo, “Pensamento fronteiriço é a epistemologia da exterioridade e, como tal, é a condição necessária para projetos decoloniais” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 60, Tradução nossa)⁴⁷ É, pois, de posse dessa consciência que nos propomos a pensar a seguir sobre a emergência de uma literatura cuja característica principal é, dentre outros aspectos, a suplantação das fronteiras várias.

1.3 - Literaturas que borram fronteiras

“quê es lo real en esta ficción?
 qué es la ficcion en este real?
 el conforto del plagio sutil en la noche banal?
 el conformismo de la razón?”
 Diegues (2002, p. 31)

As discussões em torno da literatura e suas fronteiras ganharam, pode-se dizer, na contemporaneidade, um fôlego novo. Isso se deve, por um lado, à emergência, cada vez mais frequente, de literaturas fronteiriças e de experiências textuais diversas, que se caracterizam por uma atitude deliberada de ultrapassagem, apagamento e

⁴⁷“Border thinking is the epistemology of the exteriority and, as such, is the necessary condition for decolonial projects.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 60)

suspeição/suspensão das fronteiras entre gêneros, textos, línguas, geografias, dentre outras, como ocorre, por exemplo, na poética do portunhol selvagem, de Douglas Diegues. Também, pelo próprio alargamento do campo de atuação do escritor e de seu papel frente aos novos meios de produção e de divulgação da arte literária, criando, por assim dizer, rotas alternativas aos modelos tradicionais e às concepções normativas da literatura e do literário, de um lado, e ao mercado editorial, de outro. Tais fatores se tornam ainda mais evidentes pela própria interferência dos meios de comunicação em massa e das mídias sociais – *blogs*, *vlogs*, canais de *youtube*, programas de TVs, feiras literárias, coletivos editoriais alternativos, saraus, dentre outros –, nos processos de produção e divulgação da arte e da literatura hoje, denunciando, assim, uma significativa mudança quanto ao aspecto da materialidade, bem como dos processos de leitura e abordagem críticas dessas textualidades e experiências literárias na contemporaneidade.

Todavia, mais do que pensar ou mesmo repensar as fronteiras da literatura e da ficção, como elemento que lhe é constitutivo, interessa-nos, a partir das obras que compõem o *corpus* de nossa investigação, lançar luzes sobre uma literatura que se expressa através do apagamento e da superação das fronteiras várias, encenadas e problematizadas nos mais diversos níveis de sua composição poética. Isso porque lidamos não só com obras que se constituem entre fronteiras e deslocamentos⁴⁸, mas, também, e sobretudo, com obras que fazem da(s) fronteira(s) toda(s) seu *locus* de enunciação. Isto é, obras produzidas por sujeitos que habitam (n)a(s) fronteira(s) e que são, também, por ela(s) habitados; sujeitos atravessados, fronteiriços. Falamos, por isso mesmo, de obras que imprimem um jeito de pensar, ao seu modo, fronteiriço.

É, pois, nesse sentido que estas obras trazem para o centro das discussões, um conjunto de vozes, línguas e formas de expressão que ficaram de fora das fronteiras criadas pelo sistema colonial moderno, e que representam, de certo modo, uma perturbação dos espaços, das formas e das fronteiras sobre as quais se estruturou a modernidade. O que nos obriga, como vimos afirmando ao longo deste ensaio, a pensar, sobre uma perspectiva epistemológica outra, os conceitos de literatura, de arte, de margens, de periferia e de fronteira. Perspectiva esta que tem como *locus* a própria fronteira de onde estamos pensando: espaço dotado de

⁴⁸Cf. DINIZ, Alai Garcia. A literatura entre fronteiras e deslocamentos: corpo, papel e imagem. In: *Outra Travessia*. Revista de Literatura - PPGL - UFSC. n. 7, 2008 - Florianópolis; UFSC, p. 65-72. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11976>>. Acesso em: 23 Out. 2016.

expressões simbólicas que dão conta de um complexo histórico-social marcado pela coexistência de diferentes culturas, línguas e formas de pensar relegadas a uma condição de completa marginalidade, frente à cultura, ao pensamento e as línguas ocidentais da modernidade; contribuindo, de acordo com Roa Bastos (1978), para que aquelas fossem classificadas como culturas e “razas inferiores”.

Este espaço compartilha, por sua vez, com outras tantas fronteiras e margens do globo, os efeitos do passado colonial, bem como dos dramáticos processos de expansão de um modo de ser, pensar e produzir artefatos artístico-culturais e simbólicos que assegurou sua hegemonia sobre os demais. Caberia, assim, manter viva a questão sobre quais fronteiras estas obras estão borrando, e a partir de quais fronteiras estamos pensando-as. Ressalta-se que é este um ponto de destacada importância em nossa pesquisa.

A questão da fronteira e seu “apagamento” se constitui como tema central na poética selvagem de Douglas Diegues. Está presente também como temática de relevo em *Selva trágica* e em outras obras circunscrita a esse espaço fronteiro, como é o caso, por exemplo, de *Silvino Jacques: o último dos bandoleiros* (2012), bem como da vasta e rica produção literária do também fronteiro Hélio Serejo. Todas, obras que trazem, inevitavelmente, marcas desse *locus* fronteiro, que ascende à representação literária de diferentes formas, acrescentando a elas um sentido e uma significação particulares. Isso devido ao caráter de excepcionalidade e à matriz de problematização que este *locus* oferece como desafio à composição poética, por exemplo. Sua assunção se dá de forma mais ou menos negativa⁴⁹ nestas poéticas fronteiras, na medida em que, nelas, a fronteira, ou as fronteiras perdem a nitidez e a consistência que lhes foram imprimidas ao longo dos anos. Têm subtraídos seu vigor e sua função-limite, não podendo mais se impor como elemento distintivo entre espaços, reais e imaginários, entre os campos, as línguas, os gêneros e as tipologias textuais.

Assumem, assim, as feições do espaço mesmo da indecidibilidade e da suspensão atarradoras, das contradições e dos embates, interferindo sobremaneira

⁴⁹Negativa no sentido de objeto que teve modificado a sua função, ou mesmo que perdera a capacidade de se impor como tal diante de práticas tais que não apenas desafiam sua natureza e razão de ser, mas que interferem, também, no seu estatuto e no seu *status*, inserindo-o numa nova ordem e estado de coisas cujos sentidos e usos que dele se faz acham-se já modificados. Nessa perspectiva, fronteira não é mais a linha divisória entre distintos territórios, ou mesmo entre disciplinas, mas o lugar-espaco de uma nova gnose liminar (Mignolo, 2000, 2004, 2012).

na compreensão das noções de arte e de literatura, bem como das de língua e literatura nacionais. Isso porque tais obras põem em xeque, também, a coesão discursiva sobre a qual se fundou os nacionalismos ocidentais, impostos como modelo ao resto do mundo; possíveis, de acordo com Mignolo (2000) e Jorge Locane (2015), devido a uma bem urdida cumplicidade entre língua, literatura e território.⁵⁰

Nesse sentido, ao abordá-las como obras que borram fronteiras, queremos demonstrar como estas obras (i) põem em xeque as noções de literatura e literatura nacional; (ii) lançam luzes sobre um universo cultural de destacada complexidade; (iii) trazem para o centro das discussões as assimetrias entre línguas e culturas; (iv) rompem, sobretudo a poética do portunhol selvagem, com o monolinguismo e com a lógica da coesão que constituem a ideologia nacionalista e a forma de pensar legada pelo ocidente; e (v) apontam para um pensar entre línguas e fronteiras.

Há que se atentar, talvez, antes de darmos continuidade às reflexões que aqui propomos, para os sentidos contidos no verbo “borrar”, que funciona, dentre outros aspectos, como um qualificador de tais poéticas.

Segundo o dicionário da língua portuguesa, Aulete, borrar significa: “1. Pop. Sujar(-se), manchar(-se). 2. Riscar (o que se escreveu). 3. Fig. Pintar mal em, fazer pintura tosca em. 4. Pop. Fig. Defecar.”⁵¹. Os sentidos daí advindos, apontam para práticas que caminham em direção ao desalinho e a uma interferência maculadora sobre algo, alguém ou sobre si mesmo. Trata-se de ação impingida negativamente contra a pureza e a nitidez de dado objeto, de rasurá-lo, ou mesmo de fazer algo de forma rude, grosseira ou desleixada.

Aponta, em certos aspectos, para um fazer que se traduz na ausência ou mesmo na recusa do esmero técnico, na opção pelo grotesco, pelo mal-acabado, pelo impuro, pelo marginal, pelo uso do que fora descartado, dentre outros. Atitude que assume na arte e na literatura contemporâneas, e, de modo especial, na poética de Douglas Diegues, por exemplo, as feições de uma intenção paródica e profanadora, no sentido de, como bem defende Agamben, “[...] confundir e tornar duravelmente

⁵⁰Segundo Locane, “La constitución de los Estados-nación latinoamericanos es inseparable de esmeradas políticas lingüísticas destinadas a establecer una lengua como referente común del colectivo que proyectaba como deseable después de los procesos de independencia. No en vano, los fundadores de las repúblicas latinoamericanas, como Domingo Faustino Sarmiento o Andrés Bello, manifestaron a lo largo de sus trayectorias políticas una inquietud visceral por la lengua y la gramática. (LOCANE, 2015, p. 37)

⁵¹(BORRAR. In: DICIONÁRIO AULETE, Caldas. Disponível em:<<http://www.aulete.com.br/borrar>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

indiscernível o umbral que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, o sublime e o ínfimo.” (AGAMBEN, 2007, p. 42)

Não menos interessante e rentável para a análise ora em curso é a acepção do vocábulo “borrar” na língua castelhana, uma das faces da língua criada por Douglas Diegues, o portunhol selvagem. Segundo o dicionário Michaelis online, borrar, em espanhol, significa: 1. Apagar. 2. Rasurar. 3. Esquecer. A acepção do termo em espanhol aponta, como se vê, para uma atitude de maior radicalidade em relação à fronteira, na medida em que, mais do que manchá-la, riscá-la, o termo sugere seu completo apagamento; sua extinção como coisa que deixa de existir ou de exercer função que lhe fora outrora conferida. Ambas as acepções nos oferecem subsídios para ler a obra de Diegues, visto que desvelam um exercício de superação das divisas entre espaços, corpos, línguas e gêneros.

Nesse sentido, pensar sobre literaturas que borram fronteiras é, no nosso caso, pensar sobre literaturas que se fundam nos espaços intersticiais das fronteiras entre línguas, culturas, histórias, geografias, e formas de expressão. De literaturas que se fundam na brecha entre o pensamento ocidental e as cosmologias d’*Las culturas condenadas* (1978)⁵² ao silêncio e ao extermínio. Entre distintas formas de se conceber o real e o imaginário, entre distintas histórias e genealogias de pensamento. Quer dizer, de literaturas que põem fronteiras há muito instituídas em estado de suspeição, ao lançar luzes sobre um substrato de tensões e embates que subjazem em estado de latência, neutralizadas pela ideologia da coesão discursiva, do monolinguismo e da hermenêutica monotópica⁵³; que constituem, de acordo com a acepção que deu ao termo Aníbal Quijano (2007), os elementos mesmos da “colonialidade” como estratégia que está na base do conhecimento acadêmico

⁵²Trata-se de instigante obra-compilação de trabalhos desenvolvidos por diferente antropólogos e etnólogos – dentre os quais, León Cadogan, autor de outra importante obra sobre o povo Mbyá-Guaraní, intitulada: *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del guairá* –, feita por Augusto Roa Bastos. A obra lança luzes sobre o denso tecido cultural formado pelos diferentes povos indígenas que povoam as terras paraguaias. Nas palavras de seu organizador, a obra busca “[...] apresentar um exemplo limitado, mas extensivo do universo cultural dos grupos sobreviventes, porém irremediavelmente condenados; destes povos que, como disse Bartomeu Meliá, agonizam cantando sua morte e cujos cantos são a poesia da lucidez e da clarividência, densa e brilhante como um diamante.” (ROA BASTOS, 1978, p. 11, Tradução nossa). - “[...] presentar un ejemplo limitado pero extensivo del universo cultural de los grupos sobrevivientes pero irremediavelmente condenados; de estos pueblos que, como dice Bartomeu Meliá, agonizan cantando su muerte y cuyos cantos son la poesía de la lucidez y de la clarividencia, densa y brillante como un diamante.” (ROA BASTOS, 1978, p. 11).

⁵³À hermenêutica monotópica, W. Mignolo (1995) apresenta como alternativa a hermenêutica pluritópica.

disciplinar-moderno-ocidental, bem como de seu privilégio sobre outras formas de saber e conhecer. Também de literaturas que atuam no sentido de apagar, anular tais fronteiras, como é o caso da poética do portunhol selvagem.

Vale evocar aqui a epígrafe com que iniciamos este tópico, como elemento que acresce, à temática proposta, valiosos sentidos e significações. Trata-se, pois, da primeira estrofe do soneto 24 (sem título), que integra o livro de sonetos selvagens *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), de Douglas Diegues. Nela, a primeira fronteira posta em estado de suspeição pelo poeta selvagem é a fronteira entre realidade e ficção: “quê es lo real en esta ficción?/quê es la ficcion en este real?”. Discorremos, pois, sobre uma temática de fundamental importância para a economia dos estudos de arte e literatura na modernidade, como elemento que assinala a natureza e a função destas duas instâncias reguladoras frente às práticas discursivas e os gêneros textuais que constituem, por assim dizer, as formas mesmas de expressão do conhecimento, de um lado, e o mundo como expressão de uma realidade objetiva e objeto de conhecimento, de outro. Isto é, realidade e ficção constituem os elementos de uma oposição conceitual sobre o mundo e a maneira como este é organizado, traduzido e conhecido pelo homem.

Tal divisão se expressa na modernidade sob uma base hierárquica que privilegia o real sobre o ficcional, além de tornar este dependente daquele. Esta divisão está, também, refletida na organização do conhecimento disciplinar, expressa na episteme ocidental através do privilégio dado ao conhecimento científico, frente às formas de expressão da subjetividade: a poesia, a arte e a literatura⁵⁴. Todavia, sabe-se, após ininterruptas discussões sobre o tema, que as fronteiras entre o real e o ficcional não são de todo nítidas, ou mesmo capazes de torná-los estanques. Isso porque está-se a tratar de conceitos de natureza compósita, além do fato de que são ambos frutos de um modo de ver e conceber o mundo e as coisas.

Ao questionar “quê es lo real en esta ficción/que es la ficción en este real?”, o poeta está não apenas borrando as fronteiras entre ficção e realidade, mas, também, dando a elas o mesmo tratamento, peso e medida. Quer dizer, põem em marcha um franco processo de nivelamento, ou de desdiferenciação⁵⁵ que se processa por meio

⁵⁴Cf. MIGNOLO, W. ‘An other tongue’: linguistics maps, literary geographies, cultural landscapes. In: _____. *Local Histories Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. New Jersey, Princeton University Press, 2000. p. 222-223.

⁵⁵O conceito é desenvolvido por Josefina Ludmer para se referir a uma produção literária contemporânea na América Latina que atua no sentido de promover a desdiferenciação de elementos

da pergunta retórica ao longo de toda a estrofe, e do poema⁵⁶. A inversão sintática desses pólos antagônicos(?) no primeiro e no segundo verso, sugere, com certa obviedade, que a ficção está para a realidade, assim como a realidade está para a ficção, ou melhor, que há entre elas uma contiguidade, um vínculo que se expressa através do compartilhamento de uma natureza comum, do compartilhamento de uma mesma base elementar: ambas são criadas e formatadas pelo pensamento humano-ocidental-moderno. O que daria à ficção certa vantagem sobre a realidade, uma vez que, se a realidade é também criada, logo, poderíamos concluir que não há realidade como coisa dada, e a ficção seria, então, mais real que a própria realidade. Isso posto, sob o artifício da pergunta retórica, coloca o interlocutor diante de uma espécie de aporia para a qual a saída tomada pelo poeta é uma terceira via, traçada liminarmente no espaço mesmo da indefinição, instaurada na estrutura inquisitória do soneto em questão, bem como numa poética que se constrói, a exemplo do que fizera Wilson Bueno, em *Mar Paraguayo* (1992), Gloria Anzaldúa, em *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), ou mesmo José María Arguedas, em *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman* (1962), na fronteira entre as línguas oficiais-hegemônicas e as línguas das culturas estigmatizadas, entre as fronteiras nacionais e as fronteiras da realidade e da ficção.

É possível, pois, dizer que nos questionamentos do poeta estão implícitos a descrença na razão e no conhecimento acadêmico, bem como num mundo dividido por fronteiras arbitrárias e/ou regido por instituições que não dão conta do mundo que ficara de fora das fronteiras nacionais, disciplinares e linguísticas da modernidade; a descrença na literatura e nos valores que a conforma como campo autônomo, mais ou menos, estável e excludente. A este estado de coisas, sua resposta se traduz,

que outrora se opunham entre si; dentre os quais estão as noções de realidade e ficção. Estas noções são, de acordo com a crítica, o resultado da “imaginação pública”, que é em si mesma produtora de uma realidade que não tem em si “[...] índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção...” (LUDMER, 2013, p. 9). A criação desta realidadeficção se dá através da especulação que é, por sua vez, o meio pelo qual se expressa a imaginação pública. Uma das formas pelas quais a especulação entra na fábrica de realidade e pode, ao mesmo tempo ser por ela lida é através da literatura. Segundo a crítica “A própria literatura é um dos fios da imaginação pública e, portanto, tem seu próprio regime de realidade: a realidadeficção.” (Ibd. 2013, p. 9-10)

⁵⁶Cf. o soneto na íntegra: “quê es lo real en esta ficcion? / quê es la ficcion en este real? / el conforto del plagio sutil en la noche banal? / el conformismo de la razón? // todo es ficcion en este real? / todo es real en esta ficcion? / todo es ficcion en este mal? / todo es banal en esta ficcion? // mi sexo tiene saudade de estrella sin fim / mi sexo es menos ficción que tu sexo? / donde começa o termina el nexo / de lo que non tiene começo ni fim? // bocês posan de crítico, escritor, profissional de las letras, verdadeiros poetas, pero no aprenderam ainda como se pela una simples përa.” (DIEGUES, 2002, p. 31)

quase sempre, na suspeição e no riso anárquico diante de todas as fronteiras criadas para frear, delimitar, controlar e/ou colonizar espaços, reais e imaginário, línguas, formas de ser e de pensar.

Ao aproximar, através da rima, os substantivos *ficção* e *razão*, *real* e *banal*, o poeta estabelece entre eles uma relação orgânica capaz de minar pela dúvida, conscientemente plantada, e, de forma ardilosa pela fórmula inquisitória do poema, a lógica cartesiana sob a qual se fundamentou a modernidade.

Atenta, desse modo, contra a cidade das letras, (RAMA, 1984), como espaço legitimador e regulador das formas de saber e da realidade como coisa objetivamente ordenada, e instaura a dúvida, o vago, o liminar, a indeterminação, o nem aqui e nem lá fronteiriços como senha para, desde a selva, escrever com letras outras uma outra literatura, uma outra história, um outro mundo⁵⁷.

Esta é, inclusive, a senha para se ler, ou mesmo reler boa parte da ficção latino-americana que, situada nos meandros da realidade e da ficção, ou da história e da ficção, constitui-se como importante meio de acesso a um arquivo histórico-cultural que denuncia, de um lado, os efeitos devastadores do passado colonial sobre o vário e denso tecido cultural, linguístico e epistêmico da América do Sul e da fronteira a partir da qual falamos, bem como a continuidade de uma práxis colonialista interna sustentada pela lógica da colonialidade, que constitui, como vimos afirmando, a face obscura da modernidade⁵⁸. É este, também, o espaço mesmo de onde emerge *Selva trágica* (1956).

⁵⁷Segundo Angel Rama, “[...] a cidade latino-americana veio sendo um parto da inteligência, pois ficou inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade passava a ser um sonho de uma ordem e encontrou, nas terras do Novo Continente, o único lugar propício para encarnar.” (RAMA, 1984, p. 23) Constituiu-se, assim, no espaço-expressão de um ideal de cultura elevado, que se sustentou, dentre outros aspectos, apoiada numa forte cultura letrada, além de ser, também, o espaço-abrigo do poder estatal alinhado ao império, e de um conjunto de homens que se distinguiam pelo domínio da escrita e pela estreita relação que mantinham com o estado. A estes Rama chamou de *letrados*. Segundo, John Charles Chasteen, na introdução da edição inglesa de *A cidade das letras*, tratava-se de “[...] uma elite ‘letrada’ intimamente associada com as instituições do estado e, invariavelmente, urbana na orientação. Documentos escritos articularam os impérios Português e Espanhol, ideologicamente e organicamente, e sua habilidade de escrever a língua oficial do império deu aos letrados acesso privilegiado ao poder.” (CHASTEEN, 1996, p. 1, Tradução nossa). “[...] a ‘lettered’ elite closely associated with the institutions of state and invariably urban in orientation. Written documents articulated the Spanish and Portuguese empires, ideologically and organically, and their ability to write the official language of empire gave the letrados privileged access to power.” (CHASTEEN, 1996, p. 1)

⁵⁸Metáfora que nos leva para um importante livro de Walter Mignolo, cujo título: *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization* (1995) traz para o primeiro plano os elementos que constituem a base da modernidade e os discursos que a justificaram e a tornaram possível desde a Renascença. Isso implica no fato de que, para Mignolo, assim como para os pensadores do coletivo Modernidade/Colonialidade, propositores do pensamento e da crítica decoloniais, não se pode pensar ou mesmo falar sobre a modernidade desvinculada da colonização e da colonialidade e seu efeito sobre

Lançado em 1956, mesmo ano em que veio à tona o experimentalismo linguístico do *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Selva trágica*, se constitui, dentre outros aspectos, como um romance de profundas raízes históricas. Escrito por Hernâni Donato, historiador-romancista, sua narrativa se volta para um período bastante específico, cicatrizado na historiografia da região como o ciclo da Erva Mate. O cenário é, então, a zona de fronteira no extremo sul do estado de Mato Grosso, hoje Mato grosso do Sul, e a sua personagem principal é o homem simples: o trabalhador nos ervais, dos quais detinha o monopólio de exploração uma grande companhia argentina. Dá vida a paralelas histórias de amor e de tragédias pessoais – dentre as quais destaca-se a de Pablito e Flora, protagonistas – que se cruzam de modo a construir uma urdidura densa e pluri-perspectivista, permitindo ao leitor adentrar-se a este espaço selvático a partir de diferentes pontos de vistas. É verdade que a acessamos por intermédio da personagem Pablito num intrigante diálogo com o velho Bopi, já na primeira página; mas, após algumas páginas à frente o leitor é surpreendido com a interrupção dos episódios envolvendo Pablito, Bopi e Lucas, e é transportado para outro contexto, com outras personagens e histórias simultâneas, desse modo compondo uma sequência narrativa por encaixes. Trata-se de uma obra romanesca composta por sete capítulos, divididos em blocos narrativos enumerados, que se interpõem uns aos outros através de um jogo bem montado de interrupções e retomadas que se seguem à sucessão dos capítulos, permitindo o encadeamento dos diferentes núcleos de personagens e fios narrativos, conduzidos por um narrador onisciente extremamente hábil. Há, por exemplo, personagens que nem chegam a se encontrar ao longo da narrativa, como é o caso de Luizão – personagem que, ao encampar a luta dos ervateiros contra a Companhia, se constitui como um dos poucos a atravessar, mais ou menos livremente, as fronteiras que mantinham presos, à selva, os ervateiros – e Pablito, que morreu tentando atravessá-las, ou ainda Pytã e Flora, que de lá nunca saíram. Sua estrutura liminar pode ser verificada nos mais diversos aspectos de sua composição poético-político-literária, seja porque dá vida a um mundo e a indivíduos atravessados por fronteiras várias; sujeitos e espaços que trazem em si as marcas da liminaridade, do choque entre culturas e do apagamento

as línguas, as memórias e os espaços. Tais questões acrescem sérias implicações para a abordagem de artefatos artístico-culturais, bem como para a produção de conhecimento(s) cientificamente válido(s) no contexto da América Latina. Isso porque toda essa produção está, mais ou menos, atravessada por estas questões.

das fronteiras nacionais, expressos, de um lado, numa dicção mesma fronteiriça, e de outro, por lançar luzes sobre uma grande Companhia argentina, cujos domínios se estendiam, à época do ciclo da erva mate, para ambos os lados da fronteira Brasil-Paraguai. Também porque seu projeto estético se constitui a partir de uma linha tênue entre história e ficção.

Quer dizer, desde os paratextos, que se constituem como elementos que visam, dentre outros aspectos, ao encaminhamento do leitor à obra, *Selva trágica* vai se desenhando numa frágil fronteira entre imaginação e perlaboração da realidade histórica, além de compartilhar, com as obras que compõem a poética do portunhol selvagem, uma linguagem hibridizada, resultante das contaminações e do linguajamento praticado no contexto específico da fronteira Brasil-Paraguai, que se expressa, também, no uso de vocábulos do espanhol e do guaraní acrescidos ao português. É, pois, fruto da pesquisa, da coleta de dados, da recolha e inclusão de depoimentos pelo autor, à entrada da obra, e da composição de um enredo que se constrói colado à história dos ervais, dela divergindo, contudo, no ponto de vista e no tom de denúncia sobre as mazelas vividas pelos ervateiros.

Vale atentar, por exemplo, para dois dos mais importantes paratextos que integram o corpo do romance e como eles apontam para uma intrincada relação entre história e ficção nesta obra. Referimo-nos ao texto de orelha, escrito pela professora e crítica, Nelly Novaes Coelho e ao prefácio, escrito pelo também professor e crítico, Fábio Lucas.

Segundo Nelly Novaes, *Selva trágica* se constitui como “Romance-documento”, “Romance de fundas raízes históricas”, ou ainda um romance que é “Fiel à História” de um período cicatrizado na historiografia da região da fronteira Brasil-Paraguai como o ciclo da erva-mate.

Nas palavras da crítica, *Selva Trágica* pode ser assumida como uma:

[...] criação novelesca resultante de uma complexa conjuntura de dados históricos/literários/linguísticos/humanos. [...] de um amálgama de dados, a partir da visão/reflexão do Donato ‘historiador’ sobre o escuro episódio da exploração comercial da erva-mate...” (COELHO, 2011, s/p).

Já Fábio Lucas destaca, de um lado, o “inegável valor literário” do romance e, de outro, o caráter documental que o acompanha, tocado por uma clara preocupação com a temática social e a exploração humana. Nas palavras do crítico:

Livro de inegável valor literário é *Selva Trágica*, de Hernâni Donato. O tema social continua sendo a exploração humana no campo. O cenário é o sudeste de Mato Grosso. [...] Documento eloquente, de notáveis revelações, de alto poder comunicativo e obra de grande valor estilístico, *Selva Trágica* mostra as dantescas condições de trabalho da região. (LUCAS, 2011, p. 7)

Observa-se que nos dois casos acima mencionados estão patenteados a natureza liminar e o caráter fronteiro de que está cercada a composição de *Selva trágica*. O primeiro aponta para uma complexa trama, urdida a partir da pesquisa histórica e da posterior submissão destes mesmos dados aos procedimentos da composição literária, o que confere ao romance uma localização incerta e um ser/estar que se traduz liminarmente. O segundo, por sua vez, tem a preocupação de enfatizar o valor literário e estilístico de que está cercado o romance, acrescentando, também, a ele a possibilidade de ser tomado como um documento sobre o que representou “[...] as dantescas condições de trabalho da região”.

A tais fatores, se somam, ainda por intermédio dos paratextos, certa ênfase na figura do Hernâni Donato historiador⁵⁹, como elemento que dá sustentação às coincidências entre as histórias narradas no romance e os fatos que compõem a historiografia da fronteira entre o Brasil e o Paraguai, envolvendo o Ciclo da erva mate. Período que ascende aos registros históricos da região como sendo o resultado de um movimento econômico inaugural, responsável, inclusive, por trazer o progresso para esse rincão esquecido e ainda desabitado(?) da nação; palco da mais sangrenta guerra no contexto da América Latina, a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Como já dito, *Selva trágica* se propõe a contar uma história outra desse período, que destoa do tom celebrativo em relação aos avanços conferidos à Companhia Matte Laranjeira, e ao seu fundador, Thomaz Laranjeira.

⁵⁹Outro autor, estudioso contumaz de *Selva trágica*, e de Hernâni Donato, que também dá ênfase à figura do Hernâni Donato historiador é o Prof. Jérri Roberto Marin. Em capítulo de livro intitulado “Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável”, Marin ressalta as diversas áreas de atuação de Donato: “[...] jornalista, relações públicas, produtor cultural, contista, romancista, crítico literário, sociólogo e historiador.” (MARIN, 2013, p. 126). Com relação à composição de *Selva trágica* (2011), ou ainda de *Chão Bruto* (1956), duas de suas obras mais importantes, ambas adaptadas para o cinema, Marin engrossa o coro dos críticos que as leem ressaltando a intrincada relação destas obras com os fatos históricos ocorridos nas regiões sobre as quais se voltam. Segundo ele, “O conjunto da produção ficcional de Donato se destaca pelo seu valor literário e histórico. [...] Entre suas características pessoais, sobressaem-se as de pesquisador, ficcionista, sociólogo e historiador, e esses ofícios têm limiares tênues em sua trajetória intelectual.” (MARIN, 2013, 130, 137)

Há que se ter, contudo, o cuidado de não aderir de forma ingênua às posições assumidas por tais paratextos, atentando, inclusive, para o fato de que a presença deles no corpo do romance é, pois, fruto da escolha conjunta entre escritor e editor, e constituem-se, de acordo com Gérard Genette, numa estratégia de “[...] ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...] aos olhos do autor e de seus aliados.” (GENETTE, 2009, p. 10). Todavia, sua presença e natureza liminar constituem-se como elementos que indiciam a natureza e os modos de funcionamento destas obras. Quer dizer, tanto em *Selva trágica*, quanto em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*⁶⁰, os elementos paratextuais, mais numerosos em *Selva trágica*, apontam para a natureza fronteiriça dessas poéticas⁶¹. Numa espécie de nota, localizada depois do prefácio, assinado por Fábio Lucas, e antes dos relatos de ex-ervateiros e de outros fragmentos de textos sobrepostos sob o título “A selva de que tratamos neste livro era de fato trágica”, Donato faz a afirmação de que seu romance não é “Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva. [Mas o] Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente...” (DONATO, 2011, p. 13). A dupla negação “*nem ataque nem defesa*” não

⁶⁰Não só em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, uma vez que toda a poética de Douglas Diegues é, pois, marcada pelo aspecto do transfronteiriço. Ele está presente, por exemplo, já no título de *Triple frontera dreams* (2012, 2017), e perpassa todos os aspectos de seu fazer poético, a começar pelo linguístico. A menção a *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* se faz pertinente aqui dada a natureza assertiva e direta com que se anuncia no prefácio a atitude derrisória do poeta em relação às fronteiras, de um lado, e por tratar-se de obra que se destaca em relação às demais por um maior cuidado editorial.

⁶¹Vale dizer que este é um recurso pouco utilizado por Douglas Diegues, ou utilizado de forma aleatória, sobretudo nas edições *cartoneras*. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), o primeiro livro do poeta, lançado pela Travessa dos Editores, de Curitiba, PR, conta, por exemplo, com texto de orelha assinado por Glauco Mattoso e prefácio de Ángel Larrea, responsável, também, pelas notas “explicativas” ao final da obra. Nas demais obras lançadas por editoras *cartoneras*, em especial a Yiyi Jambo e a Eloísa *Cartonera*, os paratextos são, em alguns casos, dispensados, fato que, para Myriam Ávila, “[...] não deixa de ter sua significação, pois indica menor necessidade de controle ou maior confiança na recepção do leitor.” (ÁVILA, 2012, p. 20-21). Em *Uma flor na solapa da miséria* (2007), o acesso aos sonetos selvagens é antes precedido por um verso, de Reynaldo Jimenez, posto como epígrafe, e por uma nota assinada pelo próprio Diegues sob o título: “Portunhol Salvaje”, em que o poeta assinala o caráter e a natureza de sua língua poética. A edição de 2007 de *El astronauta paraguayo*, lançada pela Yiyi Jambo, editora criada pelo próprio Diegues, conta com uma bela apresentação da obra, a cargo do poeta Sérgio Medeiros, dispensada, todavia, na edição de 2012, lançada pelo coletivo argentino, Eloísa *Cartonera*. *Triple frontera dreams*, conta também, com duas edições. A primeira, lançada em 2012 pela Eloísa *Cartonera* numa versão pocket, não contava com nenhum paratexto além do nome do autor e da ficha catalográfica, é claro. Reeditada em 2017 pela Interzona Editorial, também localizada na Argentina, a obra não só ganhou mais textos, além dos três que compunham a primeira versão, mas, também, uma cuidadosa editoração em formato de livro convencional, passando a contar com texto de orelha, que traz um breve recorte biográfico do autor, ressaltando parte importante de sua produção poética, uma nota do autor sob o título ¡Bienvenidos a la selva del portunhol!, e posfácio de Washington Cucurto, com fins de situar Diegues e sua obra poética no contexto da produção literária da América Latina.

apenas põe em cena a opção por uma terceira via, que contraria os discursos oficiais sobre o ocorrido, de um lado, e o ideal estético moderno, de outro, mas, traz para o centro das discussões a questão do ponto de vista e/ou do ângulo a partir do qual se fundam os discursos – questão que ocupa, em nossa pesquisa, uma posição central. E o faz lançando luzes sobre um substrato humano que uma vez explorado de forma desumana pela empresa da erva, fora, também, desconsiderado nas crônicas que dela deram notícia.

Seu procedimento técnico, bem como sua escolha estético-política e ética vão, também, sendo delineados quando na sequência da referida nota, Donato evoca dois dos mais importantes nomes da literatura brasileira (Manuel Bandeira e Graciliano Ramos) numa espécie de filiação que consiste em tomar o que ele julga haver de melhor num e noutro. Trata-se da evocação de Manuel Bandeira e do poema “Evocação do Recife”, cujo destaque vai para a capacidade do poeta de saber ouvir e ouvindo ser capaz de traduzir a vida e o mundo que emerge “da boca do povo na língua errada do povo / língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.” (BANDEIRA, 2000, p. 44)⁶² Sua opção, assim como a do poeta, é trazer à existência um mundo sem história nem literatura, um mundo não oficial, que, também, não lhe “chegava pelos jornais nem pelos livros”, mas através dos relatos de sobreviventes e da pesquisa histórica *in loco*, traduzidas numa linguagem que, no caso específico de *Selva trágica*, é também marcada pelos resíduos linguísticos que coabitam este espaço fronteiro, muito embora o historiador-romancista se distancie do poeta pelo tom dramático e pela tragicidade com que vai tecendo sua narrativa. E o faz, segundo ele, contando “[...] a história com a tranquilidade assegurada por São Bernardo: ‘Mais vale escandalizar do que sonegar a verdade.’” (DONATO, 2011, p. 13), isto é, para além dos pressupostos estético-literários, interessa a Donato acercar-se da verdade dos fatos sobre o que representou o ciclo da erva mate. E começa, desde o título, por dar à história o tom de tragicidade que lhe é devida, reforçado, inclusive, no último umbral à entrada do romance pela seguinte e impactante afirmação – posta acima de fragmentos de textos e relatos sobre os ervais, a maioria

⁶²Na nota, a evocação de Bandeira e de Graciliano se dá da seguinte forma: “[...] Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente: mineiros, changa-y, marginais, pequenos funcionários. Bem por isso o personagem principal é a erva. E personagens secundários são a terra, o tempo, o sonho. Depois é que aparecem os humanos, falando aquela ‘língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil’ (M.B.). Contada a história com a tranquilidade assegurada por São Bernardo: ‘Mais vale escandalizar do que sonegar a verdade.’” (DONATO, 2011, p. 13)

em espanhol com um ou outro vocábulo em guaraní: “*A selva de que tratamos neste livro era de fato trágica...*”, e a completa com um enredo que lhe dá a devida consequência.

Já em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), livro que marca a emergência de Diegues como poeta selvagem e que constitui, também, seu ensaio num fazer literário experimental, cujas raízes remontam, pode-se dizer, à razão antropofágica, e sobretudo, à experimentação linguística de Wilson Bueno, em *Mar paraguayo* (1992), lê-se, no prefácio intitulado “A língua mestiça de Diegues”, assinado por Ángel Larrea, um poeta inventado⁶³, que “Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural.” (LARREA, 2002, p. 7). O que fica evidente aqui, em relação a Hernâni Donato, é a radicalidade de Diegues quanto ao aspecto do apagamento e do borrar das fronteiras enunciado já de forma clarividente no prefácio. Radicalidade que extrapola, por assim dizer, às questões meramente relacionadas à ficção e à realidade, ou à literatura e à história. Estas, como bem diz Larrea, ou a máscara com a qual se pronuncia o próprio Diegues, num jogo de falseamento e profanação dos gêneros e das instâncias literárias, nem ao menos são consideradas.

Sua poesia, ou melhor, sua poética, mais do que fronteira ou liminar, é, também, um exercício de aniquilamento radical (*um borramiento*) e profanador das fronteiras. Escritura que nasce de um senso de rebelião ao instituído, bem como de uma aguda consciência de inadequação diante dos enquadramentos formais e estéticos, advindos da teoria e crítica tradicionais, e da pretendida uniformidade com que, modernamente, se concebeu o mundo.

Este senso de rebelião se materializa, sobretudo, a partir da língua por ele utilizada: o portunhol selvagem, e se estende para todos os níveis de seu fazer poético. Quer dizer, está presente nas editorações *cartoneras*; na divulgação simultânea de seus textos na web, através dos *blogs*, pessoal e da Yiyi Jambo⁶⁴; na derrisão das formas literárias, e na liberdade com que cruza as diversas fronteiras, reais e imaginárias. Pode-se dizer que o portunhol selvagem se constitui, pois, como

⁶³Cf. tópico 2.2.1 Desnudo por estas selvas: sonetos selvajes.

⁶⁴Diegues parece ter se afastado um pouco dos *blogs*. Isso devido ao fato da ausência de atualização e de novas publicações. O poeta parece ter trocado os *blogs* pelo *facebook*, talvez porque esta rede social permite um contato mais direto e imediato com seu público-leitor. De qualquer forma, a *web* e as redes sociais continuam ocupando um espaço de extrema importância na realização de sua poética marginal-fronteira.

uma espécie de interlíngua criada a partir da dissolução das fronteiras entre o português e o espanhol e da incorporação do guaraní como um terceiro elemento linguístico a compor as bases desse “idioma” que aceita, todavia, vocábulos de quantas línguas quiser ou souber o poeta. Segundo Diegues:

El portunhol selvagem es maravishozo. [...] non se lo puede entender direito, [...] pero se lo puede sentir el frescor de llamas, el rocío del mambo. Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglés, franxute, italiano. Pero puesso incorporar las lenguas que quiser, el tomárho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple frontera. (DIEGUES, 2017, p. 5)

Como se vê, esta interlíngua, ou a “lenguaje poético”, como defende Diegues, é movida por um senso de liberdade absoluta cuja expressão se aproxima de uma rebelião bárbara sobre as línguas oficiais e os valores que estas abarcam. Sua realização poética não se dá sem o prejuízo e a ruína das noções de idioma, de pureza linguística e de língua nacional como matéria mesma da composição literária e elemento constitutivo da cultura e da identidade nacionais. É, antes, um elogio à barbárie, à derrisão das formas, das normas e das gramáticas. Um altar erigido à babel festiva e convulsiva, que fez do castigo da confusão arma de combate contra a frágil noção de unidade linguística e cultural que se impôs sobre uma América plurilíngue e culturalmente diversa.

Faz-se necessário, aqui, todavia, chamar a atenção para o fato de que o portunhol selvagem, como língua poética de Douglas Diegues, se diferencia do portunhol como língua falada na fronteira do Brasil com o Paraguai, e do portunhol falado nas demais fronteiras do Brasil com os países hispânicos. Embora os dois nasçam do contato direto entre o português e o espanhol, o portunhol falado na fronteira emerge de um esforço comunicativo entre falantes das duas línguas oficiais e hegemônicas dos dois lados da fronteira. Já o portunhol selvagem, enquanto língua poética é movido menos pelo desejo de comunicação; assume, antes, as feições de uma opção linguística e política que constitui as bases do projeto poético-político de Douglas Diegues para romper, através do (bi)linguajamento, (MIGNOLO, 2000), com as políticas do monolinguismo e/ou do bilinguismo, de um lado, e dos enquadramentos envolvendo a literatura e as línguas nacionais, de outro. Isso porque, nas duas opções estão igualmente presentes os ideais de purismo linguístico e de coesão discursivas

que unem, de uma só vez, literatura e cultura nacionais. De acordo com Mignolo, o linguajamento:

[...] não é usado para identificar situações de bi- ou de plurilinguajamento. Pelo contrário, bilinguajamento revela a ideologia do monolinguajamento (e particularmente a ideia das línguas nacionais no imaginário dos estados modernos), isto é, de falar, escrever e pensar *dentro* de uma única língua controlada pela gramática, de um modo semelhante ao controle da constituição sobre o estado... (MIGNOLO, 2000, p. 252, Tradução nossa)⁶⁵

Isto é, (bi)linguajamento, na perspectiva desenhada por Mignolo, a partir da leitura e abordagem crítica de, *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa, por exemplo, não tem a ver com as políticas de bilinguismo que prosperam no âmbito da última fase da globalização. Isso porque as políticas de educação bilíngue mantêm intactas, por exemplo, o *status* da língua como uma estrutura, as fronteiras entre uma e outra língua, bem como a divisão hierárquica entre elas, fundada numa complexa cumplicidade entre poderio econômico e cultural das nações que ocupam posições elevadas no *ranking* global das nações. O que explicaria o *status* do inglês, do francês e do alemão, como as línguas de veiculação do conhecimento e da cultura de erudição na última fase da modernidade.⁶⁶ O (bi)linguajamento tem a ver, então, com um modo de viver, ('un modo de vivir'), entre línguas. Isto é:

[...] linguajamento é interação *na* língua e língua é o que permite descrever e conceber o linguajamento, então o bilinguajamento seria, precisamente, um modo de vida entre línguas: um processo dialógico, ético, estético e político de transformação social em vez da *energeia*

⁶⁵[...] Linguaging is not used to single out bi- or plurilinguaging situations. On the contrary bilanguaging reveals the ideology of monolinguaging (and particularly the idea of national languages in the imaginary of the modern states), that is, of speaking, writing, thinking *within* a single language controlled by grammar, in a way similar to a constitution's control over the state..." (MIGNOLO, 2000, p. 252)

⁶⁶Tlostanova e Mignolo elencam seis línguas como sendo as línguas através das quais se veiculam os valores mesmos da modernidade. Eles as dividem em dois grupos, o primeiro formado pelo Italiano, o Português e o Espanhol, línguas da renascença e da colonização, respectivamente, o segundo, a partir do iluminismo, com o Francês, o Alemão, e, por último, o Inglês. Segundo eles, "Assim, qualquer língua, além das seis línguas imperiais europeias, e sua fundamentação no Grego e no Latim, foram desqualificadas como línguas com importância epistêmica mundial. E, logicamente, isso impinge sobre a formação do sujeito: Pessoas que não são confiáveis em seus pensamentos são postas em dúvidas em sua racionalidade e feridas em sua dignidade. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 62, Tradução nossa) - "Thus, any languages beyond the six imperial European ones, and their grounding in Greek and Latin, have been disqualified as languages with worldwide epistemic import. And, of course, this impinges on subject formation: People who are not trusted in their thinking are doubted in their rationality and wounded in their dignity." (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 62)

emanando de um falante isolado. (MIGNOLO, 2000, p. 265, Tradução nossa)⁶⁷

É, pois, nesse estado de coisas que se inserem a obra e a poética de Douglas Diegues. Quer dizer, mais do que desobedecer às gramáticas e às ideologias nelas contidas, sua literatura aponta, de forma extraordinária, para as estratégias envolvidas na constituição das nações e da cultura nacional, de um lado, e para a forte política de imposição cultural e linguística, de outro, cujos resultados são a deslegitimação e o aniquilamento das culturas e das línguas subjugadas a uma condição de marginalidade e flagrante desprestígio, em relação às línguas hegemônicas, e, conseqüentemente, sobre as formas de expressão e produção de conhecimento nelas veiculados. Isso porque sua literatura e a interlíngua com a qual dá a ela materialidade, traz à tona, numa atitude derrisória e profanadora sobre as línguas oficiais, bem como sobre as formas mesmas da literatura, um espectro de histórias-línguas e culturas, que põem em perspectiva os escombros da modernidade. E o faz sujando, borrando, misturando, rasurando, dificultando a leitura numa mistura desvairada de resíduos linguísticos retirados do solo mesmo da fronteira, que é, por si só, o espaço das contradições e dos embates. O Espaço onde as políticas homogeneizadoras fracassam, e as línguas convivem num estado de contínua e festiva contaminação.

Ao fazer de sua poética um templo erguido ao portunhol selvagem e à desobediência epistêmica ocidental, Diegues, mais do que borrar as fronteiras, põe em prática um modo de viver, pensar, agir e escrever entre fronteiras e línguas. E, nessa perspectiva, filia-se a um conjunto de escritores, tais como, Wilson Bueno, precursor da poética do portunhol selvagem, com a obra *Mar Paraguayo* (1992), escrita em portunhol com boas pitadas de Guaraní⁶⁸; Gloria Anzaldúa (1987), que aciona três línguas e três memórias na composição de *Borderlands/La frontera: the*

⁶⁷“[...] languaging is interacting *in* language and language is what allows for describing and conceiving languaging, bilanguaging then would be precisely that way of life between languages: a dialogical, ethic, aesthetic, and political process of social transformation rather than energia emanating from an isolated speaker.” (MIGNOLO, 2000, p. 265)

⁶⁸Em a “notícia” à entrada de *Mar Paraguayo*, Bueno chama a atenção do leitor para, dentre outros aspectos, a importância do guaraní em sua novela. Assim inicia a nota: “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 dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura essencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo vertigem de la linguagem. (BUENO, 1992, p. 13) Como se vê, este excerto carrega em si a capacidade de traduzir o tom e a natureza algo selvagem desta obra.

new mestiza, a saber: o espanhol, o inglês e o nahuatl; José María Arguedas, que traduz em seu *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman* (1962) as tensões entre o espanhol colonial em contato com as línguas indígenas, mais precisamente entre o espanhol e o quechua; Michelle Cliff, as tensões entre o inglês do império e o inglês colonial em contato com as línguas crioulas do caribe na obra *The land of look behind* (1985), dentre outros. Enfim, falamos, como se vê, de escritores e de obras a partir dos quais se faz possível uma teorização sobre o linguajamento, como prática que atualiza as discussões em torno da questão colonial, apontando saídas outras para os problemas daí advindos. Saídas estas que assumem, pode-se dizer, as feições de uma opção decolonial, capaz de interferir no *status* e no estatuto da literatura como produto da modernidade, uma vez que, como descreve Mignolo, “O próprio conceito de literatura pressupõe a língua oficial de uma nação/império e a transmissão do letramento cultural nelas embutidas.” (MIGNOLO, 2000, p. 227, Tradução nossa)⁶⁹, e, desse modo, no estatuto e no *status* da teoria e crítica literárias.

Assim, ao retomarmos aqui a diferença entre o portunhol selvagem como a língua poética de Diegues, e o portunhol como a língua falada por aqueles que vivem ou que passam pelas fronteiras entre Brasil e Paraguai, por exemplo, – para nos atermos à fronteira a partir da qual falamos e que constitui o foco das reflexões que aqui fazemos –, estamos lançando luzes sobre um complexo processo de descolamento entre língua, território e literatura, cujo resultado é o nascimento de uma literatura apátrida, bárbara, selvagem e derrisória. Uma textualidade que desloca os valores e os sentidos que compõem as bases da literatura moderna e pós-moderna e aponta para a pós-ocidentalidade, para as textualidades pós-utópicas e/ou, como defende Diegues, para as “escrituras não domesticadas”. Segundo este poeta:

El portuñol selvagem tiene que ver con escrituras non domesticadas, literaturas díscolas, poéticas postutópicas, descolonizaciones literárias. Non existe portuñol único. Existen vários portunholes, pero ninguno es mejor que el outro, nácore hierarquias, assim como non existen lenguas superiores y lenguas inferiores. [...] el portuñol selvagem non tiene forma. El portuñol es um mix bilíngue; el portunhol selvagem es um mix plurilíngue. [...] El portuñol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como a flor que brota de la bosta de las vacas. (DIEGUES, 2017, p. 2)

⁶⁹“The very concept of literature presupposes the official language of a nation/empire and the transmission of the cultural literacy built into them.” (MIGNOLO, 2000, p. 227)

Como se vê, o processo de borramento das fronteiras, aí, se dá, como já dito, numa atitude de nivelamento, de quebra de hierarquias entre línguas e culturas, e, conseqüentemente, da contestação do prestígio das línguas e culturas, assumidamente, reconhecidas como superiores e/ou mais sofisticadas. Como diz Wilson Bueno, em *Mar Paraguayo*, “No hay idioma aí. Solo la vertigem de la linguagem.” (BUENO, 1992, p. 13). O que significa dizer que está na gênese do Portunhol como língua falada pelos habitantes da fronteira e/ou por aqueles que por ela transitam; ou ainda do Portunhol selvagem como língua que emerge fundamentalmente do amálgama entre português, espanhol e guarani; e sobretudo do *portunhol selvagem* como língua poética que se constitui concomitantemente à invenção de uma literatura a qual dá nome, a desobediência consciente às normas e às convenções que visam à manutenção e a pureza de corpos e de espaços recortados por fronteiras limitadoras, bem como a desobediência e o desprezo pela(s) gramática(s) normativa(s) como elemento regulador e salvaguardador da pureza linguística. Tais fatores se evidenciam, por exemplo, na fala de Douglas Diegues ao que “El portunhol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, com la gracia de payasos con metralletas.” (DIEGUES, 2017, p. 2) Tal afirmação revela, de um lado, a natureza selvática de uma língua que não se comportam bem diante dos limites e das convenções que norteiam as noções de língua e de literatura como instituições legitimadoras de uma identidade nacional coesa e monolíngue, além de revelar, de outro, a fragilidade desses projetos que estão nas bases da constituição dos Estados-nações latino-americanos, pós-conquista da independência política ao longo do século XIX, elegendo o Espanhol e o Português, por exemplo, como línguas nacionais e oficiais. Este fazer literário implica de pronto no esfacelamento da noção de literatura nacional, escrita numa língua reconhecida como sendo a língua oficial de um determinado Estado e a partir da qual se estabelece a mediação entre os atores nacionais, na medida em que aponta não só para a co-existência de outras línguas e culturas brigando por espaço e por legitimidade, mas, também, pela própria profanação dessas convenções como resposta desde as margens a estes projetos hegemônicos.

Tais fatores conferem à literatura de Douglas Diegues um *status* de marginalidade e de existência suspeita diante de obras escritas nas línguas oficiais de

um e de outro lado da fronteira. Aliás, vale dizer que sua literatura redefine e aprofunda a noção de marginalidade, uma vez que ao se inscrever desde os espaços intersticiais, da rasura, e da desobediência às gramáticas das línguas oficiais-hegemônicas, mesclando-as com línguas indígenas, num guaraportunhol selvagem, ela rompe com a estrutura binária da modernidade. É, como o portunhol selvagem, apátrida e constitui-se, ela mesma, a verdadeira expressão dos *outsiders and homelessness*; sinônimo da inadequação, do inapropriado, do inconveniente, do despropositado, do desapropriado, enfim, do desajustado. Mais do que apontar para o aspecto da marginalidade, da clandestinidade, da proscricção e/ou da não-oficialidade, a ascensão desta língua como registro poético denuncia, também, o rompimento com as noções de classificação literária e de juízos de valor estético, responsáveis por criar inúmeros subgêneros no contexto da teoria e crítica tradicionais, cuja lógica mantém, ainda, uma intrincada relação com as categorias de alta e baixa literatura, literatura e literatura engajada, literatura nacional e literatura regional, ou, ainda, entre literatura e folclore. Trata-se, pois, de uma textualidade que se inscreve num conjunto de experiências literárias do presente que trabalham, de acordo com Josefina Ludmer:

[...] na desdiferenciação do que antes se opunha nitidamente; procuram apagar o mundo bipolar e seus binarismos conceituais (realidade/ficção, privado-íntimo/público). Dissolvem os contrários e, ao mesmo tempo, separam o que estava unido, que é o sentimento de naçãoterrítóriolíngua. Narram a perda da línguaterritório de nascimento em alguns sujeitos que partem. Desfazem essa fusão, separam e diferenciam seus elementos.” (LUDMER, 2013, p. 148)

Pode-se dizer, nesse sentido, que o portunhol selvagem é movido por uma clara disposição à dissolução de todas as fronteiras possíveis. Quer dizer, as das línguas, das geográficas, as de gênero, e, sobretudo, as da realidade e da ficção.

Há, contudo, que assinalar que aí se instala, também, uma sensível diferença entre Donato e Diegues, bem como entre seus respectivos projetos poético-políticos. Quer dizer, regido pelas novas diretrizes do grande regionalismo, cuja expressão máxima se traduz no experimentalismo linguístico do *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa – experimentalismo que ressoa, inclusive, no portunhol selvagem de Douglas Diegues, que é, pode-se dizer, a radicalização daquele –, Donato é ainda guiado por um ímpeto de denúncia da exploração do homem do campo vivendo em regimes e condições pré-capitalistas, análogas à escravidão, e pelo engajamento

social presente em narrativas como *A selva* (1930), *Cacau* (1933), dentre outras narrativas inscritas na estética do neo-realismo, além de uma nítida preocupação em fazer corresponder às diretrizes mesmas da literatura.

Já Diegues parece não ter a preocupação sobre se está fazendo ou não literatura. Tampouco se está fazendo história. Sua escritura se ocupa do vazio e do banal. É por isso mesmo menos pretensiosa. Em outras palavras, Diegues parece já não crer na promessa de que a literatura e a arte podem salvar o mundo da “barbárie”⁷⁰, o que não o impede de escrever. Num dos sonetos selvagens, que integra a obra *Uma flor na solapa da miséria* (2007), o poeta diz: “Por que escrebo? / Escrebo para ficar menos mesquinho / belleza de lo invisible / non tem nada a ver com berso certinho...” (DIEGUES, 2007, p. 18) Como se vê, a ele importa mais profanar as formas, borrar as fronteiras, sejam elas quais forem, apenas pelo prazer de pô-las todas em estado de suspeita, como se pode ler no oitavo verso do soneto 14 do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, “ahora tudo está bajo sospecha”. Ou no apocalíptico dístico do mesmo soneto: “las ciudades fedem, es verão / la realidade supera la ficção” (DIEGUES, 2002, p. 21) Aí está, de certa forma, explicitada a natureza e o caráter derrisório de sua poética selvagem, recurso recorrente não só nos sonetos, mas, também, nos textos em que o poeta mostra-se mais prosaico, como é o caso, por exemplo, da textualidade que compõe *Triple frontera dreams* (2017).

Sua capacidade de borrar fronteiras pode ser percebida, também, na leitura do sétimo⁷¹ soneto a integrar *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Nele o poeta dá vida a uma personagem cuja maior habilidade é a de escalar planícies e desfazer fronteiras. Uma personagem que, a exemplo de sua poesia, emerge do espaço mesmo da fronteira, às margens do sistema social, e como um produto que mantém uma relação orgânica com “[...] la imundice que produce el hombre.”, que produz o capitalismo selvagem e a modernidade. Vale atentar para o fato de que *Uma flor na solapa da miséria* ganha forma através de uma edição *cartonera*. Isto é, obra que emerge literalmente da apropriação estética de resíduos materiais descartados pela sociedade capitalista – os papelões – que, retirados de sua condição de lixo, não só

⁷⁰Aliás, outra questão que emerge da poética de Diegues, e, também, de *Selva trágica*, é o que é a barbárie e quem são os bárbaros depois do cogito moderno.

⁷¹Vale dizer que nesta obra não há nenhum tipo de identificação dos sonetos por número e/ou título, como ocorre, por exemplo, em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, onde cada soneto é identificado por um número. Assim, optamos por identificar cada soneto empregando-lhes uma numeração de acordo com a ordem em que eles são dispostos na referida obra, como forma de melhor situá-los no interior do livro.

adquirem um novo uso, mas ganham, também, um significado estético e artístico capaz de traduzir, por si só, a natureza marginal e profanadora desta poética frente ao mercado editorial e aos valores que compõem o sistema literário, por exemplo. Tais elementos se somam na composição de um fazer literário que vai, progressivamente, assumindo as feições do marginal-fronteiriço.

É o que se pode observar no soneto a seguir:

le gustaba escalar la planície com su muleta de alumínio
parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido
bebía de la imundície sin problemas
porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundície
terrena

sabia como convivir com la imundicie que produce el hombre.
había ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida
escalando la planície de los días
com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que había salido de algun libro de Manoel de Barros
un personagem de carne gosma esperma escama sangre osso
mystério
escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície
del lado paraguay
escalar una montanha del lado paraguay era escalar una planície
del lado brasileiro

em ambos los lados de la frontera que implacablemente apodrece
ninguém consigue escalar planícies tan bién como ele (DIEGUES,
2007, p. 10)

O texto acima se constitui como um dos mais representativos sonetos selvagens de Diegues; selecionado, inclusive, por Italo Moriconi para integrar o artigo “Poesia 00: uma mostra”, escrito para a revista *Margens/Margenes* de 2007. De rima e versos irregulares, este soneto é um bom exemplo do caráter anárquico e derrisório da poética selvagem de Diegues. Seu aspecto visual denuncia um ritmo prosaico e livre, o que contrasta com a opção do poeta pela forma do soneto Inglês. A musicalidade e os efeitos sonoros que dele advêm, resultam de uma sintaxe muito própria e da utilização do portunhol em sua versão selvagem. Tais fatores acentuam o caráter da desobediência e da derrisão das formas, além de revelar, também, a natureza profanadora e a atitude paródica do poeta diante das línguas e do gênero de que lançou mão, frente aos quais seu poema se caracteriza como uma espécie de desrealização.

Nele Diegues dá vida a uma personagem comum, fadada a tarefas banais e sem importância, cruzando tardes sem sentido, num lugar-espaço esquecido e, igualmente, sem importância, como o é, também, a passagem dos dias ali (dias plainos). Um sujeito que se assemelha às coisas e ao espaço que o cerca, e que embora pareça ter saído de “algum libro de Manoel de Barros”, é, também, uma personagem, “de carne gosma esperma escama sangue osso” e “mystério”. Elementos que o aproximam ainda mais da crua realidade evocada no poema, e que funcionam como signos capazes de revelar o caráter e a natureza de uma língua e de uma poesia que, adjetivadas, desde o título do livro, como uma flor na solapa da miséria, ou uma flor que brota “[...] de la bosta de las vakas”, é capaz não só de sintetizar a fragilidade e a resistência que têm as coisas que teimam existir contra a própria sorte, mas, também, de traduzir sua própria condição de poesia pobre, poesia chão, poesia margem, poesia residual, repleta, todavia, de “mystério”, apesar da espessa camada de simplicidade que a conforma.

Inominada, “[...] non precisaba más nin nombre”, e materializada num soneto sem título, que inicia como se o leitor já soubesse de quem o eu lírico está falando e termina como que em aberto, sem ao menos um ponto final, a personagem em questão funciona como um eco. Um signo vazio capaz de ser preenchido por inúmeras outras personagens reais que, como ela, perambulam pelos dois lados de uma fronteira inventada para recortar espaços que não trazem em si, nenhuma marca, nenhum corte natural de interrupção e/ou de divisão, funcionando como um contínuo que desafia todas as tentativas de delimitação de tempos, de espaços e de corpos recortados por fronteiras imaginárias. Tais tentativas se frustram, todavia, diante de uma personagem e de uma literatura que se constituem no apagamento, ou na tentativa de superação de todas as fronteiras possíveis: as linguísticas, as geográficas, as de gênero textual, as da realidade e da ficção e de outras tantas fronteiras que podem aqui ser elencadas. Fator que pode ser observado em todos os níveis de composição deste(s) soneto(s) selvagem(s), isto é, no conteúdo, na estrutura, no léxico e, também, nos diferentes suportes por meio dos quais os mesmos ganham materialidade.

Vale atentar, ainda, para a oscilação na grafia de palavras como *planície/planicie* - *imundície/imundicie* - *implacavelmente* como senha para a composição de um portunhol em sua versão selvagem. Grafias que extrapolam a escolha entre vocábulos desta ou daquela língua, envolvidas na composição de sua

literatura, ficando, por exemplo, como é o caso de *implacavelmente* no espaço intersticial, entre uma e outra língua, ou em nenhuma delas.

Isto é, trata-se de uma literatura que, a exemplo da personagem encenada neste soneto, é, também, movida por uma incrível capacidade de borrar fronteiras. E o faz não como um transeunte, alguém que as atravessa de um para o outro lado, mas como algo ou alguém cuja existência implica a dissolução e o aniquilamento da fronteira como elemento de distinção, de ruptura, do fim e do começo de algo. Da fronteira como espaço da desdiferenciação, do(s) encontro(s) e desencontro(s), dos embates e das contradições, da imprecisão e da opacidade. O espaço da exterioridade e da marginalidade, não como elemento que define um dentro e um fora, mas como signo do lugar nenhum, do nem lá nem cá, o espaço mesmo da proscrição, dos descartes, do acúmulo de resíduos – humanos, culturais e linguísticos –, enfim, do que fora rejeitado pela modernidade. São, pois, estes o espaço e os elementos mesmos que dão corpo e materialidade às textualidades aqui abordadas. Quer dizer, de um lado, *Selva trágica* como romance cujo enredo se constitui nos limites entre ficção e história para dar vida, numa língua também marcada pelo aspecto transfronteiriço, a uma narrativa que tem como palco a fronteira Brasil-Paraguai, e cujo conteúdo põe em perspectiva as fronteiras da modernidade, ou ainda redimensiona a fronteira entre civilização e barbárie, entre progresso e atraso; e de outro, o portunhol selvagem como poética que não apenas emerge da(s)/na(s) fronteira(s), mas que instaura a barbárie e a selvageria como uma forma outra de pensar e produzir artefatos simbólicos, cujo resultado traduz-se na radicalização quanto ao borrar, suspender, ou mesmo o dinamitar das fronteiras todas: as geográficas, as linguísticas, as fronteiras entre literaturas nacionais, entre literatura e não literatura, entre realidade e ficção, entre o político e o estético e as fronteiras entre civilização e barbárie.

Esse quadro aponta, como se vê, para um contínuo e ininterrupto processo de questionamento da literatura como campo de atuação dotado de autonomia e/ou regidos por regras e instituições próprias, que obedecem a uma lógica interna e a um modo muito peculiar de referir-se a si mesma e de autodenominar-se como tal. Isto é, prerrogativas estas que encontram seu limite atestado diante de textualidades que tornam confusas as fronteiras da literatura e/ou que não admitem e/ou não comportam, segundo Ludmer (2013) leituras literárias. O que quer dizer “[...] que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção.” (LUDMER, 2013, p. 127). São textualidades que apontam,

de acordo com a crítica argentina, para a pós-autonomia da literatura. Textualidades que reclamam, naturalmente, abordagens críticas outras. Abordagens que se traduzem através de um pensar por entre fronteiras, isto é, um pensamento fronteiriço, que é, como vimos defendendo aqui, uma opção de natureza decolonial. Adequada à abordagem destas obras, inclusive devido à natureza e ao potencial decolonial embutido em seus respectivos projetos estéticos. Pensamento que abre, do ponto de vista teórico-crítico, as portas para a pós-ocidentalidade e para um pensar desde as margens.

É, pois, aí que localizamos, por exemplo, a poética do portunhol selvagem. Isso porque, como vimos demonstrando, diz respeito a uma textualidade cuja marca maior é a dissolução das fronteiras e o apagamento do fio distintivo entre uma e outra língua, bem como entre a literatura e a não literatura, a realidade e a ficção, o mito e a fantasia dentre outras tantas fronteiras. Pode-se dizer que a poética de Diegues se realiza, exatamente, na atitude mesma de profanar, macular e tornar, flagrantemente, indefinidas tais fronteiras. E seja, talvez, a mais pura concretização das profecias sobre a morte e/ou do fim da literatura, como se pode ver, por exemplo, no livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), da professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés, para quem o fim da literatura não representa, contudo, o cessamento da escrita e de uma produção que se pretenda como tal, mas o fim da concepção moderna de literatura. Pois que, segundo a crítica, “Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Enfim, a questão que se coloca aqui, não é apenas da ordem do estético, haja vista que as obras sobre as quais nos movemos, tornam nulas também as fronteiras entre o político e o estético. Isto é, as discussões que estas obras ensejam adquirem um foro distinto das questões relacionadas à literatura como campo autônomo e às questões de gêneros textuais e/ou de estilo literário, pura e simplesmente. O que estas obras tornam evidente são os limites da modernidade, e o fazem borrando, confundindo as fronteiras entre o pensamento ocidental e as cosmogonias e mitos ameríndios, entre as línguas oficiais e as línguas e culturas ignoradas. São, por assim dizer, produtos de uma dupla consciência, e de um pensar entre línguas e fronteiras, diante das quais as divisas entre realidade e ficção, próprios do pensamento ocidental, nem sempre têm correspondência.

Quer dizer, por tudo isso e pela forma como tais projetos poético-políticos são desenvolvidos, isto é, pela natureza heteróclita, híbrida e atravessada, tanto dos

procedimentos técnicos, quanto dos elementos que compõem a matéria mesma destas poéticas – os resíduos linguísticos, culturais e memoriais que pululam neste espaço fronteiriço, sobrevivendo, de acordo com Diegues, no prefácio de *Uma flor na solapa da miséria* (2007), de “[...] teimosia, brisa, [e] amor al imposible...” (2007, p. 3) –, é que afirmamos estar tratando de textualidades que borram fronteiras.

CAPÍTULO II

**PROFANA, IMPURA, REBELDE E TRANSFRONTERIZA: UMA POÉTICA DA
DERRISÃO**

2.1 - Os sonetos selvagens: preâmbulo

Os sonetos selvagens constituem a forma poética inaugural de Douglas Diegues na cena literária nacional e internacional⁷². Ela é composta por três obras: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002); *Uma flor na solapa da miséria* (2007) e *Nim oro enterrado nem flor de beneno*. Este terceiro livro não será objeto de nossa investigação. O que se explica, primeiro, pelo fato de que a pesquisa nos obriga, por si mesma, a fazer recortes e escolhas, mais ou menos objetivas, entre os objetos e as partes que compõem o *corpus* sobre o qual nos voltamos; segundo, pelo fato de haver pouquíssimas alterações na estrutura e na temática dos sonetos que compõem estas obras, de modo que a maior diferença possa ser observada justamente entre a primeira e a segunda, e estaria mais relacionada a uma mudança radical no projeto editorial, que passaria a ser vigorado nas obras subsequentes. O que se traduz na adesão do poeta às mídias sociais da *web*, e, principalmente, ao projeto editorial *cartonero*.

Devido à pouca variação entre elas, pelo menos no que diz respeito à estrutura dos sonetos e à dicção poética empregadas pelo poeta, poderíamos, ao abordar o conjunto de sua obra, dizer tratar-se de sua primeira fase. Produção que compreende o período entre 2002 a 2007, responsável por dar a ele a alcunha de poeta selvagem. Nelas, a estrutura do soneto shakespeariano permanece quase intacta, isto é, poema composto por quatorze versos distribuídos em três quartetos e um dístico final, manchada, todavia, pelo desprezo do poeta à métrica, pela irregularidade de seus versos escritos num idioma não oficial e marginal por natureza, e por um tom conclamatório e panfletário, que vão, ao final, definindo a natureza bárbaro-selvagem de sua poética marginal-fronteiriça.

⁷²Vale ressaltar que uma das características da poética dieguesiana está diretamente relacionada com a superação-suspeição do caráter nacionalista da literatura. O que pode ser evidenciado desde os aspectos biográficos do autor, até sua recusa à língua oficial do Brasil e/ou do Paraguai, além do fato de que já a sua segunda obra, *Uma flor na solapa da miséria*, foi lançada primeiro na Argentina, pelo Coletivo Editorial Eloísa *Cartonera*, no ano de 2005, sendo só mais tarde reeditada e relançada pela *Yiyi Jambo*, editora cartonera fundada pelo próprio Diegues, em Assunção, Paraguai, no ano de 2007. Tais elementos o inscrevem, a exemplo de seu *Astronauta paraguayo*, personagem épico-selvagem da obra *El astronauta paraguayo* (2007), num espaço além-fronteira, responsável por fundar, assim, um tempo-espaço pós-nacional, fruto, pois, da natureza algo delirante com que se expressa sua personagem, numa língua e num pensamento que advêm de sua verve bárbaro-selvagem-profanadora. É, pois, toda essa conjuntura que constitui não só a base elementar de sua poética, mas também, da leitura que procuramos empreender ao longo deste longo ensaio.

Se no âmbito da forma poética há poucas variações entre estas obras, é justamente no modo como elas se materializam que poderíamos apontar as mudanças mais significativas. Isso porque a novidade em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) está, em grande parte, relacionada com o fato de esta ser composta por sonetos, à moda inglesa, escritos em portunhol selvagem. Nas seguintes o poeta inova ao lançar, mais precisamente a partir de sua segunda obra, livros de sonetos selvagens no formato das edições *cartoneras*⁷³, além de publicações simultâneas destes mesmos sonetos em *blogs* e *sites* na web⁷⁴. Aqui emerge um dos aspectos mais importantes da ação poético-político-literária de Douglas Diegues, responsável, inclusive, por garantir, de um lado, liberdade criativa o suficiente para dar vida a uma poesia cuja natureza afronta o sistema literário e o mercado editorial, além de trazer à tona, de outro, o caráter multifacetado dessa ação, como elemento que maximiza o altíssimo potencial derrisório e decolonial de seu fazer artístico-literário, via poética do portunhol selvagem; cujas marcas passam pela rasura das línguas, das fronteiras, e por uma certa vocação e mesmo louvação à clandestinidade.

É emblemática, nesse sentido, a carta-manifesto do portunhol selvagem, intitulada “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”, assinada por poetas, artistas, professores e intelectuais do Brasil, Paraguai e de outras nações – dentre os quais estão Douglas Diegues e a Prof. Dr. Alai Garcia Diniz, orientadora desta pesquisa –, endereçada aos então ex-presidentes do Brasil e do Paraguai, Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Lugo, respectivamente, no ano de 2008, por ocasião de um encontro para tratar de imbróglio político-econômico envolvendo a Hidrelétrica Itaipu Binacional, que fica no limite geográfico das duas nações. A proposta desta carta-manifesto é clara, tanto no que diz respeito às questões envolvendo a hidrelétrica, quanto às que envolvem o portunhol selvagem, no sentido de celebrar, pautado no “Amor-Amor”, as bases de uma relação intercultural e política amistosas, numa espécie de festejo das diferenças e dos diferentes que juntos compõem o lastro cultural e humano desse espaço geo-histórico, como se pode ver no trecho a seguir:

⁷³Registra-se, inclusive, que Douglas Diegues tem, até hoje, apenas dois livros lançados no formato comercial-convencional, quais sejam: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: soneto salvajes*, lançado em 2002, pela Travessa dos Editores, no Estado do Paraná, e a última edição de *Triple frontera dreams*, lançada em 2017, pela editora Interzona de Buenos Aires, Argentina.

⁷⁴Cf. (DIEGUES, Douglas. Portunhol selvagem. El blog de Douglas Diegues[blog]. Disponível em: <<http://portunhonselvagem.blogspot.com/>>. Acesso em: 25 mar 2019.); citar ainda aqui os glogues da yiyi jambo e o sonetário brasileiro do Glauco Mattoso.

Nosotros poetas y demás artistas reunidos em la kapital mundial de la ficción 2008 escribimos esta carta-manifesto a Lula y a Lugo para pedirles que non deixem de hacer algo que solamente Lugo e Lula lo pueden hacer: QUEMAR EL CONTRATO VIGENTE DE LA ITAIPÚ BINACIONAL. [...] Después de QUEIMAR com fuego guaranítko, fuego incorruptible, fuego del amor amor, fuego divino, fuego humano, fuego inumano, el mencionado contrato mau de Itaipu Binacional, pedimos a Lugo y a Lula y a Itamaraty que inventem um nuebo contrato que de hecho seja justo y beneficie de fato ambos países em la mesma medida y si possível escrito em portunhol selvagem, la lengua mais hermosa de la triple frontera, pues que nel portunhol selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo Será um gesto de alta voltagem poética humana que ficará para la história como uno de los momentos de gran alta voltagem de la humanidad...” (sic). (DIEGUES et al. 2008, s/p.)

É notório aí, para além de outras questões que serão aprofundadas ao longo deste ensaio, o caráter derrisório-crítico-paródico-profanador de que está investido esse manifesto, advindo de uma língua e de uma invectiva que visa à celebração do encontro e da coexistência de universos culturais dissimiles, que pululam nestes espaços; à crítica ao modo como a empresa é administrada; e sobretudo à superação da(s) fronteira(s) como elemento(s) assentado(s), em tese, numa ideia de divisão, separação, demarcação, loteamento, corte, ruptura e recomeço. Na carta, estas fronteiras são, pois, transformadas num espaço político, estético e epistêmico, na medida em que propiciam uma nova organização da vida e das relações, cujos contornos, refletem, inevitavelmente, um espaço outro, que assume as marcas do não-lugar, do liminar⁷⁵, um espaço que é, de acordo com Gloria Anzaldúa, “[...] vago e indeterminado [...] criado pelo resíduo emocional de uma fronteira não natural.” (ANZALDÚA, 1987, p. 3)⁷⁶. Suas proposições advêm de um viver entre fronteiras e das negociações e embates próprios destes espaços. Aponta, como se vê, para a

⁷⁵A noção de liminar ganha, no percurso investigativo que aqui empreendemos, uma ampla significação, sobretudo pensando-a numa perspectiva espaço-temporal. Ela aponta para uma zona, real ou imaginária, localizada num entrelugar, ou ainda, para um tempo intervalar marcando, como propõe pensar Victor Turner, uma posição intermediária do “sujeito ritual” frente aos ritos de passagens de uma dada comunidade. Segundo o autor, “No período liminar, o estado do sujeito ritual (o “passageiro” ou “liminar”) torna-se ambíguo, nem lá, nem cá, *betwixt and between* qualquer ponto fixo de classificação” (TURNER, 2008, p. 2016). Isso parte de um processo que compreende a separação, margem e reintegração. Para além dessa compreensão simbólico-temporal do liminar, atentamos também àquela advinda da noção de espaço do entrelugar, a partir do qual pensamos a fronteira, bem como a caracterização de um pensamento fronteiro marcado, também, pela ambiguidade, a contaminação e a indecidibilidade de corpos e objetos que emergem de zonas fronteiriças, como o são as obras sobre as quais nos voltamos nesse percurso investigativo.

⁷⁶ “[...] vague and undetermined [...] created by the emotional residuo of an unnatural boundary.” (ANZALDÚA, 1987, p. 3)

construção de um novo contrato celebrado no “Amor-Amor” e no apagamento das fronteiras entre as línguas oficiais, ao optar por um registro outro, fincado neste solo mesmo fronteiro e capaz de contemplar, de forma equânime, todas as línguas “[...] del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo”.

Além do aspecto linguístico, outro elemento que melhor expressa a vocação desta poética para a clandestinidade é, pois, a Yiyi Jambo: editora *cartonera* criada por Douglas Diegues em Assunção, no ano de 2017, em parceria com outro poeta selvagem-fronteiro que atende pelo codinome de el Domador de Jakarés⁷⁷. Segundo María Eugenia Bancescu (2012), em artigo cujo título – “Fronteras de ninguna parte: el portunhol *selvagem* de Douglas Diegues” – indicia a natureza e a condição da poética dieguesiana, a criação deste coletivo alternativo se deu num claro enfrentamento aos constrangimentos e à recusa de editoras tradicionais⁷⁸ em publicar suas obras “[...] uma vez que o purismo da língua oficial parece ser não apenas uma marca de legitimação das academias de letras.” (BANCESCU, 2012, p. 151, tradução nossa)⁷⁹, mas, também, do sistema literário vigente ainda hoje. A radicalidade desse labor poético advém, então, do modo como o poeta corrói as fronteiras e desorganiza os espaços, institucionais e geográficos, fundados pela modernidade. Esta postura derrisória do poeta e, conseqüentemente, de sua poética *outsider* podem ser verificadas, por exemplo, no modo como ele descreve a natureza e a condição da Yiyi Jambo: editora duplamente desobediente, (i) ao mercado editorial, e (ii) à língua. Estes elementos reunidos tornam-na única no mundo editorial, além de funcionar como principal ponto de apoio à poética do portunhol selvagem. De acordo com Diegues:

[...] lo hermoso de eso es que ahora neste exato momento Yiyi Jambo es el primeiro sello editorial kartonero nômade, easy rider, itinerante, on the road... Dizem que Yiyi Jambo es una cartonera paraguaia... Pero era: porque agora non es mais... Non queremos representar a

⁷⁷Cf.(VÁZQUEZ, Alejandra. Poética reciclada y salvaje. In: UH, Asunción. Asunción, 2008. Disponível em:<http://1.bp.blogspot.com/_5lsKX33b0VQ/SOrlVZ0bBKI/AAAAAAAAA4k/VkGET7WFk6E/s1600-h/yiyijambo+UH+1.jpg>. Acesso em: 18 mar. 2019)

⁷⁸Ainda de acordo com Jorge Locane, “Puesto que editoriales como Planeta no aceptan publicaciones en la lengua que los convoca [...], Douglas Diegues fundó una editorial especializada, Yiyi Jambo, que suele funcionar como espacio de encuentro. Junto a ella existen otros canales de publicación como *blogs* y algunas pequeñas editoriales más que asumen el riesgo de dar a conocer textos aislados.” (LOCANE, 2015, p. 42). Faz-se importante ressaltar o papel da Yiyi Jambo como espaço de promoção da poética do portunhol selvagem, movimento literário que tem ganhado a adesão de poetas e escritores tais como: Jorge kanese, Xico Sá, Ronaldo Bressane, Joca Terron, Celestino Bogado, Fabián Severo, dentre outros.

⁷⁹“[...] dado que el purismo de la lengua oficial parece ser no sólo una marca de legitimación de las Academia de Letras.” (BANCESCU, 2012, p. 151).

ningum país, ningum estado, ningum esquema burokrátiko oficialezko... A partir de agora moramos en la estrada, bamos y venimos driblando las alfândegas del pelotudismo... Estamos em Paraguay, em Ponta Porã, em Asunción, em Manaus, em Maceió, em Natal, em João Pessoa, em Cordisburgo, em Porto Alegre, em Curitiba, em Pedro Juan Almodóvar Caballero, em Sanber, nel hotelito del lago, por supuesto... Agora Yiyi Jambo es um sello cartonero de ninguma parte... Nim del Brasil nim del Paraguay nim nacione alguna... (DIEGUES, 2009, s/p)

Aqui, mais do nunca, vai ficando evidenciado o caráter derrisório de uma poética cujo alcance e as frentes de atuação são sempre movidas por uma atitude mesma de sublevação desintegradora e corrosiva que atinge em cheio os monumentos instituídos pelo cogito moderno, quanto à divisão do trabalho intelectual; à construção dos Estados-nações, através da aniquilação das fronteiras e dos valores que estas comportam; da subtração consciente dos sistemas alfandegários; da recusa à legalidade; e da instauração festiva de uma ordem bárbaro-caótico-produtiva, cujas bases estão assentadas numa forma outra de pensar e conceber o mundo, a arte, a poesia e a literatura. Tais aspectos são de extrema importância para a abordagem dos sonetos selvagens de Diegues, uma vez que dão conta do *background* e da atmosfera mesma que os circundam, desvelando, também, as múltiplas faces do projeto poético ao qual estão inseridos e/ou de onde emergem como elementos que adquirem a partir daí uma significação outra, mais ampliada, cujas linhas sinalizam um estado permanente de desobediências estética, e, como pretendemos discutir mais adiante, uma desobediência de ordem epistêmica.

A natureza fronteira e o caráter babélico-convulsivo constituem, pois, um traço da vida e da obra de Douglas Diegues, que não pode ser apreciado e lido em toda sua potencialidade se ignorados tais aspectos. Advém, também, daí o estatuto de coesão que torna uma toda a sua obra, independentemente das notórias mudanças formais que se podem acusar. Isto é, se a primeira fase é marcada pela escrita de sonetos selvagens, interrompida a partir de 2007, a produção subsequente mantém com esta a mesma verve bárbaro-selvagem e transgressora, como podemos ver nas obras *El astronauta paraguayo* (2007), e *Triple frontera dreams* (2012; 2017), escritas num portunhol selvagem que difere do portunhol apresentado na fase dos sonetos, justamente, pelo acréscimo do guaraní, sem, contudo, negar os valores que constituíam os fundamentos que nortearam a composição dos sonetos. Tais elementos são reveladores da natureza e da condição de uma poética que arroga para

si o caráter selvático, não apenas por emergir de um espaço periférico, limítrofe e de onde os choques culturais, em toda sua extensão e complexidade, podem ser evidenciados com mais força, mas porque renega o convencional, o culturalmente aceito para dar vazão a um pensamento outro, e a formas outras de se conceber a vida, a arte, a literatura e a poesia.

2.2 - Leitura aproximativa: um olhar sobre os sonetos selvagens das obras *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* e *Uma flor na solapa da miséria*

Dadas as semelhanças entre estas obras quanto à forma dos sonetos e às temáticas por eles avivadas, o que as encerram numa espécie de continuidade-descontínua, procederemos à leitura e à apreciação comparativas destas lançando, inicialmente, luzes sobre os projetos editoriais e num segundo momentos sobre os sonetos abordando-os de forma conjunta mediante as diferentes temáticas desenvolvidas por Diegues.

2.2.1 - Desnudo por estas selvas: sonetos salvajes

“Quem, como eu, aprecia a transgressão dentro da tradição, certamente aplaudirá a publicação destes insurretos sonetos.”
Glauco Mattoso

A epígrafe integra a orelha do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens* (2002), do poeta fronteiriço, Douglas Diegues. É, pois, a forma como Glauco Mattoso – poeta frequentemente listado entre os malditos e também praticante do soneto em versões radicalmente desconcertadas –, finaliza este paratexto⁸⁰, cujo objetivo se traduz na tentativa de produzir uma apresentação sintética da obra em questão, ressaltando ao leitor os traços que configuram a condição e a natureza dos poemas que a compõe. A estes, Mattoso se refere como “insurretos sonetos”, e condiciona a leitura e a apreciação que deles se pode fazer a um certo gosto pela “transgressão dentro da tradição”.

⁸⁰Segundo Gérard Genette (2009), mais do que uma apresentação da obra que se anuncia, os paratextos se constituem, em geral, como uma estratégia cujo fim é o de promover “uma melhor acolhida do texto [...] aos olhos do autor e de seus aliados”. (GENETTE, 2009, p. 10)

Segundo o dicionário Aulete, de língua portuguesa, insurreto se refere a: “-, s.m. aquele que se insurgiu ou se rebelou; insurgente”⁸¹. Isto é, diz-se daquele que se rebelou contra algo ou alguém, insurgiu-se contra uma ordem estabelecida, desobedeceu-a, infringiu as regras, quebrou as normas, portou-se como um transgressor. Sentidos estes responsáveis por criar em torno dos sonetos de Douglas Diegues uma atmosfera de desalinho e contestação que vão sinalizando um posicionamento arredoio, paródico e profanador do poeta frente a um conjunto de valores e formas que constituem, por assim dizer, a tradição. O que implica, em literatura, pensar num todo orgânico capaz de pôr em relação obras e autores do passado e do presente.

Mas em que se expressa o caráter transgressor desta obra em questão e dos sonetos que a compõem? Quais marcas fazem destes, sonetos selvagens? Contra o que exatamente eles se insurgem? Estes são alguns dos questionamentos que nos ajudarão a desvelar a natureza e a condição desta e das demais obras de Diegues aqui abordadas, além de lançar luzes sobre as bases de sua poética selvagem.

Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes (2002) se destaca como uma das principais obras de Douglas Diegues, não só por ser aquela com a qual o poeta inaugura o que viria a ser chamado mais tarde de a poética do portunhol selvagem, mas, também, pelo cuidado editorial a ela dispensado, a despeito de ter sido lançada numa editora pequena, ou pelo menos fora do eixo:⁸² a Travessa dos Editores de Curitiba, PR. Cuidado esse que se expressa, por exemplo, na presença de elementos paratextuais dispensados nas obras subsequentes, ou utilizados de forma aleatória, sobretudo nas edições *cartoneras*, como se pode ver, inclusive, em *Uma flor na solapa da miséria* (2007), a segunda obra do poeta e uma das mais estudadas, ao lado daquela.

Dá gusto andar desnudo por estas selvas conta com texto de orelha escrito por Glauco Mattoso – de onde retiramos, inclusive, o fragmento que compõe a epígrafe deste tópico –, o que agrega ao poeta recém chegado à cena poético-literária nacional algum prestígio e distinção, visto tratar-se de um dos mais icônicos poetas, crítico e ensaísta brasileiros da atualidade, como o é Glauco Mattoso; e prefácio de Ángel

⁸¹INSURRETO. In DICIONÁRIO AULETE, Caldas. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/insurreto>>. Acesso em: 6 jan. 2019.

⁸²A noção de “fora do eixo”, foi cunhada pelo professor e crítico Edgar Cezar Nolasco para se referir a obras que emergem fora do eixo Rio-São Paulo. Espaços de onde surgem as ideias para serem, mais tarde, assimiladas e replicadas pelas margens da nação.

Larrea, responsável também por notas explicativas, ao final da obra, sobre cada um dos sonetos que a compõem. A capa reproduz um fragmento de *Natureza Morta com Tapetes Orientais*, de Henri Matisse, o que não deixa de chamar a atenção, dado o caráter marginal e transgressor que Diegues imprime em sua sonetística, além, é claro, de demonstrar as sofisticadas conexões intertextuais por ele entabuladas, desde a capa, com Matisse, e ao longo de toda a obra com poetas como: Maiakovski, Oswald, Manoel de Barros, dentre outros.

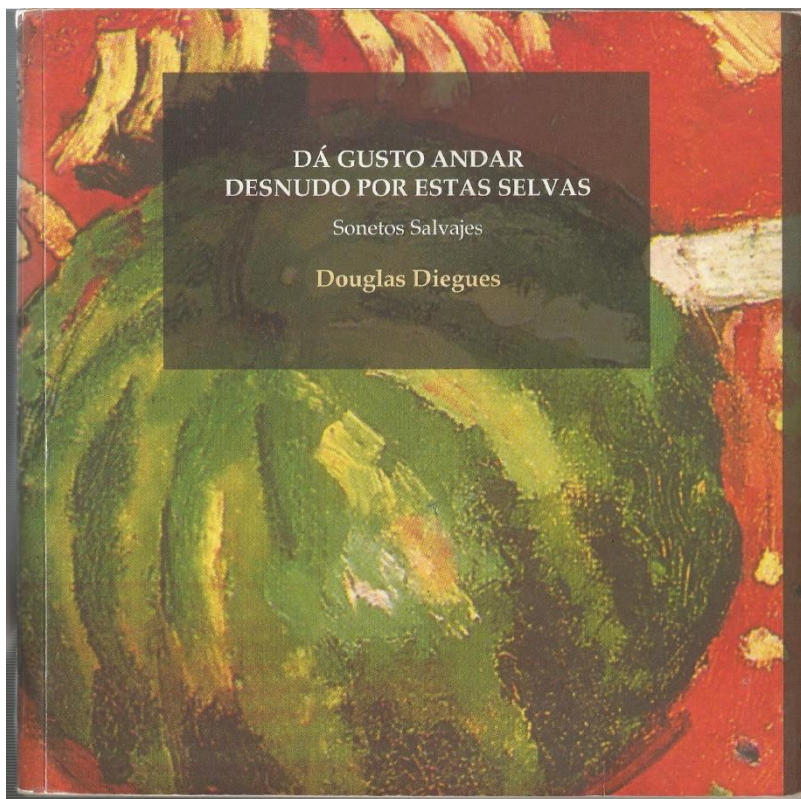


Figura 01 - Capa da obra *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002).

Esta capa põe sua obra em diálogo com um dos mais importantes pintores europeus do século XX, responsável, dentre outros aspectos, por instaurar, de acordo com Vera Pugliese (2013), uma nova ordem visual, marcada pela peculiar relação que Matisse estabelece entre a linha e a cor. Estes procedimentos resultariam da apropriação de elementos conceituais diversos dentre os quais o *cloisonnisme*, que se expressa na quebra do tratamento hierárquico entre os sistemas linear e cromático-tonal, de modo que “Os dois sistemas podiam ser valorizados em medidas equivalentes, causando um paradoxo ou um perpétuo estado de *tensão*. (PUGLIESE, 2013, p. 3912). A eles se somam um conjunto variado de influências estéticas que marcaram o final do século XIX e início do século XX, tais como o pós-impressionismo e o simbolismo e as vanguardas artísticas, respectivamente – o fauvismo, do qual

Matisse emerge como um dos principais representantes e o cubismo sintético, marca de sua estreita relação com Picasso – que permitiram em Matisse, por exemplo, o redimensionamento do espaço plástico, sua desorganização, através do tensionamento das fronteiras entre os elementos que o compõem, a problematização da relação figura-fundo e do aspecto figurativo da imagem, traçando, com cores fortes, cruas e vibrantes, um espaço fluido, polissensorial, que é, também, fruto da articulação de diferentes elementos plásticos, alguns, inclusive, exógenos à arte ocidental, como se vê, por exemplo, na sua apropriação de elementos advindo das artes têxteis orientais, dentre outras. Segundo Yves-Alain Bois:

Matisse transmite a difusão do seu olhar, coloca a periferia no centro de seu quadro e, acima de tudo impede que nosso olhar pouse ou se assente em algum ponto. Ele nos ensina a não olhar, ou seja, a realmente ver; ele se propõe a nos cegar, a anagramatizar o visual, a operar abaixo do limiar da percepção e a entrar no campo do subliminar.” (BOIS, 2009, p. 98)

Não sem razão, parecem ser estes, também, guardadas as devidas proporções e recursos técnicos próprios de cada domínio estético, alguns dos procedimentos de que lança mão Douglas Diegues, de forma mais radicalizada, é claro, seja no modo como tensiona as fronteiras mesmas da literatura, das línguas, do nacional, seja ao lançar mão de elementos heteróclitos e residuais advindos de diferentes substratos histórico-culturais para compor uma obra poética que também redimensiona, desorganiza, anagramatiza e põem em xeque as noções de literatura tal como pensadas ao longo do cogito moderno. Assim, se, de acordo com Bois, Matisse coloca a periferia no centro de seu quadro, fator que resultaria de um processo claro de desierarquização dos elementos pictóricos dispostos num plano bidimensional, Diegues devolve a periferia à periferia; seja porque fala e age desde uma fronteira-margem bem específica, seja porque lança mão de elementos e recursos poéticos a ela circunscritos, mas, também, e sobretudo porque instaura em sua poética um tempo-espaço indiviso, sem centro e sem periferia, um mundo além fronteira – território fértil para uma poesia e um fazer poéticos potentes e altivos – que atingiria seu ápice em *El astronauta Paraguayo* (2012) e *Triple frontera dreams* (2012; 2017). Aliás, como se vê, no caso de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, em relação

à capa, bem como na sua ação como tradutor⁸³, traduzindo poemas e textos canônicos para o portunhol selvagem, além, é claro, de sua opção pela forma do soneto shakespeariano para compor uma poética marginal-fronteiriça e selvagem, Diegues não só se apropria de signos poéticos e artísticos sagrados pelo ocidente, mas submete-os a um processo de festiva selvagização desierarquizadora no confronto direto com resíduos culturais e linguísticos dos povos ameríndios, em especial aqueles que habitam as fronteiras do Brasil com o Paraguai. Esse processo resulta de uma “apropriação transgressora”, seja das formas poéticas, como no caso do soneto, cuja rigidez formal é dilapidada pelo desprezo do poeta à métrica e à assepsia dos versos, escritos numa não-língua que acresce aos sonetos uma musicalidade e sonoridade bastante peculiar e desobediente, mas, também, na tradução, denominada pelo poeta, numa perspectiva que remete à noção de “transcriação”, de Haroldo de Campos (2013), como transdeliração ao portunhol selvagem. Procedimento que o permite recriar na(s) fronteira(s), geográfica(s) e linguística(s), poemas e textos poéticos canônicos, sem, contudo, se curvar às normativas da tradição. Afinal, como nos sugere o título da obra, é, pois, andando desnudo por estas selvas, como uma espécie de *flâneur* selvagem, que o poeta retira a *energeia* bárbaro-selvagem e desobediente com que encara, lê e se comunica com o mundo ou com

⁸³Vale notar que tradução e poesia constituem-se uma constante na poética de Douglas Diegues. Como bem lembra Thais Ferreira Pompêo de Camargo, em artigo intitulado: “A tradução desobediente do poeta Douglas Diegues (2017), antes de estrear na poesia, Diegues “[...] trabalhou cerca de uma década com jornalismo cultural e literário na fronteira brasileira-paraguaia.” (CAMARGO, 2017, p. 135), e, nesta época, apostou na tradução como forma de aproximar, pela literatura, o Brasil dos países vizinhos, cujo desconhecimento se fazia, de acordo com o poeta, evidente em vários aspectos. Foi assim que, segundo a pesquisadora, Diegues traduziu nomes tais como os uruguaios Felisberto Hernández e Marosa di Giorgio, o espanhol radicado no Paraguai, Bartolomeu Meliá, além de textos inéditos dos cubanos Virgílio Piñera e Reynaldo Arena, dentre outros. São também relevantes sua atuação como tradutor e organizador, ao lado de Guillermo Sequera, da importante obra intitulada *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006), cujas traduções para a língua portuguesa, são “[...] acompanhadas pelo registro das canções em língua guarani e de glossários e notas da autoria de Diegues e dos colaboradores das comunidades Mbyá...” (KAIMOTI, 2015, s/p), e, também a tradução para o portunhol selvagem de *Ayvu Rapta*, de León Cadogan. Na poesia, Diegues tem chamado a atenção por traduzir para o portunhol selvagem poemas canônicos de poetas como Baudelaire, Fernando Pessoa, Drummond entre outros, inserindo-os, assim, no bárbaro, festivo e contraditório mundo da fronteira, por meio de seu bêbado-anárquico-vibrante portunhol selvagem, para o qual qualquer tentativa de tradução torna-se impraticável, visto que movido pela insubmissão rebelde – a insurreição de que fala Glauco Mattoso ao se referir aos sonetos dieguesianos apresentados nesta série –, renega a(s) gramática(s) e as normativas que regem as línguas (signo da civilização) para alimentar-se, voraz e selvagememente, dos vocábulos e resíduos linguísticos do português, do espanhol, do guarani e de quantas línguas quiser, manipulados, a sua maneira, de forma paródica e transgressora, de modo a ser possível apenas a tradução para o portunhol selvagem, e não o contrário, que é, pois, a negação de qualquer ideal de pureza ou convenções de qualquer ordem. Diegues subverte, assim, a ordem das coisas e submete estes textos a um festivo processo de “des-civilização”, o inverso, portanto, do que propôs o Ocidente. O portunhol selvagem é, pois, a “literatura” na selva. Tais questões serão abordadas com mais profundidade no capítulo 3, em “Tradução e crítica em Douglas Diegues”.

quem se permita à aventura de embrenhar com ele no selvático espaço da fronteira, da experimentação linguística e do(s) jogo(s) farsesco(s) com que vai dando vida à sua poética selvagem.

É, pois, nesta direção que aponta, inclusive, a nota de abertura à entrada de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* – tanto no conteúdo por ela veiculado, quanto nas artimanhas editoriais a qual está inserida –, intitulada “A língua mestiça de Diegues”, escrita por Ángel Larreal, segundo o qual:

Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural. Para ele, a ficção é a realidade, a realidade é uma fantasia, o natural é o sobrenatural, o sobrenatural é o real, a ficção é o natural, e o real é sobrenatural. [...] Douglas Diegues aproveita a vida como pode e escreve sonetos em portunhol para espantar o mal-estar. Não se conforma com a banalização do mundo e da rima. Aposta todas as fichas na rima e na vida. Seus sonetos em portunhol podem ser considerados experimentos despreziosos e selvagens. Cada verso tem métrica própria. Cada soneto tem sexo, olhos, boca e nariz. A subversão é a alma de cada soneto. E cada um é uma espécie de terceira margem das línguas oficiais deste e do outro lado da fronteira. [...] Diegues parece não acreditar em literatura, fórmulas de sucesso, carreiras literárias etc. Ele parece acreditar somente na rebelião solitária do fogo da palavra em estado de graça. Rebelde e solitária é a língua mestiça de Diegues. Bizarro e estrangeiro, o seu sotaque de palhaço fronteiriço. Com essa língua selvagem, ele consegue dizer coisas velhas de um modo nuevo. Ou, pelo menos, diferente. (LARREA, 2002, p. 7)

A despeito da bela apresentação feita por Ángel Larrea à entrada de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, ressaltando, em límpido português, o caráter indistinto conferido por Diegues a esferas tais como realidade e ficção; o experimentalismo selvagem, presente em cada um de seus sonetos; bem como sua completa adesão, enquanto prefaciador, a este poeta e à obra em questão, sua presença nesta obra indicia, todavia, a verve farsesca de Douglas Diegues na medida em que sua existência resulta duvidosa. Isso porque muitos dos sonetos que compõem a série apresentada em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), foram previamente publicados no *Sonetário Brasileiro*⁸⁴, organizado por Glauco Mattoso e Elson Fróes, sob a autoria de Ángel Larrea. Em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* Larrea perde, então, a autoria dos sonetos, e assume, de acordo com

⁸⁴Cf. MATTOSO, Glauco; FROES, Elson. *Sonetário Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/nsonetario.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

Myriam Ávila (2012), “[...] o encargo de apresentar o poeta em seu nome civil e de comentar os sonetos um a um no fim do volume.” (p.13). Este papel o coloca, ainda, de acordo com Ávila, na posição de um “exegeta selvagem”, além de fazer dele, também, um “destruidor da poesia”, uma vez que o que ele faz é desdizer o soneto, “[...] ‘traduzindo’ do portunhol para o português, da poesia para a prosa, do indecيدido para o decidido.” (Ávila, 2012, p. 15).

Se tomássemos o livro como a única forma de materialização da poética dieguesiana, talvez Larrea nos parecesse, num primeiro momento, um autor acima de qualquer suspeita. Todavia, o caráter difuso e multifacetado do fazer poético-literário de Douglas Diegues, que bem se enquadra dentro da perspectiva proposta pela profa. e crítica Alai Garcia Diniz (2008)⁸⁵, ao falar de “A literatura entre fronteira e deslocamentos”, não só é responsável por conferir às suas obras um *status* de inacabamento, um *work in progress*, mas, também, por relativizar a primazia do livro e do papel, além de revelar, de outro lado, a verve farsesca deste poeta, que cruza todas as fronteiras, profana os espaços, institucionais e geográficos, e encerra a literatura numa espécie de “máquina performática” – termo cunhado pelos críticos argentinos Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017)⁸⁶ –, que é a literatura no campo experimental. É, pois, aí que localizamos Angel Larrea. Isto é, sua identidade não é posta em xeque pelo fato de ele aparecer previamente como autor dos sonetos que são, na obra em questão, atribuídos a Diegues, – informação esta que pode, inclusive,

⁸⁵Diante de uma multiplicidade de formas e meios de materialização e divulgação do literário, potencializados, sobretudo, pelo advento da *internet* e das redes sociais, concomitante a um candente quadro de fratura epistemológica que tem marcado as reflexões, os temas e os debates em torno de artefatos artísticos variados e da literatura, de forma especial, como campo que primeiro nos interessa aqui, novas formas de abordagem se fazem necessárias, visto que tais obras e textualidades não só embaralham as fronteiras que tornavam outrora, mais ou menos, reconhecíveis os campos de atuação, tanto no que diz respeito à produção artístico-literária, quanto à abordagem crítica que delas se faziam. Esse quadro insere, segunda a crítica, a literatura no campo da performance, o que exige, por si só, pensar “a literatura entre fronteiras e deslocamentos”, rever as desgastadas polaridades entre oralidade e escrita e a proeminência do texto sobre a fala. Segundo a crítica, “A literatura enfoca objetos híbridos e se diversifica em máquinas de leitura de imagens, corpo e papéis. A oralidade toma conta da escritura e a escritura reivindica o espaço do corpo ou da imagem para se instalar cada vez mais no ambiente virtual.” (DINIZ, 2008, p. 68)

⁸⁶Segundo os autores, “A máquina performática é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida, aplanam a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que o outro. O *campo experimental*, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11, 12)

não dispor o leitor –, mas, também, pelas escorregadas que este dá no desempenho de sua função, o que dificilmente passaria despercebido a um leitor minimamente atento.

A primeira pista sobre a identidade falsa de Larrea no livro pode ser vista já em a “Língua mestiça de Diegues”; texto escrito num português padrão, manchado apenas pela palavra “nuebo”, na última linha. Grafia esta resultante de um procedimento recorrente na construção da língua selvagem de Douglas Diegues, em que os vocábulos por ele criados encontram-se, pois, localizados – para recorrer a María Eugenia Bancescu (2012) –, nas “*Fronteras de ninguna parte*”. Isto é, vocábulos que desobedecem de uma só vez as gramáticas de ambas as línguas que compõem as bases de seu portunhol selvagem. Mas é justamente nas notas ao final do volume que o caráter “teatralizante” de Larrea fica evidenciado, seja porque utiliza uma linguagem e uma dicção poética idênticas às de Diegues, seja pelo uso da primeira pessoa, como se pode ver, por exemplo, na nota escrita para o soneto 1, quando ele oferece uma explicação para os nomes “Oswald” e “Manoel”, citados por Diegues no referido soneto, fazendo coincidir, desse modo, sua voz com a do poeta. Segundo Larrea, na referida nota, “**Oswald é o mano antropófago Oswald de Andrade...**”, [**e**] “**Manoel é o grande Manoel de Barros, um dos meus abuelos poéticos** e um dos maiores poetas vivos do país.” (LARREA, 2002, p. 39, grifos nossos).

Para além do evidente aspecto tradutório e despoetizante de Larrea nos fragmentos acima, o uso da gíria, termo informal “mano”⁸⁷, para se referir a Oswald de Andrade, e a primeira pessoa, construída, inclusive, em portunhol, indiciam não só sua identidade falsa, mas, também, a natureza derrisória do fazer poético de Douglas Diegues, na medida em que há aí um já visível movimento de convergência entre a identidade do poeta e a de seu prefaciador. Isto é, trata-se de identidades que, fatalmente, entram em rota de colisão, ao passo que se desfazem as fronteiras mesmas que asseguravam a alteridade de ambos. Contudo, é na nota escrita para

⁸⁷Procedimentos estes bastante recorrentes em muitos dos seus sonetos, a saber: (i) a referência aos poetas que de alguma forma admira; (ii) e o uso de gírias tais como “mano”; “el tal..”; como se pode ver, por exemplo, no soneto 29 de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, quando Diegues se dirige ao poeta russo Maiakovski da seguinte forma: “mano Maia, no me omite en esa lista”, ou ainda quando faz coro com o escritor português Lobo Antunes sobre a natureza da literatura, no soneto de número 2, de *Uma flor na solapa da miséria* (2007), dizendo: “comparto com el tal Lobo Antunes / de essa verdade inbentada -” (p.5), ou ainda como ocorre no soneto 5 desta série, ao dizer já no dístico final que: “muchos posam de sábios en la mais badalada de las fiestas / mas como diria titia Gertrude: una bestia es una bestia es una bestia.” (p. 8). Tais procedimentos tiram desses que podem ser momentos de reverência aos poetas grandes que o antecederam, a carga aurática que naturalmente acompanham tais momentos, por sua opção por um tom paródico-profanador, tão comuns em toda sua poética.

soneto de número 3 que a máscara cai de fato, tornando evidente quem realmente fala através de Larrea. Nela lemos: “Escrevi este soneto sem um centavo nos bolsos, sem perspectiva de emprego, no olho do furacão do horror econômico, revoltado com a covardia dos que conspiram contra a poesia para que a banalidade vença uma vez mais...” (p. 39). Logo, percebemos estar, talvez, menos diante de um heterônimo de Douglas Diegues, como é dito de Angel Larrea no *Sonetário Brasileiro*, do que de um *alter ego* desse poeta, haja vista que sua identidade, como lembra Myriam Ávila (2012), não deriva nem depende só de Douglas.

Angel Larrea aparece também como personagem em “Os filmes cegos de Angel Larrea”, de Cândido Alberto da Fonseca, vestido na pele de um cineasta sem filmes, que “[...] discursa sua imaginação carregando seus roteiros pelas ruas de Pedro Juan Caballero” (ALBERTO, 2010, s/p)⁸⁸. Como se vê, uma personagem que coincidentemente possui não só o mesmo nome do prefaciador de Douglas Diegues, mas, também, tem sua gênese circunscrita à mesma fronteira onde vive e escreve este poeta selvagem, além do fato de, semelhante àquela, ser também um autor sem livro. Segundo Myriam Ávila, Angel Larrea, coincide, ainda, com o nome de um poeta basco que, a exemplo de Diegues, escreve seus livros também num idioma não oficial. Tais coincidências, além de revelar uma importante face do fazer poético de Douglas Diegues, traduzido no embaralhamento ou mesmo na dissolução das fronteiras entre o real e o ficcional, como veremos adiante, sinalizam a opção deste poeta pelo marginal, pelo fronteiro, pelo jogo ininterrupto, responsável por inscrever sua literatura numa “máquina performática”, fazendo dela espaço privilegiado da performance e da experimentação livres, até o limite do possível. É assim que vida e obra em Douglas Diegues se cruzam numa espécie de continuidade-descontínua, formando um todo caótico-coeso-produtivo que constituem, por assim dizer, os elementos mesmos de que é formada a poética do portunhol selvagem.

Os fatos narrados na nota escrita para o soneto 3, coincidem, por exemplo, com os acontecimentos que foram determinantes para a emergência desta obra e, conseqüentemente, da poética do portunhol selvagem. Isso porque *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) nasce, de acordo com o próprio Diegues, num momento de descontentamento, após sua demissão como editor chefe de uma página de literatura no jornal *Folha do Povo*, de Campo Grande, capital de Mato Grosso do

⁸⁸ Cf. ALBERTO, Cândido. Os filmes cegos de Angel Larrea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CWAQGWfwGWQ>>. Acesso em: 09 abr. 2019.

Sul, onde publicava entrevistas e textos sobre poetas e escritores de todo o Brasil. Em entrevista concedida à Malha Fina Cartonera, Diegues afirma que:

[...] depois de dois anos e meio, uns jornalistas caretones que assumiram a nova direção do jornal me disseram que eu era um cara que andava sempre no mundo da lua etc e tal e que eles iriam cortar a página de literatura e me estavam despedindo naquele momento. Fiquei triste, fiquei com raiva dos caras. Entonces comencei a escrever sonetos selvagens y nunca mais parei de escribirlos. (DIEGUES, 2016, p. 1)

O descontentamento e a raiva enunciados no fragmento da entrevista acima, podem ser percebidos, inclusive, de forma clarividente no tom que preside os três primeiros sonetos desta série, composta por um total de trinta sonetos. Neles estão presentes muitos dos elementos e das temáticas que aparecem em vários de seus sonetos – desta obra e de *Uma flor na solapa da miséria* (2007) –, como, por exemplo, a irregularidade dos versos, o tom apressado e direto como que a dispensar a necessidade de assepsia e esmero poéticos, a crítica ácida aos processos industriais e à franca desigualdade econômica que produzem a miséria, a podridão e a violência que fazem das grandes cidades lugares insalubres, o livre trânsito entre a selva e os grandes centros econômicos, tudo escrito em seu épico e singular portunhol selvagem, como se pode ver, por exemplo, nos fragmentos dos sonetos 13; 8; 14; 19 e 24, respectivamente, a seguir:

colapsos disputas krak cálculos krok falsos/
incertezas krek juros desempleos krik desesperos
dólar cruel ilusión krok krok de papel dinero
impuestos chantagens kruk kruk kruk impactos (DIEGUES, 2002, p. 20)

ou

crianças florecem nuas y tragam porra sigilosamente
aids negócios y oportunidades
en la dulce realidad imunda de las ciudades
sexos vuelan por la noche caliente (DIEGUES, 2002, p. 15)

São, também, recorrentes em seus sonetos um senso agudizado contra os agentes que compõem, por assim dizer, as diferentes instâncias do sistema literário e do mercado editorial, cujas obras subsequentes a *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) dão materialidade ao que nela fica apenas no campo temático, através de sua adesão, já no ano de 2005, à editoração *cartonera*, quando do lançamento de

Uma flor na solapa da miséria pelo coletivo editorial Eloísa Cartonera, da Argentina, e pela criação no ano de 2007, em Assunção, da Yiyi Jambo, sua própria editora cartonera.

desafios en el conrazon del dia
acadêmicos genitales
rimas banales falsa poesia (DIEGUES, 2002, p. 21)

ou

elles gostam de cultuar ilustres muertos
con discursos huecos y pomposos
bocê rie tuerto -
constrangido con tanto engodo (DIEGUES, 2002, p. 26)

Em alguns casos, o tom da crítica se acentua, devido ao uso do “você” ou do “bocê”, dirigindo, assim, o seu discurso de forma pessoal a um grupo de leitores bem específicos, ou não, além de promover o rompimento com o tom poético do verso e com o caráter declamatório do soneto para assumir ao contrário deste um tom acusatório e reprovador, sem abrir mão de boa dose de ironia.

bocês posan de crítico, escritor, professor, profesional de las letras,
verdaderos poetas,/ pero no aprenderam ainda como se pela una
simples pêra. (DIEGUES, 2002, p. 31)

Todo esse clima de descontentamento que, como vimos demonstrando anteriormente, teve, talvez, seu ápice quando da demissão do poeta como editor da página de literatura no Jornal folha do Povo de Campo Grande, MS, constitui-se como uma espécie de gatilho, de *leitmotiv* e/ou da *energeia* mesma que preside, em certa medida todos os sonetos dessa série. Mas é, todavia nos três primeiros sonetos que ele se materializa com mais vigor e de forma mais evidente, revelando, inclusive, a frágil fronteira entre o real e o ficcional em Douglas Diegues, como se pode ver a seguir:

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

esnobe perua arrogante ciudade morena
tu inteligencia burra - oficial - acadêmica - pedante

y tu hipocondríaca hipocrisia brochante
son como un porre de whisky con cibalena

postiza sonrisa barbie bo-ro-co-chô ciudade morena
por que mezquina tanto tanta micharia?
macumba pra turista - arte fotogênica
ya lo ensinaram Oswald - depois Manoel - mas você no aprendeu - son como disenteria

falsa virgem loca ciudade morena
vas a aprender ahora com quanto esperma se faz un bom poema

...

aproveite bién las falhas del sistema
resiste, mano, en la región más desejada
confia en el fogo de la palabra
escribe com tu berga um bom poema

mesmo sin grana, tetas solo para ti, definición
vengas a conocer el bosque y la graça
no acepta derrota como una carcaça
ainda puede ser tempo de flor y revolución

viver es una arte - nada a ver com escena - ou cinema
bocê es dono de su nariz y su destino
por que também debo bibir como um cretino?
escribe con tu berga um buén poema

aproveche bien la miel de las incertezas
e inunda com (teu) leche doce la noche y todas las tristezas

...

con las manos en la massa
como aprender el arte en los jardines de la cidade
escriba con bosta de elefante y liberdade
solo no sea más um covarde

tempo de rebelião
máfias de los cementérios - formación de instabilidades
apaga con gasolina la fogueira de las vaidades
solo no sea más um covarde

quiebra el tabu
aprende lo que hay para aprender com los urubus
mesmo habiendo llegado tarde
solo no sea más um covarde

aproveite bien esta semana de crimnes y empates
solo no sea más um covarde

Dá gusto andar desnudo por esta selvas: sonetos salvajes (2002, p.8-10)⁸⁹

⁸⁹A fim de preservar a forma a original disposição tipográfica dos sonetos não faremos o recuo de citação.

A leitura, assim, em sequência destes três sonetos, revela-nos não só a presença de elementos, figuras de linguagens e procedimentos que se repetem, mas também, uma interessante progressão de sentidos que vão se estabelecendo gradativamente dada a sucessão dos sonetos, de modo a demonstrar, senão o cuidadoso trabalho no ordenamento destes, a felicidade das escolhas mais ou menos aleatórias feitas pelo poeta e/ou seus editores. No aspecto formal, como se vê, prevalece a forma shakespeariana, com rimas interpoladas nos dois primeiros, enquanto no terceiro se observa um esquema de rimas que não só foge ao apresentado nos dois primeiros, mas também aos esquemas e às combinações de rimas mais frequentemente encontradas em poemas e sonetos: (ABBB CDDD EEBB DB)⁹⁰. No plano do conteúdo, observa-se, ao contrário, uma maior aproximação entre o segundo e o terceiro, visto que a enunciação poética nestes dois sonetos é, aparentemente, dirigida a uma espécie de interlocutor poético do poeta, materializado na emblemática e recorrente aparição do “mano”, no segundo verso e do “bocê” no décimo verso do soneto de número 2, sustentada, inclusive, pela recorrência de imperativos, em ambos os sonetos, como que impelindo-o à ação. Vale observar, contudo, que sua enunciação poética dá margem tanto para a exteriorização do discurso dirigido a uma espécie leitor-poeta – “aproveite bién las falhas del sistema/[e] escribe con tu berga um bom poema”, versos 1 e 4 – quanto para sua interiorização. Isto é, como se o poeta estivesse dizendo para si mesmo como deveria agir diante de situações tão adversas. Esta tese ganha força sobretudo quando levamos em consideração a terceira estrofe do soneto 2 que diz: “viver es una arte- nada a ver com escena - ou cinema/ bocê es dono de su nariz y su destino/ por que também **debo** bibir como um cretino?/escribe con tu berga um buén poema.” (DIEGUES, 2002, p. 9, grifos nossos). Perceba que no terceiro verso desta estrofe o poeta escorrega seu discurso da segunda para a primeira pessoa, ao perguntar: “por que **debo** bibir como um cretino?”, para logo em seguida repetir, no décimo segundo verso, como um refrão, o último verso da primeira estrofe, com algumas alterações apenas na grafia de seu portunhol selvagem, como se pode ver a seguir: “escribe con tu berga um bom poema - escribe **con** tu berga um **buén** poema”.

⁹⁰De acordo com a professora Renira Lisboa de Moura Lima, “As rimas do soneto inglês são, pois, singulares, sem repetição de som em todo o poema. Cada um dos quartetos tem o seu par de rimas cruzadas; e o dístico apresenta-se com rimas emparelhadas. Os ecos rimáticos, então, decorrem de sete sons diferentes (**a, b, c, d, e f, g**), dois a mais do que os encontrados nas outras formas canônicas distribuindo-se conforme o esquema rimático: **abab cdcd efef gg**. (LIMA, 2007, p. 34)

Vale ressaltar que estes verso(s) não só emergem como refrão, mas comportam também a mensagem principal desenvolvida ao longo do soneto, que é o de tomar a escrita como uma forma de resistência. Basta atentar, por exemplo, para a sequência de imperativos com os quais o poeta inicia os quatro versos da primeira estrofe para fechá-la, enfim com este verso: “**aproveite** bién las falhas del sistema/**resiste**, mano, en la región más desejada/**confia** en el fogo de la palabra/**escribe** com tu berga um bom poema”. Isto é, aproveite-se das falhas, resista onde está, confie na palavra-arma e escreva como resposta um bom poema.

Outro elemento a confirmar o caráter ambíguo de sua enunciação poética nos sonetos 2 e 3 é a já referida nota, escrita por Ángel Larrea, o “exegeta selvagem” de Diegues em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, para o soneto 3. Nela “Diegues” afirma:

escrevi este soneto sem um centavo nos bolsos, sem perspectiva de emprego, no olho do furacão do horror econômico, revoltado com a covardia dos que conspiram contra a poesia para que a banalidade vença uma vez mais. Não é com covardia intelectual e preguiça mental que se inventará novamente o Brasil. (LARREA, 2002, p. 39)

De uma forma menos sutil que no décimo primeiro verso do soneto 2, aqui também o poeta assume a primeira pessoa, como que num ato de confissão eivada de criticidade e ressentimentos contra um sistema que é, aos seus olhos, castrador, tanto do ponto de vista econômico, quanto da produção intelectual e estética, diante dos quais estes sonetos emergem como única saída digna às intempéries pelas quais vem passando. São uma resposta carregada de potência expressiva e candente fragilidade superadas pelo espírito altivo que lhes confere o poeta, como se pode ver, por exemplo, na primeira estrofe do soneto que principia a obra: “burguesa patusca light cidade morena/**el fogo de la palabra vá a incendiar tua frieza**/ ninguém consegue comprar sabedoria alegria belleza/**vas a aprender agora con cuanto esperma se hace um buen poema**” (DIEGUES, 2002, p. 8). Neste soneto o poeta se volta completamente para a “cidade morena” – epíteto oficial de Campo Grande –, denunciando sua falta de sensibilidade e sua frieza, seu jeito esnobe, sua inteligência burra, pedante e cega para uma poesia que traz em suas entranhas as marcas e os resíduos linguísticos e histórico-culturais desse extrato geohistórico que se particulariza dada a coexistência de culturas, povos e línguas que o compõem, por

vezes desconsiderado pela academia em nome de uma “[...] inteligência burra - acadêmica - pedante”, e, excludente.

Vale dizer, todavia, que o poeta se volta contra o que poderíamos chamar, evocando aqui Angel Rama (1984), de *A cidade das letras*, desferindo contra ela uma crítica dura e ácida, própria de alguém que ou se recusou a fazer parte dela ou foi por ela preterido. Alguém que se encontra às margens do sistema, que fala e age de um espaço e de uma língua não-oficiais, e que assume, nesse sentido, uma identidade de rebeldia e contestação sustentadas sobretudo pelas tópicas da selva e do selvagem. Daí advém, inclusive, seu desobediente uso de formas consagradas, como ocorre, por exemplo, com o soneto, e sua práxis atentatória contra as línguas e as fronteiras nacionais, pondo em xeque os constructos modernos que presidem tanto as concepções de arte e de literatura, quanto as de Nação-Estado. E o faz pela tônica da negação, da recusa e da desobediência que o leva, em consequência a fazer um uso paródico e profanador das línguas e das formas, em um poema que vai se constituindo, assim, num manifesto (meta)poético e pedagógico sobre a arte de fazer “[...] um buen poema”.

A técnica por ele utilizada nestes sonetos, em especial, e nos demais que integram esta série, bem como nos sonetos que compõem *Uma flor na solapa da miséria* (2002), obras ora em análise, fundamenta-se primeiro na inscrição de seu discurso poético numa sensibilidade bárbaro-selvagem (MIGNOLO, 2004), o que se explica, na prática, através do hábil exercício de deslocamento e recusa a uma forma de pensar e de se expressar inscrita numa genealogia moderna e excludente, diante das quais outras tantas formas de expressão, culturas e línguas simplesmente inexistem como tais; segundo, num claro processo de derrisão dos meios pelos quais tais formas de pensamento se manifestam, moldando realidades, corpos e formas de expressão; terceiro, resistindo através de uma escritura intersticial, desobediente e agressiva: “aproveite bién las falhas del sistema/resiste, mano, en la región mais desejada/ [...] no acepta derrota como una carcaça/ ainda puede ser tempo de flor y revolución” (DIEGUES, 2002, p. 9)

É assim que o poeta atenta contra a cidade das letras, cassando sua legitimidade e expondo sua vulgar fragilidade, escondida numa práxis discursiva cunhada na exclusão e na manutenção de valores legados da modernidade; contra as fronteiras, primeiro ao assumir para si uma identidade *outsider*, marginal-fronteiriça, como que se recusando a pertencer a uma só nação; segundo ao colocar em

suspeição/suspensão as fronteiras entre as línguas oficiais de nações que se irmanam – principal meio de manutenção da coesão do discurso nacionalista, este também excludente –, ao dar vida a uma poesia escrita em uma língua fronteiriça e não oficial, o que confere à sua poética não apenas um *status* de marginalidade, mas, também, de clandestinidade. Este é, por assim dizer, o estado de coisas que dá legitimidade e verossimilhança ao seu fazer poético, na medida em que falando desde as bordas externas de um convencionado e bem-aceito sistema, o poeta selvagem vê-se desobrigado de corresponder aos princípios estéticos e às normativas que o regem, fazendo da desobediência ou mesmo da adesão (des)obediente a certas formas poéticas, a seu modo antropofágica, expressão de sua poética selvagem.

É dessa forma que podemos entender, por exemplo, não apenas sua opção pela forma do soneto, mas o uso descompassado, o atropelo da métrica, a disparidade dos versos (veja por exemplo no soneto 1 a disparidade dos versos 4, 6, 9 e 12 em relação aos demais), que somados à fusão deliberada de línguas, o português e o espanhol, em especial, produzem uma musicalidade rica, às vezes cacofônica e repleta de poluições sonoras – como ocorre no soneto 13, cujo fragmento citamos anteriormente –, aproximando-se, dada a irregularidade dos versos, à frágil fronteira entre o real e o ficcional, a urgência em dizer, bem como o tratamento de temáticas do cotidiano num tom por vezes irascível, de manifestações populares tais como o repente, o rap e o hip hop.

Sua poesia se transforma, assim, numa arena de combate à covardia intelectual, à preguiça mental, à banalização da vida e da arte, e aos injustos processos econômico-industriais que conspiram contra a vida, a liberdade, a arte e a poesia. E aí está, pois, o elo de intermediação entre estes três sonetos em especial e os demais que compõem esta série.

2.2.2 - La flor que brota de la bosta de las vakas

La flor que brota de “la bosta de las vakas” constitui-se como uma poderosa metáfora da língua e da poética selvagem de Douglas Diegues. É, pois, uma das formas através das quais o poeta se refere à língua por ele utilizada na composição dos sonetos que integram *Uma flor na solapa da miséria* (2007), na nota crítico-poética à entrada dessa obra, intitulada “Portunhol salvaje”. Ela comporta em sua carga

semântica uma miríade de sentidos que vão ganhando forma e materialidade à medida que adentramos no universo poético-delirante criado por sua poesia. Um universo que é atravessado pelo aspecto fronteiroço, pela marginalidade, pelos restos e pelos descartes que se transformam, todavia, numa coisa outra, bela à sua maneira, nas mãos do poeta-cultor das coisas de pouco ou nenhum valor.

Passada a primeira impressão e estado de surpresa provocados por *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, que, como vimos demonstrando, dá vida, de forma muito particular e própria, a uma poética selvático-fronteriza ao apropriar-se, desobediente e deliberadamente, das línguas oficiais do Brasil, de um lado, e dos países hispanofalantes, de outro, para compor uma versão outra de sonetos que nega, por assim dizer, as premissas e os valores estéticos que lhes são próprios, vem à tona, três anos mais tarde, *Uma flor na solapa da miséria*.

Lançada inicialmente na Argentina, no ano de 2005, pelo coletivo editorial Eloísa Cartonera, esta obra não só mantém o mesmo espírito e verve selvagem da primeira, mas eleva-os, destarte, a um patamar outro. Se aquela consiste no ato inaugural do poeta na cena poética nacional – pelo menos no que diz respeito ao livro como elemento prova da existência de um escritor-poeta⁹¹ –, esta traz consigo também a prerrogativa de fazê-lo aportar em outras paragens, além-fronteira – já um tanto questionadas naquela –, com seu peculiar portunhol selvagem. Vale dizer, inclusive, que nesta obra em especial Diegues emerge como alguém que se põe a refletir, não apenas sobre sua condição e escrita, o que já é possível perceber em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, mas, também, sobre a língua por ele utilizada para dar vida a uma literatura a qual dá nome, a saber: a poética do portunhol selvagem. Mas é sobretudo sua adesão ao recém-criado movimento cartonero que acresce a esta obra e à sua poética, por extensão, um sentido e um valor mais ampliados, além de conferi-las um aspecto de vanguarda, ou mesmo de potência contestadora e decolonial, ao emergir e assumir, com certo orgulho, as margens e a clandestinidade como *loci* de uma enunciação poética que é por si só desconcertante e desintegradora.

⁹¹Vale lembrar que os sonetos que integram *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) foram previamente publicados no site Sonetário brasileiro, organizado por Glauco Mattoso e Elson Froés, sob autoria de Ángel Larrea. Cf. MATTOSO, Glauco; FROES, Elson. Sonetário brasileiro. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/nsonetario.htm>>. Acesso em: 15 jul 2019.

É assim que nossa leitura dessa obra, sobretudo pensando-a numa relação de contraste e aproximação com *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, volta-se para dois aspectos que se avolumam relevantes, quais sejam: o aspecto da reflexão sobre a língua, o que se mostra já desde a abertura desta obra, a partir da nota-prefácio: “Portunhol Selvaje”, como elemento de relevo; e a adesão do poeta à editoração *cartonera* que culminou, dois anos após a publicação de *Uma flor na solapa da miséria* (2005) pelo coletivo editorial Eloísa *Cartonera*, na criação de sua própria editora, a Yiyi Jambo, seguindo, mais ou menos⁹², as premissas desse mesmo formato editorial, no ano de 2007, em Assunção, capital do Paraguai, em parceria com o poeta-pintor selvagem El Domador de Jacarés⁹³, por onde relança, inclusive, esta obra.

Nesse sentido, pode-se dizer que *Uma flor na solapa da miséria* chama a atenção primeiro pelo modo como se materializa a partir de materiais reciclados, retirados do lixo, para se transformar no corpo tatuado por sonetos selvagens, escritos numa língua, a seu modo, desobediente e clandestina, como o é o portunhol selvagem

⁹²Embora seja possível falar em um movimento editorial *cartonero*, dada a grande quantidade de editoras desse tipo em vários países da América Latina – segundo a crítica argentina Johana Cunin (2009) havia só em 2009 cerca de vinte –, cuja gênese estaria circunscrita à Eloísa *Cartonera* – a primeira editora de que se tem notícia nesse formato –, é preciso, ainda assim, fazer ressalvas, dada a diversidade de projetos, objetivos e formas de se dar materialidade a livros artesanais feitos do papelão comprado, em geral, por um valor acima do negociado, e, normalmente, direto dos catadores de rua. É possível dizer, com algumas exceções, das quais faz parte, inclusive, a Yiyi Jambo, que o que elas têm em comum são o enfrentamento direto a um mercado editorial que, regido pelas leis do mercado externo, influi de tal modo sobre o que se publica – o livro passa a ser julgado pelo seu potencial de venda mais do que por seu conteúdo, gerando, como resultado direto, uma visível uniformização do espectro literário que exclui, por assim dizer, o experimentalismo e o desvio –; o aspecto artesanal e o *carton* na manufatura dos livros; e, a utilização do termo *Cartonera*, (catadora, no caso da editora brasileira Dulcinéia Catadora), do qual Yiyi Jambo absteve-se. De acordo com a professora e crítica Ksenija Bilbija, “[...] todos los sellos cartoneros intentan ofrecer una alternativa editorial en el artísticamente empobrecido y uniforme mercado editorial global. Conjugan así literatura, artes plásticas y ecología. Sin embargo, la maleabilidad del proyecto permite mucha, flexibilidad, lo cual resulta en las diferencias entre los sellos, que están determinadas por las especificidades de la infraestructura local.” (BILBIJA, 2009, p. 12)

⁹³El Domador de Yacarés, é, pois, o codinome usado criticamente por Amarildo García, e um dos mais importantes personagens dentro da poética do portunhol selvagem, que tem como marco, o mítico evento “Asunción Kapital Mundial de la Ficción”, ocorrido entre os dias 6 e 10 de dezembro de 2007 no Centro Cultural da Embaixada do Brasil, em Assunção, capital do Paraguai. O evento foi organizado, pela “[...] Embajada del Brasil en colaboración con Jakembó editores, Editorial Yiyi Jambo y Fundación Axial.” (ACADEMIA LITERARIA DE LOYOLA, 2007, s/p). Em interessante matéria-relato sobre o evento, publicada em portunhol no Estadão, Ronaldo Bressane, jornalista e escritor brasileiro, autor, entre outros, de *Céu de Lúcifer*, e um dos autores brasileiros participantes do evento, afirma que: “DD [Douglas Diegues] foi lo principal artífice da história. Seu amigo de infância, o Domador de Yacarés (nunca fala o nome real), é para DD o que foi Neal Cassady para Jack Kerouac: o muso do movimento. Voz encarnada do portunhol selbaje, Domador teve inúmeras profissões antes de se descobrir um pintor de vanguarda rupestre, filósofo pedestre, xamã em chamus. Mas por que Domador de Yacarés? – El hombre, como el jacaré, tem três defeitos: la ignorância, la cobiça, la raiva! Yo, como domador, domestico essas fuerzas negativas em los hombres y así haço arte!” [responde El Domador a Bressane] (BRESSANE, 2008, p. 1-2).

de Douglas Diegues. Depois, pela forma direta com que temos acesso ao seu conteúdo, dispensando, ao contrário do que ocorreu na primeira obra do poeta, elementos tais como, texto de orelha, ficha catalográfica, ISBN, notas explicativas sobre cada um dos poemas ao final do volume, dentre outras, o que representa, de acordo com Myriam Ávila, uma “[...] menor necessidade de controle ou maior confiança na recepção do leitor” (ÁVILA, 2012, p. 20-21). Esta é, inclusive, uma tendência que se observa nas obras subsequentes do poeta, todas editadas nos moldes *cartonero*, com exceção de *Triple frontera dreams* que, reeditada em 2017 pela Interzona da Argentina no formato editorial tradicional, não abdica-se de tais recursos, o que poderia representar um retorno do poeta ao início, visto que além deste, somente *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) havia sido publicado no formato tradicional. A edição de 2012 de *Triple frontera dreams*, lançada pela Eloísa Cartonera, por exemplo, dispensa qualquer tipo de paratexto. Isto é, após a contracapa, que traz o nome do autor e o título completo da obra⁹⁴, seguido, na parte inferior da página, por uma ilustração, o nome da editora e o ano de publicação, temos acesso, já na página seguinte, a “La Xe Sy”, o primeiro texto do livro.

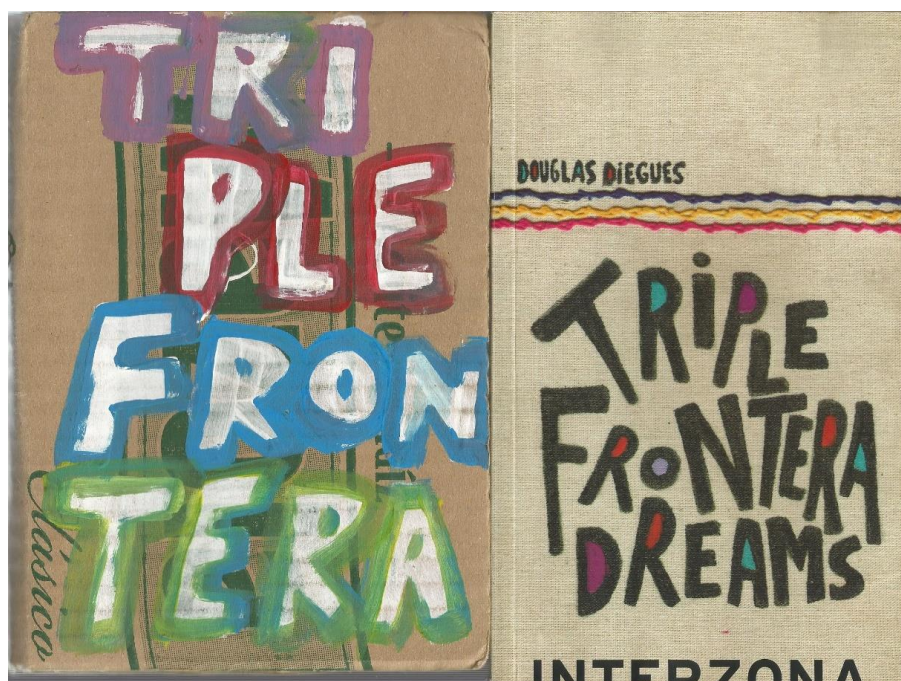


Figura 02 - Capas das edições da obra *Triple Frontera Dreams* de 2012 e 2017, edição cartonera e convencional, respectivamente.

O que se observa a partir de sua adesão ao movimento *cartonero*, é a fuga de um padrão editorial, cuja expressão se dá, dentre outros fatores, no uso aleatório

⁹⁴Na capa aparece apenas “*Triple frontera*” escrito à base de tinta guache nas cores lilás, vermelho, azul, verde e branco.

destes recursos e, conseqüentemente, na criação de livros que não se repetem. Com *El astronauta Paraguayo* (2007; 2012), uma de suas mais importantes obras, não é diferente. A edição de 2007, lançada pela Yiyi Jambo, traz uma bem completa e cuidadosa ficha catalográfica com informações sobre o material utilizado, número de edição e um interessantíssimo ensaio do professor, poeta e crítico literário, Sérgio Medeiros, intitulado “Cosmonautas de coração partido”, dispensado, todavia, na edição de 2012, lançada pela Eloísa Cartonera, que não traz nada nada além de uma simplificada ficha catalográfica, com informações sobre o material utilizado; a coleção a que fora incluída a obra; o editor responsável e os agradecimentos ao autor por autorizar a publicação do volume, seguido da folha de rosto – no mesmo padrão já descrito acima (título, autor, editora e ano de publicação) –, antes da obra, propriamente dita.

Em *Uma flor na solapa da miséria*, o acesso aos sonetos é somente precedido por uma contracapa de cor verde – isso, vale dizer, na versão que temos em mãos –, por uma folha de rosto, onde se encontra, na parte superior, o nome do poeta, seguido do título da obra, ao centro; da inscrição (En portunhol) – assim entre parênteses –, logo abaixo do título; e do nome da editora e ano de publicação, na parte inferior da página. Na contraface da folha de rosto, encontramos o verso “Su amor es una hoguera”, de Reynaldo Jimenez, seguido, na página seguinte, da já referida nota assinada pelo próprio autor, intitulada “Portunhol Salvaje”.

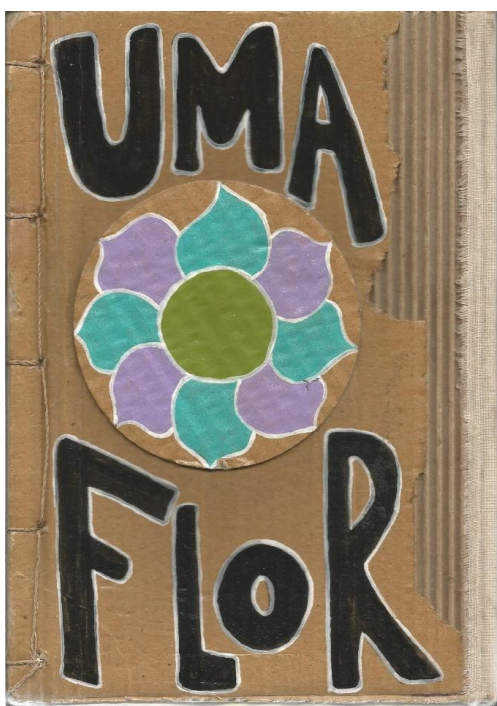


Figura 03 - Capa da obra *Uma flor na solapa da miséria* (2007).



Figura 04 - Contracapa e Folha de rosto da obra *Uma flor na Solapa da miséria* (2007).

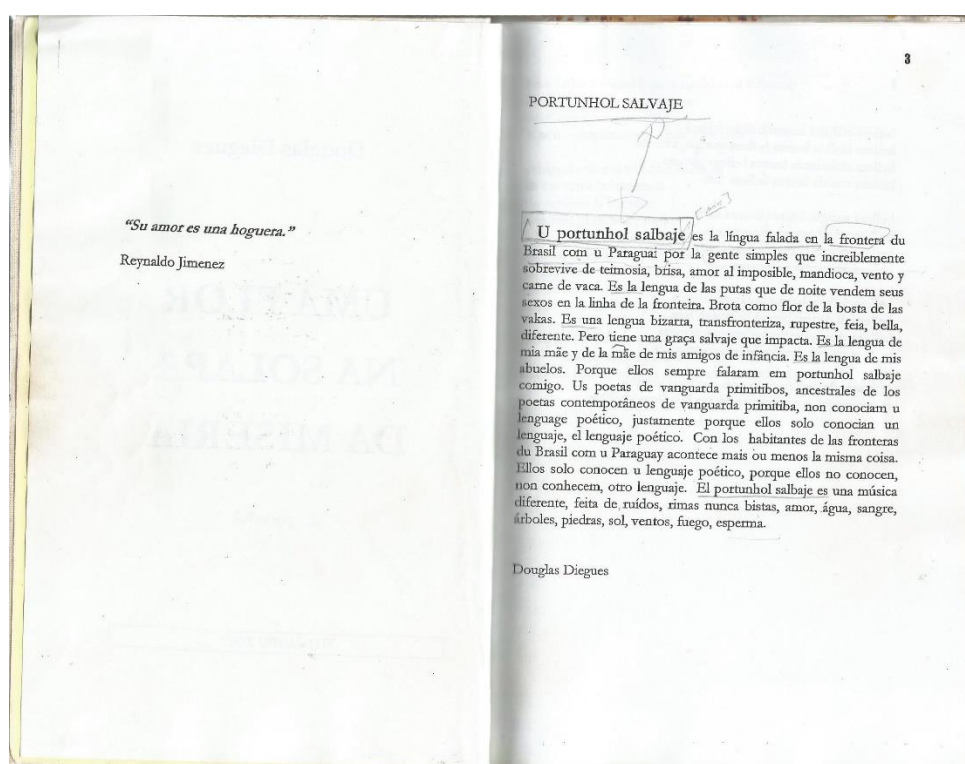


Figura 05 - Epígrafe e Nota do autor à entrada de *Uma flor na solapa da miséria* (2007).

Pode-se dizer, que esta nota se constitui, ao lado da editoração *cartonera*, um dos pontos altos deste livro. Não apenas pelo que nela se enuncia, mas sobretudo

pelo modo como o faz. Nela, Diegues ocupa-se, única e exclusivamente, de promover uma reflexão, ou melhor, uma tentativa poética – que se segue a muitas outras, sempre com algum acréscimo⁹⁵ –, de definir, ou melhor, conceituar, poeticamente⁹⁶, o que vem a ser o portunhol selvagem.

Segundo o poeta:

U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente 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 en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça selvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguardia pimitibos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguardia primitiba, non conocian u language poético, justamente porque ellos solo conocian un lenguaje, el lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conhecem, otro lenguaje. El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruidos, rimas nunca bistas, amor, água, sangre, árboles, piedras, sol, vento, fuego, esperma. (DIEGUES, 2007, p. 3, grifos do autor)

A repetição do verbo de ligação “**Es**” seguido de “**la lengua**”, ao longo de toda a nota, coloca-nos diante de um texto que se propõe a construir uma definição a respeito de dado tema ou objeto, que é nesse caso em específico “**U portunhol salbaje**”, ou **salvaje**. É preciso fazer ver, antes de mais nada, que para além de tudo o que o poeta diz a respeito do portunhol selvagem, talvez a melhor definição a respeito dessa língua advém de sua materialidade e registro na face branca e simplória do papel sulfite e da impressão caseira, com que o poeta constrói *Uma flor*

⁹⁵São prolíferas as tentativas de definição do portunhol selvagem dadas por Diegues. Elas aparecem em diversas entrevistas por ele concedidas, quase sempre fruto do interesse dos arguidores pelo tema. (Cf. DIEGUES, 2017b; 2009;) Tal fator é, a nosso ver, revelador da centralidade do portunhol na poética dieguesiana. Também na nota à abertura de *Triple frontera dreams* (2017), o poeta se põe, uma vez mais, a tratar, poeticamente, como lhe é de costume, do assunto, ressaltando, de um lado, o caráter aberto e democrático que este confere à produção literária, bem como o aspecto múltiplo e incomensurável que o acompanha, de outro. Segundo o poeta, “Qualquer kabrón, qualquer princesa, qualquer vagabundo puede fazer literatura em portunhol selvagem, porque cada um tem ya um portunhol selvagem seu, aún non lo sabiendo, [...] El portunhol selvagem es real-maravishozo. (DIEGUES, 2017, p. 5)

⁹⁶Para Néstor Perlongher, “Una reflexión sobre esa lengua desde ella misma podrá ser en última instancia poética. En esa instancia poética el portuñol no valdrá apenas como error o interferencia, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo. Ya que si podemos acusar de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de error al poeta.” (PERLONGHER, 1984, p.254)

na solapa da miséria. Isso pela própria demonstração, na prática, do caráter performático e do uso deliberado de vocábulos advindos, majoritariamente, pelo menos nesse momento, do português e do espanhol, submetidos a um tratamento bárbaro-selvagem, traduzido no desrespeito de Diegues às normas e às convenções linguísticas destas respectivas línguas, bem como às fronteiras que estas representam, construindo, assim, uma terceira margem por meio da qual se pode ver um mundo, ou diferentes mundos coexistindo nesse espaço interfronteiriços. É assim que a definição que o poeta faz dessa língua se dá a partir da evocação de um espaço de fala e de seus falantes, bem como de sua realidade, de suas lutas diárias, mas, também e sobretudo, a partir da evocação de uma tradição poética, “Us poetas de vanguarda primitivos...”, que não conheciam outra língua poética além do portunhol falado na fronteira, inexistente para aqueles que desconhecem as vidas e as histórias vividas entre-fronteiras, ou nessa “frontera de ninguna parte”, como define María Eugenia Bancescu (2012).

Vê-se aí um perfeito casamento entre as noções que vimos defendendo sobre obras e poéticas que suplantam fronteiras, ou que encontram nas frinchas, trincas e interstícios interfronteiriços um modo de ser próprio, somente possível de ser traduzido a contento numa língua que é, ela mesma, produto e materialidade desse encontro múltiplo de vivências, histórias e línguas, pondo em xeque noções tais como os Estados-nação modernos, língua e literatura nacionais, dentre outros. A compreensão dessa língua poética a partir da definição que nos oferece o poeta, passa pela necessidade de se compreender o espaço onde ela é falada e a(s) vivência(s) da(s) gente(s) que a avivam diariamente no contexto dessa fronteira, que é, por si só, de acordo com Gloria Anzaldúa (1987), o espaço das contradições. O espaço onde a pretendida coesão nacional acha-se, fatalmente, prejudicada pela onipresença de conflitos que são, eles mesmos, frutos de complexos processos históricos que resultaram, ao fim e ao cabo, no estabelecimento das fronteiras; razão pela qual a(s) noção(ões) de fronteira(s) figura(m) no imaginário popular, quase sempre, como zonas de conflitos, espaços perigosos, carregados de violência, além de ser ela mesma assumida como a linha demarcadora entre um nós e os outros, sobretudo quando se está pensando, por exemplo, no sentimento de pertencimento à nação, do qual fala Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas* (2005).

Daí que uma metáfora possível para se pensar este lugar-espço na poética dieguesiana seja a selva. Evocada pelo poeta já no título de sua primeira obra, *Dá*

gusto andar desnudo por estas selvas, ela emerge aqui, de acordo com a professora Alai Garcia Diniz, ao refletir no ensaio que introduz a sua tradução da obra *O que são os ervais* (2012), de Rafael Barrett, não mais como “[...] uma terra virgem exótica do monstro imóvel... a úmida solidão onde espreita a morte... [...] algo visto nos chamados ‘romancistas da selva’ (DINIZ, 2012, p. 16), dos quais elencamos o português José Maria Ferreira de Castro, autor de *A selva* (1930), e Hernâni Donato, de *Selva Trágica* (1956), por exemplo, mas, sobretudo, como o espaço onde a desobediência epistêmica é exercida e cultivada como valor em si e forma de enfrentar o aspecto da colonialidade do poder, do ser e do saber, tal como pensada por Aníbal Quijano (2007). Veja que é contra a fronteira, ou melhor, contra a noção de fronteira como limite que atenta Diegues ainda na nota de abertura de *Dá gosto andar desnudo por estas selvas*, ao afirmar, na fala de seu prefaciador falsário, que: “Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural.” (LARREA, 2002, p. 7). Depreende-se daí, antes de tudo, uma poética da trapaça e do jogo, não só porque o poeta põe-se a falar de si mesmo fingendo-se na pele de outrem, mas, também, pelo modo como atenta contra as convenções, ao já estabelecido, mudando as coisas de lugar, borrando os limites, apagando as fronteiras como forma de dar materialidade e expressão não só a uma não-língua(?) e, conseqüentemente, a uma forma outra de pensar, mas também a uma desigual realidade que, atravessada pelo espectro transfronteiriço, subjaz, ainda, sob o manto da invisibilidade. Nesse sentido, andar desnudo por estas selvas, mais do que fazer referência àqueles que foram descritos pelos europeus, que aqui aportaram, como selvagens, traz à tona um processo de desnudamento pelo qual passa o autor frente a um conjunto de normas e valores que reflui à modernidade, deles se despindo através de uma poética que é ela mesma não a negação de tais valores, mas a recusa a aceitá-los como tal, de um lado, e o desnudamento de um mundo cujo funcionamento gravita em torno de leis desiguais, de outro. Um mundo onde a desobediência é exercida não apenas como forma de sobrevivência às margens, mas, também, como um modo de ser autêntico diante de um espaço onde as leis e as línguas falham, e a própria noção de fronteira perde, em si mesma, a força de coisa a partir da qual se estabelece as alteridades nacionais e linguísticas. Tal condição pode ser evidenciada na própria fala-relato de Douglas Diegues, ao dizer:

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 que 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. (DIEGUES, *apud* BANCESCU, 2012, p. 150)

Esta realidade só é possível de ser traduzida a contento a partir de uma língua também desterrada, ou, como propõem pensar a professora Alai Garcia Diniz, de uma língua transterrada. Língua marca do vazio, de um passado de violências e silenciamentos impositivos, língua-veículo da rebelião, da insurreição à ordem estabelecida. O mesmo pode ser dito da obra ora em análise, visto que nela o poeta continua, e de forma progressiva, não apenas trapaceando as fronteiras várias, e, em especial, as das línguas, mas atentando contra a noção de livro como símbolo de uma cultura de erudição, pautada no acúmulo de um conhecimento sistemático, complexo, acadêmico, sofisticado e livresco, bem como de seu corolário, o mercado editorial, com um livro que, editado nos moldes *cartoneros*, não só cria uma interessante alternativa àquele, mas abre espaço para novas formas de expressão e de conhecimentos que tornam exíguas as distâncias entre conhecimento e poesia, escrita e oralidade. Estes são também os pilares sobre os quais se funda o portunhol selvagem, de Douglas Diegues, isto é, não na recusa do poeta em se submeter, pura e simplesmente, ao fascismo desta ou daquela língua, mas como abertura de uma via interlingual capaz de dar forma e expressão a um pluriverso que escapa à camisa-de-forças criada pelo monolinguismo e, até mesmo, pelo bilinguismo.

Diegues coloca em marcha com sua poética desobediente uma noção de fronteira que bem pode ser traduzida nos termos do que Mignolo vai chamar de pensamento fronteiro, e/ou de gnose fronteira, além de remontar a estéticas anteriores como o próprio movimento antropofágico brasileiro. De acordo com Mignolo:

Gnosis fronteira, não é uma contracultura, mas a negação da negação da “barbárie”; não uma síntese hegeliana, mas a absorção dos princípios da ‘civilização’ na ‘civilização da barbárie’: uma ‘fagocitose’ da civilização pelo bárbaro (como dirá o filósofo argentino Rodolfo Kush), mais do que o bárbaro se dobrando e entrando na civilização. É também um ato de ‘antropofagia’ como diz o escritor brasileiro Mário de Andrade e o poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos. (MIGNOLO, 2004, p. 45, Tradução nossa)⁹⁷

⁹⁷Border gnosis, is not a counterculture, but the denial of denial of ‘barbarism’; not a Hegelian synthesis, but the absorption of the ‘civilizing’ principles into the ‘civilization of barbarism’: a ‘phagocytosis’ of

A nota escrita por Diegues na abertura de *Uma flor na solapa da miséria* cumpre, como se vê, o importante papel de inscrever esta obra, marcada em todos os níveis de sua composição poética pelo aspecto da excentricidade e do desvio, a um espaço fronteiriço, que, como vimos discutindo, extrapola as alusões meramente geográficas. Elas, as fronteiras, são, antes de tudo, como propõe Mignolo (2012), epistêmicas, e estão mimetizadas nesta língua que se define também pela evocação a um *locus* bem específico e à sua gente. Então o que é o portunhol selvagem em *Uma flor na solapa da miséria*? É, segundo o poeta, uma língua fronteiriça, anárquica, fruto das vivências e do contato de uma gente simples, habitantes de um entremundos; apátrida, e inexistente como tal, visto que não goza do prestígio e do reconhecimento que têm as línguas oficialmente aceitas no conjunto dos elementos que constituem a coesão nacional. É a língua dos excluídos, [...] de las putas que de noite vendem seus sexos en la línea de la frontera”, mas é, também, e sobretudo a língua em que fora educado o poeta e vários de seus amigos de infância, a língua com a qual se comunicava com sua mãe, seus avós; uma língua que, segundo ele, traz em si mesma atributos poéticos.

Mais do que uma reflexão do poeta sobre a língua por ele utilizada na composição de seus sonetos insurretos, esta nota apresenta-se como um libelo poético a uma obra que é, ela mesma, a elevação do portunhol selvagem a um patamar outro. Não como algo que reivindique um lugar ao sol, mas como coisa que existindo em si, numa frágil e tenra potência de flor que brota do esterco produzido pelo gado, dá provas, metaforicamente falando, da existência de expressões de rara beleza não cultivadas, e, tampouco vistas por aqueles que se acostumaram com a beleza de flores e jardins artificiais. O que se confirma, por exemplo, nos versos do primeiro soneto de *Uma flor na solapa da miséria* que, num quase ininterrupto jogo de oposições, só cessado no dístico final, dá, também, testemunho do que aí se enuncia, como se vê:

belleza salvaje bersus belleza civilizada/ belleza di dentro bersus
belleza di fora/ belleza rápida bersus belleza que demora/ belleza
simples bersus belleza complicada// este mundo está ficando cada vez

civilization by the barbarian (as Argentinian philosopher Rodolfo Kush will have it), rather than the barbarian bending and entering civilization. It is also an act of 'antropophagia', as Brazilian writer Mario de Andrade and Brazilian poet and literary critic Harold de Campos word it. (MIGNOLO, 2004, p. 45)

mais horrible/ quase ninguém consegue mais ver la belleza invisible (DIEGUES, 2007, p. 4).

Como língua-flor, o portunhol selvagem é a metáfora de uma poesia-guerra em estado de graça. Uma flor selvagem, bela à sua maneira, todavia uma flor não cultivada, não tratada, fruto, antes, do acaso e/ou da conjunção de múltiplos fatores que tornaram-na possível como tal. Erva-daninha que rouba, indesejada, sua energia vital de plantas outras a bem querer cultivadas, numa teimosa e hercúlea briga pela simples existência. O portunhol é não apenas a flor que deixou viver o poeta selvagem, mas, também, a flor por ele cultivada.

Paralelo ao portunhol selvagem, e mesmo à noção de erva daninha⁹⁸, por nós utilizada para nos referirmos àquele, está a adesão de Douglas Diegues ao movimento editorial *cartonero*, ainda em fase inicial⁹⁹, com a publicação, de *Uma flor na solapa da miséria*, no ano de 2005 pela Eloísa *Cartonera*, pioneira no setor. Este fato prolonga, por assim dizer, o aspecto inaugural de sua poética selvagem como uma espécie infinda de potencialidades crítico-criativas, poética e politicamente falando, cujos limites não podem ser, ainda – sem o risco de incorrer em erro e imperícia –, de todo vislumbrados, dada sua capacidade de surpreender como manifestação poética desviante, bem como de superar os limites impostos pelo próprio mercado editorial e

⁹⁸A noção de erva daninha serve, também, para pensar, de um lado, a emergência do movimento *cartonero*, bem como seu rápido e notório crescimento, de outro, justamente pela forma livre e indeterminada com que este movimento foi se espalhando por diferentes países da América Latina, mantendo em comum o uso do papelão na manufatura de livros artesanais, e a multiplicidade de projetos e propostas que impedem, segundo Johana Kunin (2009), leituras homogeneizadoras e generalistas a respeito destas editoras. Sobre esse aspecto Kunin faz a seguinte afirmação: “I believe that the installation of cardboard publishing houses arises in casual and sporadic encounters between Latin American writers and artists in the region’s cities, where the ‘cardboard spirit’ is informally ‘learnt’ in one afternoon.” (KUNIN, 2009, p. 45) E esse processo de expansão aleatória se dá, segundo ela, inclusive, pelo fato de que a própria Eloísa *Cartonera* não arroga para si o lugar de detentora das normas, ou nunca pretendeu desenvolver-se como uma espécie de franquia, como ocorre, por exemplo, no mundo dos negócios, ou, ainda, como uma organização social, replicada em modelos, mais ou menos pré-definidos, como o são as ONGs. Segundo a crítica, “Pioneering Eloisa could have established fixed rules for the creation of sister initiatives or could have functioned as a *cartonera* headquarters, organizing projects, internationalizing the idea or granting authorizations. The spread of the cardboard publishers happens the same way as the expansion of the oral tales: there are neither rules nor hierarchies for telling the stories, for deciding how to tell them, nor for who can tell them. (Idem, 2009, p. 46) Isto é, o movimento encarna em si uma força descentralizadora, não porque emerge desde as margens, mas por ser destituído de um projeto central. É antes tocado por forças aleatórias e pela liberdade que advém da ausência de controle ou da busca de um padrão com fins de criar uma filiação do conjunto das editoras *cartoneras* emergindo em diferentes países à Eloísa *Cartonera*. Esse é, pois, o ponto onde o movimento *cartonero* cruza e se une ao portunhol selvagem, tal como praticado por Douglas Diegues. Ambos são, na poética dieguesiana, uma ode à liberdade, não como coisa dada, mas o resultado mesmo do desvio e da transgressão às normas.

⁹⁹O movimento começa, como já dito, em 2003 na Argentina.

o sistema literário, forçando, assim, o reposicionamento do discurso crítico frente às noções de centro e periferia, por exemplo. Segundo Bancescu:

[...] a difusão de sua obra através de blogs e editoras *cartoneras* constituem uma margem a partir da qual se questiona 'a função-centro' relativa à consagração legitimadora do mercado e das instituições, contexto no qual o *portunhol selvagem* se impõe como um fenômeno literário de resistência cultural frente à absorção do mercado e, ao mesmo tempo, como uma estratégia política-poética-linguística para situar-se no centro do debate intelectual. (BANCESCU, 2012, p. 146, Tradução nossa)¹⁰⁰

Nesse sentido, a publicação de *Uma flor na solapa da miséria* no formato *cartonero* aprofunda o caráter de contestação e de experimentalismo já bem visíveis na obra anterior, na medida em que emerge como um invólucro crítico, alternativo e residual a altura dos sonetos e da língua selvagem criados por Diegues, reeditando, pelo modo como se materializa, a noção de livro, num misto de enfrentamento ao mercado editorial e aos processos industriais, temáticas presentes, também, na primeira obra do poeta.

Assim, mais do que criador de sonetos cuja estrutura e musicalidade sinalizam o culto ao erro, à desobediência às gramáticas, às fronteiras e às normas, em um claro processo de devoração consciente de elementos e valores estéticos modernos imediatamente submetidos a procedimentos cunhados em uma sensibilidade bárbara¹⁰¹, esta obra requer da crítica um novo olhar sobre os processos, a condição

¹⁰⁰[...] la difusión de su obra a través de blogs y editoriales *cartoneras* constituyen un margen desde donde se cuestiona 'la función-centro' relativa a la consagración legitimadora del mercado y de las instituciones, contexto en el cual el *portunhol selvagem* se impone como un fenómeno literario de resistencia cultural frente a la absorción del mercado y a la vez como una estrategia política-poética-lingüística para situarse en el centro del debate intelectual. (BANCESCU, 2012, p. 146).

¹⁰¹O termo sensibilidade bárbara tem sido por nós utilizado para pensar a poética dieguesiana como o resultado de procedimentos inscritos numa genealogia outra que remonta, de certo modo, à antropofagia, sobretudo na apropriação derrisória de formas poéticas canônicas, como é o caso do soneto, e das línguas, ambas compondo o legado da modernidade/colonialidade. Além do mais, ela tem como base as noções em torno do pensamento fronteiro e/ou da gnose fronteiriça, tal como advogada por Walter Mignolo (2000, 2004, 2012), intimamente relacionadas à renovação do pensamento teórico-crítico no contexto da América Latina, sobretudo, aquele tocado pelo grupo Modernidade/Colonialidade, cujas reflexões e contribuições apontam para uma opção decolonial de pensamento, denominada de *el giro decolonial* (*The decolonial turn*). A sensibilidade bárbara se traduz, então, num conjunto de manifestações culturais, mas não só, que revelam, por assim dizer, tanto os aspectos sensíveis, estéticos, quanto formas outras de pensar que escapam, por assim dizer, à natureza dicotômica sobre a qual se funda a razão ocidental moderna, além de dar à subjetividade um peso outro negado naquela em nome de um frágil rigor científico. É, desse modo, epistêmica e dialoga, por exemplo, com o perspectivismo ameríndio de Viveiro de Castro (2013), na medida em que se abre para um mundo configurado a partir de outros valores, cujas fronteiras emergem mais porosas e diluídas; é pluritópica (MIGNOLO, 1995) na medida em que se localiza nas fronteiras de diferentes

e as formas de materialização destes sonetos, visto que tais fatores os inserem em uma atmosfera múltipla de sentidos, diante da qual eles emergem como um dos elementos a compor a poética selvagem de Douglas Diegues. Tais fatores sinalizam o fato de que tudo em Diegues aponta para a mesma direção, é parte de um discurso maior que encontra representação em cada elemento, por menor que seja, de modo a poder dizer que há uma visível coesão discursiva que emana viva e fulgurante de sua escrita caótico-convulsiva, repleta de ruídos, de erros¹⁰² e de uma “[...] graça salvaje que impacta.” (DIEGUES, 2007, p. 3) e o modo como esta se materializa.

Como já dito, *Uma flor na solapa da miséria* (2007), ganha forma na pele de um livro artesanalmente construído. Sua capa, feita de papelão (*cartón*) comprado nas ruas de Assunção, ganha nas mãos do Domador de Jacarés o *status* de uma obra de arte a parte, responsável, inclusive, por conferir singularidade ao volume. Tal fato aponta, também, para a natureza performática e o inacabamento, que é, aliás, uma marca da poética dieguesiana. Sua adesão à editoração *cartonera* ganha importância sobretudo quando levamos em consideração, de um lado, a constante crítica que Diegues faz aos processos econômicos e industriais que, além da desigualdade e injustiças a eles subjacentes, produzem, ainda, o lixo que rouba, dentre outros aspectos, a beleza das cidades, contamina o solo, as praias e os afluentes, e de outro, o contexto que proporcionou, por exemplo, a criação do movimento *cartonero* na Argentina, no ano de 2003. Isto é, mergulhada numa dramática crise financeira que se instalou de forma aterradora naquele país em 2001, os *cartoneros*¹⁰³ se transformaram à época num símbolo da degradação econômica, que produziu, de acordo com Ksenija Bilbija (2009), milhares de desempregados de uma semana à outra, mudando significativamente o cenário urbano de Buenos Aires. Segundo a pesquisadora:

línguas e culturas mediadas por um candente processo de planificação desierquisador, capaz de dar a elas, às culturas e às línguas, um tratamento horizontal. Aí está, inclusive, a natureza decolonial da poética dieguesiana.

¹⁰²Sobre o elogio ao erro ou ao *error*, como uma marca da poética de Douglas Diegues e de outros escritores e poetas que se vinculam ao portunhol selvagem, tais como Ronaldo Bressane, Joca Reiners Terrón, Xico Sá, dentre outros, vale atentar para a afirmação da artista plástica e crítica argentina Ivana Vollare – que criou uma representação gráfica para portunhol representado por um “N” em que o acento do espanhol é substituído pela forma de um H, como que fazendo menção ao som do NH, na língua portuguesa. Segundo ela, “El portuñol más interesante es el de la persona que sabe las dos lenguas, que puede hacer esa síntesis y disfrutar el error. Lo que más me interesa es el error como forma de creación y comunicación”. (VOLLARO, *apud* AZULGARAY, 2011, p. 5) Como se vê, é do erro como forma de criação que se trata aqui.

¹⁰³O termo se refere aos catadores de papelão na Argentina e em vários países da América Latina.

Com o fechamento de milhares de fábricas, o fracasso de um sem-número de negócios e a crescente taxa de desemprego, cerca de 40,000 cidadãos que antes trabalhavam como camareros, sapateiros, metalúrgicos, empregadas domésticas e que tinham empregos estáveis, viram-se obrigados a procurar, todas as noites, o material reciclável nas avenidas da capital. O número dos desempregados que a rua recrutou foi multiplicado por dez de uma semana à outra. A uma só vez, o preço do papel subiu 300% e muitas editoras pequenas e independentes tiveram que encerrar a produção. (BILBIJA, 2009, p. 10, Tradução nossa)¹⁰⁴

É, pois, em resposta a tudo isso que emerge, então, de forma surpreendente na Argentina o movimento *cartonero*, que ganharia, em pouquíssimos anos, a adesão crescente de novos editores, artistas e escritores em diversos países da América Latina, e transformaria o *cartón* (papelão) e o *cartonero* (catador) em símbolos não mais da degradação econômica, mas de uma alternativa, desde as margens, a esse sistema que se mostra falido, bem como do próprio questionamento do livro, da literatura e seu corolário, o sistema literário¹⁰⁵. Isto é, o movimento *cartonero*, se constitui como uma resposta criativa para um problema de ordem econômica, de um lado, e estético, de outro.

Em vários de seus versos, ainda em sua primeira obra, podemos ver quão agudas são as críticas feitas por Diegues ao sistema capitalista, bem como seu olhar para as cidades, que vão ganhando em seus poemas as feições de espaços vazios de um senso de humanidade, o que denuncia, pelo menos na visão do poeta, cujos olhos estão sempre voltados para as margens, as fragilidades desse sistema-mundo¹⁰⁶, ao qual ele ousou combater com uma obra que o desafia em todos os níveis

¹⁰⁴Con el cierre de miles de fábricas, el fracaso de un sin-número de negocios y la creciente taza (sic) de desempleo, aproximadamente 40,000 ciudadanos que antes trabajaban como camareros, zapateros, metalúrgicos, mucamas y que tenían trabajos estables, se vieron obligados a rebuscar todas las noches el material reciclable en las avenidas de la capital. El número de los desempleados que la calle reclutó fue multiplicado por diez de una semana a la otra. A la vez, el precio del papel subió el 300% y muchas pequeñas e independientes editoriales tuvieron que cerrar la producción. (BILBIJA, 2009, p. 10)

¹⁰⁵De acordo com Johana Kunin, "The cardboard publishers do not follow a specific model but they do share a work methodology and the basic material used in the manufacture of books, cardboard, in order to make 'the book', and to challenge and question the books' symbolism and implications of the book in Latin America (reflections on the use and role of the book, and the meaning of literature in the region)." (KUNIN, 2009, p. 31)

¹⁰⁶O conceito foi desenvolvido por Immanuel Wallerstein e se refere à expansão ocidental a partir da empresa colonial como elemento que marca a emergência do que se convencionou chamar de modernidade capitalista. Fator que está, de acordo com o autor, diretamente ligado à chegada do europeu às américas, bem como à posterior exploração, dilapidação de seus recursos naturais e humanos. Em importante artigo escrito em parceria com Aníbal Quijano, o autor afirma que: "The

de sua composição poética. Em um destes sonetos o poeta afirma implacável: “las ciudades fedem, es verã/ la realidade supera la ficção.” (DIEGUES, 2002, p.21). Em outro, quase que transformando o primeiro verso na manchete de um jornal qualquer, vaticina: “excessos de coliformes fecales atingem doce mil playas/ como un bugar culto a las celebridades/ **[e termina num dístico para lá de irônico]** e venga a tomar un champanhe com a gente/ antes que todo se convierta en una sopa de heridas e pus quente.” (DIEGUES, 2002, p. 12). Sua poesia vai emergindo, assim, como uma espécie de luz sobre os escombros, sobre uma face outra, escondida sob o manto da ilusão em que vive a maioria das pessoas, incapazes de ver e de ver-se como engrenagem desse mesmo sistema-mundo frente ao qual ela emerge como uma resposta possível e um provocativo alerta, cujo fim último, é fazer evaporar a fina cortina de fumaça que separa realidade e ilusão, como se pode ver, por exemplo, no soneto 12, de sua primeira obra:

todo está pronto para você empezar a viver como siempre sonhou
sonido digital - realismo total
qualidade del ar - calma delante del caos
la história ainda no acabou

hoje você merece el sol de las meninas
lluvia por la tarde
la imperfección tiene sus vantagens
el tiempo cura qualquer tipo de herida

esclavos de la estética de la química de la alegría
el populacho deprecia a la buena poesia
para mejor disfrutar la disenteria
todo está pronto para você empezar a viver como siempre sonhou

en las brumas de este film real como tu olho
você se cree gran cosa mas no passa de un piolho

Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes (2002, p. 19)

Como nos demais sonetos do poeta, são notórios neste também o aspecto da irregularidade dos versos e das rimas, o que lhe confere uma musicalidade mais próxima da prosa que da poesia em versos, propriamente dita. A sensação é a de que

modern world-system was born in the long sixteenth century. The Americas as a geosocial construct were born in the long sixteenth century. The creation of this geosocial entity, the Americas, was the constitutive act of the modern world-system. The Americas were not incorporated into an already existing capitalist world-economy. there could not have been a capitalist world-economy without the Americas.” (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992, p. 549)

o poeta transpõe para a forma do soneto uma crônica da vida cotidiana, respeitando mais o curso do pensamento que os preceitos rítmico-sonoro-musicais do soneto. A estes se dobrando minimamente como que para por em par sons que trazem em si certa aproximação, mas que não chegam, a contento, à formação de rimas, como é o caso, por exemplo, dos versos 2 e 3, com **total** e **caos**, cujo efeito torna-se quase imperceptível, pela própria composição dos versos através da sobreposição de elementos e de células rítmicas irregulares, separados por travessões. O que reforça a necessidade das pausas, de modo que **total** está mais para **digital** do que para **caos**.

Para além dos aspectos formais, interessa-nos aqui chamar a atenção para o primeiro verso, repetido *ipsis litteris* no último verso da terceira quadra do soneto. Não só pelo seu tamanho em relação aos demais, mas, também, por comportar a ideia central desenvolvida ao longo do soneto com um desfecho que se apresenta, no dístico, qual um choque de realidade ao leitor. “Tudo está pronto para você começar a viver como sempre sonhou”, traz, de um lado, para o primeiro plano a ideia de preexistência do mundo e das coisas; o fato de que somos coparticipantes de uma história que não começa, tampouco se encerra em nós, como, inclusive, revela a parte final do verso 3 e o verso 4, “calma delante del caos/ la historia ainda no acabou.” (DIEGUES, 2002, p. 19); e, de outro, o fato de que, em tese, não precisamos fazer absolutamente nada, tudo está pronto, foi programado para que façamos exatamente o que a maioria das pessoas estão fazendo; seguir o curso das coisas, num universo programado para entorpecer, iludir e assimilar.

Perceba ainda que embora o décimo segundo verso seja a repetição do primeiro, os sentidos por ele evocados são já outros. Principalmente quando lançamos nosso olhar sobre os versos que imediatamente o antecedem na última quadra do soneto: “esclavos de la estética de la química de la alegría/ el populacho desprecia a la buena poesia/ para mejor disfrutar la disenteria/ **todo está pronto para você empezar a viver como siempre sonhou.**” (DIEGUES, 2002, p. 19, grifos nossos). Neles o poeta encerra seu discurso na seara da poesia, ressaltando, inclusive, a condição de marginalidade desta diante de um “populacho” que, embevecido pela cultura do entretenimento barato, torna-se incapaz de apreciar “a la buena poesia”.

A julgar pela poética dieguesiana, e, sobretudo por *Uma flor na solapa da miséria*, “la buena poesia” se traduz no ato de transformar bosta em luz, de fazer poesia sem fingimento, com poucos recursos técnicos numa tentativa de mostrar a

realidade tal como a vê o poeta. É assim que o termina dizendo, “en las brumas de este film real como tu olho/ bocê se cree gran cosa mas no passa de un piolho”. Fica mais uma vez patente aí a constante derrisão das fronteiras entre realidade e ficção, expressa em “[...] este film real como tu olho”, com predomínio daquela sobre esta, mas, principalmente, a acachapante pequenez do homem diante de uma realidade para a qual a ficção não é páreo.

Pode-se dizer, então, que este soneto, como toda sua poética, funda-se no combate às ilusões e na recusa em assumir o lugar de uma poesia contemplativa e bem empostada para provocar o estranhamento e o choque, em uma espécie de efeito catártico, cujo fim é, também, educar: “Por que escrebo?/ Escrebo para ficar menos mesquinho/ beleza de lo invisible/ non tem nada a ver com berso certinho”. Assim, mais do que apontar para o aspecto degradante e empobrecedor da vida cotidiana nas grandes cidades, materializada na crítica constante ao sistema capitalista e aos processos industriais, sua poética vai, também, se constituindo como um grito de liberdade encarnada, seja no modo como atenta contra os padrões formais do soneto, dele preservando muito vagamente e de forma elástica a estrutura, no que diz respeito a estrofação, seguindo, como já vimos afirmando, os moldes do soneto elisabetano ou shakespeariano – assim denominado por ter sido, de acordo com a professora e crítica Renira Lisboa de Moura Lima, “[...] muito usado pelo bardo inglês, ou ainda simplesmente, soneto inglês, por oposição às outras formas canônicas, designadas pelos adjetivos pátrios: a italiana e a francesa.” (LIMA, 2007, p. 34); no modo como atenta contra os ideais de pureza linguística, inscrevendo-se, de um lado, numa bem alargada tradição de autores que, de James Joyce a Guimarães Rosa, souberam criar uma língua poética muito particular, além de inscrever-se, de outro, num grupo de escritores e poetas latino-americanos que imersos numa particular tensão entre língua(s), território(s), cultura(s) e nações atravessadas pelo espectro fronteiriço, poêm em tensão toda uma herança colonial-moderna fundada na cumplicidade de tais elementos¹⁰⁷; e, sobretudo, no modo como ganha, desde as margens, uma materialidade que, nitidamente, arvora-se contra o *mainstream* literário, compondo-se, num ato de teimosia e resistência criativas, dos restos, dos resíduos linguísticos,

¹⁰⁷De acordo Walter Mignolo, “In the early modern world, languages were attached to territories, and nations were characterized by the ‘natural’ links between them.” (MIGNOLO, 2000, p. 221)

culturais, e industriais que sobejam nestas zonas marginais¹⁰⁸. É, pois, nesse ponto que vemos emergir uma poderosa convergência de sentidos entre o portunhol selvagem como língua poética fundada a partir da celebração do erro e da desobediência e a editoração *cartonera*, como elementos que se fundem para compor o que aqui vimos chamando de a poética do portunhol selvagem. Isso porque a editoração *cartonera* não só aprofunda o caráter de contestação e desvio da poética dieguesiana, mas constitui-se, também, ao lado das novíssimas mídias sociais, possíveis através da internet, como elemento que assegura ao poeta a liberdade e a condição mesma necessária para dar materialidade à sua poesia selvagem.

Vale notar, com María Eugenia Bancescu (2012) e Jorge J. Locane (2015), que a opção de Douglas Diegues pela editoração *cartonera* e, posteriormente, a criação de uma editora própria nesse formato estaria ligado à recusa de editoras tradicionais, dentre as quais os críticos citam a Planeta, em publicar seus livros em portunhol selvagem. Para Bancescu, o efeito desestabilizador da língua poética de Diegues sobre o Português e o Espanhol, além de operar um duplo efeito sobre sua poética, marcado, concomitantemente, por sua inclusão em editoras menores e sua exclusão das grandes editoras, revelam ainda a permanência e o peso legitimador das línguas oficiais sobre a produção literária, mesmo que esta implique, como já dizia Roland Barthes (2007) num trabalho de trapaça da língua. Segundo a crítica a:

[...] caracterização que o inclui na chamada geração 00¹⁰⁹ e em algumas antologias de editores menores, parece ser a mesma que o exclui da publicação de seus livros por parte das grandes editoras, uma vez que o purismo da língua oficial parece ser não apenas uma

¹⁰⁸Para Wilson Alves-Bezerra, a linguagem, a escrita e a circulação das obras de Diegues fazem pensar numa poética do resíduo, intrinsecamente ligada ao mundo do consumo. Livros artesanais com capas feitas de papelão, escritos com resíduos de línguas (aqueles que circulam no cotidiano), alternando poemas próprios e traduções do cânone, costurados por uma visita às vanguardas do século XX. (ALVEZ-BEZERRA, 2015, p. 3)

¹⁰⁹Geração 00 diz respeito à denominação feita pelo professor, poeta e crítico literário Italo Moriconi a poetas – chamados também de novíssimos –, surgidos “[...] a partir do ano 2000, ou pouquíssimo antes - 99, 98.” (MORICONI, 2007, s/p). Estes integram uma antologia organizada para número especial da revista *Margens/Márgenes*, cujo objetivo era o de dar uma mostra sobre a natureza dessa poesia frente àquela dos anos 90. Dentre os tais, o crítico reserva um lugar de destaque a Douglas Diegues, apresentando-o, ao lado de Angélica Freitas, como um dos mais ousados na elaboração de uma poesia que é, segundo ele, marcada por um processo de “desestruturação controlada” das formas canônicas. Diegues aparece como autor de “[...] um tipo de poesia mais abusada, mais paródica, **[cujo]** traço marcante aqui é quando o poeta novíssimo ironiza e avacalha com a alta cultura.” (ibid., s/p). Para Moriconi, outro traço de relevo na poesia 00 é “[...] a desestabilização da língua brasileira, que se mostra aqui contaminada por línguas estrangeiras. [...] Mas o dado forte é o mix com o espanhol, chegando ao ponto de termos um autor, Douglas Diegues, que assume o portunhol como língua bandida de expressão poética, na linha experimental de um Wilson Bueno.” (ibid., s/p).

marca de legitimação das Academias de Letras. (BANCESCU, 2012, p. 151, Tradução nossa)¹¹⁰

Destarte, como forma de assegurar sua liberdade de criação, o poeta evoca no campo conceitual uma sensibilidade bárbaro-selvagem já bem assinalada no título de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), o que lhe permite não só romper com os valores modernos vigentes, mas inscrever sua obra numa genealogia de valores outros que passa, inclusive, como ocorre na conceituação de sua língua, pela inscrição e evocação de um *locus* discursivo muito particular, além de inaugurar com *Uma flor na solapa da miséria* (2005, 2007) primeiro, uma poesia que encontra nos resíduos, na pobreza dos materiais descartados e nas margens uma forma de legitimação própria, e, depois, e em decorrência disso, deságua, dois anos mais tarde, com a criação da Yiyi Jambo, no interessante empreendimento poético-crítico-político da autopublicação e/ou dos coletivos editoriais, sempre movido por um espírito de festiva solidariedade e enfrentamentos desde as margens. Fato este que resultou na elevação da figura do poeta e de sua poética a um patamar outro no que diz respeito à reafirmação da liberdade como valor fundamental, uma vez que colada à sua intensa atuação na *web*, em *blogs* e outras mídias sociais por onde lançava primeiro seus poemas antes mesmo de transformá-los em livro, à figura de poeta selvagem remontam também a de editor, agente, produtor, agitador cultural, tradutor, dentre outras. É aí que a vida e a obra desse poeta se cruzam e se confundem num apagar de fronteiras semelhante ao que ocorre com as línguas e as fronteiras nacionais, ou mesmo entre aquelas mais escorregadias, dada a natureza compósita de que estão cercadas, como realidade e ficção, ou o real e o virtual que ganham desdobramentos outros na poética dieguesiana, sobretudo quando se leva em conta as dinâmicas de materialização e os meios de divulgação por ela acionada.

É, pois, dessa riqueza de elementos pobres – o papelão recolhido da rua, sua estética rudimentar aplicada na manufatura de livros artesanais, o uso de procedimentos técnicos simplórios empregados à forma do soneto – que advém, inclusive, a metáfora da flor na solapa da miséria, como elemento que conjuga, a um

¹¹⁰[...] caracterización que lo incluye dentro de la llamada generación 00 y en algunas antologías de editoriales menores, parece ser la misma que lo excluye de la publicación de sus libros por parte de las grandes editoriales, dado que el purismo de la lengua oficial parece ser no sólo una marca de legitimación de las Academias de Letras. (BANCESCU, 2012, p. 151)

só tempo, fragilidade e força em estado de beleza-chão, pobre, suja, maltrapilha, irreverente e perturbadora. Conserva em si, o espírito selvagem da primeira obra, traduzido no gosto (*gusto*), do poeta em andar desnudo por estas selvas, que emerge aqui como gesto poético do desprendimento, da recusa a se dobrar a um sistema e a valores que se impõem ao sujeito numa espécie de controle velado de sua liberdade. Valores estes que estão expressos em todos os aspectos de sua poética, mas se materializam de modo especial no décimo quarto soneto de *Uma flor na solapa da miséria*. Nele o poeta afirma:

 passeando bestido de brisa por la tarde cheia de crises
 ninguém puede me prender en una valise
 cuando me prendem - espero que durmam -
 después escapo por el buraco de la fechadura

 se non se benden por - por digamos - rapadura
 artistas generalmente siempre llevan una vida dura -
 disfarçado de brisa
 nadie me copta nadie me compra nadie me vampiriza

 quanto mais desaprendu - melhor
 percebo la diferença entre amor y amor y bolor
 los ayoreos usam sandálias quadradas -
 non dá para saber se sua pegadas estão indo ou voltando
 por la estrada

 dá gusto andar disfarçado de brisa por estas ciudades
 cheia de bellas meninas y fedores y ruidades

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 17)

Como se vê, o soneto é uma ode à capacidade do poeta de manter-se livre diante dos interditos que regem a vida e a arte. Ideia cujos fundamentos advêm da exploração de vocábulos tais como brisa e valise, ambos signos que reforçam, de um lado, a capacidade do poeta de, porque vestido de brisa, passar despercebido aos olhos e aos julgamentos dos agentes do sistema artístico-literário, o que lhe permite, de outro, driblar, selvagememente, as amarras modernamente herdadas como valor do ocidente, na construção de uma poética que, inscrita em valores outros e em formas outras de pensar – “los ayoreos usam sandálias quadradas -/ non dá para saber se sua pegadas estão indo ou voltando/ por la estrada (vv. 11 e 12)”¹¹¹ –, faz do disfarce

¹¹¹Os Ayoreos são um dos povos indígenas que habitam as terras paraguaias, pertencentes à família linguística Zamuko, umas das cinco famílias linguísticas descritas por Augusto Roa Bastos em *Las culturas condenadas* (1978), e, também, uma referência recorrente na obra de Douglas Diegues. Além da menção feita aos Ayoreos neste soneto, o autor apresenta na obra *Triple frontera dreams* (2017)

arma de combate mais do que de sobrevivência em si. O que se revela não apenas no campo semântico do soneto, como vimos demonstrando, mas especialmente em sua versificação irregular, organizada em uma estrofação que segue, apenas externamente, os moldes do soneto inglês – três quadras e um dístico final – todavia, diluída em versos livres, prosaicos, cujo enfrentamento da forma rígida e fechada do soneto se dá justamente na recusa do poeta em obedecê-la, na métrica e na rima. É nesta atitude mesma que se concretiza a afirmação do poeta de que “ninguém puede me prender en una valise” e, se assim o fizerem, “[...] escapo por el buraco de la fechadura”.

A figura da valise emerge aí como uma alegoria mesma do soneto que, embora represente, no conjunto da produção poética de Douglas Diegues, uma opção, dela escapa o poeta através do disfarce – e/ou pelo buraco da fechadura –, pelas vias de uma versificação que é em ‘si mesma a negação do soneto como tal. Isto é, pode-se dizer que Diegues brinca de fazer sonetos cuja forma e desenho tipográfico, estampado na página em branco de seus livros, mal disfarçam o intento, revelando, antes, a face de uma sonetística selvagem, que se realiza na desrealização do soneto enquanto símbolo da perfeição poética. Tudo isso se processa por meio da apropriação indébita desse tipo de composição textual submetida a uma sensibilidade

dois textos que foram, segundo o poeta, “[...] teletransportados al portunhol salbagem a partir de la versión en catellano-paraguayo del antropólogo José Zanardini de ambos relatos míticos del pueblo Ayoreo, a quien agradezco la generosa autorización para la publicación en este libro.” (DIEGUES, 2017, p. 105). Os dois textos são: “El xamã milagroso” e “Las ranas y los sapos”. El xamã milagroso conta a história de um xamã que tendo sofrido vários ataques mortais por parte de outro grupo tribal que queria sua morte, voltava a sua forma original causando perplexidade àqueles que atentavam contra sua vida, dada sua incrível capacidade de retornar à situação inicial, anterior aos ataques, como se pode ver nos fragmentos a seguir. “Antigamente houve um Ayoreo que era um big xamán y conocía muchas cosas. Hablaba sempre que non había venido de la tierra y que suo pueble se encontraba nel cielo. Los miembros de outro grupo non curtiram isso. Enton decidiram matarlo. [...] Estos se precipitaron sobre ele pero non conseguiram matarlo. Com lanzas y machados y facas cortaron seus brazos y piernas mas estes se recomponían rapidamente. Lo decapitabam pero rapidamente la cabeza estaba nuebamente sobre seus ombros. [...] Ante los sucessivos fracassos, disseram al jefe: Basta com isso. Ndoikoi. Non se pode matarlo.” (DIEGUES, 2017, p. 83-4) El xamã milagroso se constitui como o perfeito retrato da capacidade de resiliência de um povo que, apesar dos inúmeros ataques a que foram submetidos desde os violentos processos de expansão do sistema colonial moderno vigentes em diferentes articulações ainda hoje, vivem, como sugere Roa Bastos já no título da obra acima referenciada como – (*Las*) *culturas condenadas* – a um silenciamento deslegitimador, como o são todas as formas de silenciamento, e epistemicida. Pode-se dizer que Diegues está constantemente evocando em sua poesia tal capacidade, como que em uma busca por inscrever-se nestas distintas e diferentes genealogias, línguas e memórias, não apenas como forma de trazê-las à tona através de sua poesia, numa espécie de resgate salvaguardador, mas de revestir-se de uma *energeia* cuja localização encontra-se nas fronteiras externas do pensamento e da razão ocidental-moderna. É aí que vai se desenhando, também, o aspecto transfronteiriço como forma de agir e de ser na poética dieguesiana, bem como seu potencial de(s)colonizador.

bárbaro-selvagem, cuja materialidade se traduz na língua por ele utilizada ao projeto editorial *cartonero*.

Ciente da condição de artista pobre, todavia, fiel a valores que julga irredutíveis, disfarçar-se de brisa se transforma, então, num ato de teimosa resistência, cujo poder reside, de um lado, na capacidade de vestir-se da invisibilidade a que fora condenada os poetas e os artistas *outsiders*, às margens do sistema estético-político, para pensar e agir livremente fora do *frame*, e/ou dos enquadramentos estético-modernos que vigem, ainda hoje.

Por conseguinte, se a liberdade enquanto valor não pode ser vivida em sua plenitude, assim como o prazer e a felicidade, dentre outros, Diegues encontra, na desobediência e na recusa, formas de compensação a esta verdade acachapante, além de elevá-las a um *status* de valor poético a partir dos quais dá vida à sua própria poesia.

2.2.3 - Insurretos, transgressores e bárbaros: um olhar sobre os sonetos dieguesianos

Neste tópico faremos um percurso de leitura de alguns dos sonetos de Douglas Diegues, escolhidos de forma, mais ou menos, controlada com o objetivo de pôr em relevo algumas das temáticas abordadas por este poeta e o modo como estas vão se materializando em sonetos insurretos, transgressores e bárbaros. Para além dos aspectos linguístico – marcado pela utilização do portunhol selvagem, “idioma” não autorizado e fronteiro a partir do qual Diegues dá vida a uma poesia igualmente peculiar; dona de uma musicalidade e de uma tonicidade muito próprias, que varia entre o belo e o feio, o diferente e o ordinário, o sonoro e o ruidoso, o poético e o prosaico, o clarividente e o ambíguo, o real e o enigmático – e da autopublicação, marcada pela adesão do poeta à editoração *cartonera*, outro aspecto que acresce significação à sua poesia diz respeito à opção por um gênero literário que se sagrou ao longo dos anos como sinônimo de precisão formal e de perfeição poética: o soneto. Gênero poético que tem sua gênese circunscrita ao renascimento europeu, mais precisamente à Itália, cuja invenção é atribuída ao poeta siciliano Giacomo da Lentini (1210 - 1260), mantendo-se, mais ou menos variável em sua forma e estrutura até o século XIII, quando Guittone D'Arezzo (1235-1294) desenvolve aquela que seria a sua

forma padrão ou que se popularizou, com pouquíssimas variações, a partir de Petrarca (1304-1374) e Dante (1265-1321), difundindo-se ao redor do mundo como o soneto petrarquiano: quatorze versos decassílabos isométricos dispostos em duas estrofes de quatro versos, seguidas de outras duas de três – dois quartetos e dois tercetos. Vale lembrar, todavia, que o sucesso da difusão do soneto para outros países, acarretou-lhe também mudanças quanto à distribuição dos versos e ao esquema de rimas, justificando, de acordo com a professora e crítica Renira Lisboa de Moura Lima, “[...] a classificação tradicional dos sonetos, segundo esse critério, em soneto italiano, soneto francês e soneto inglês, formas consideradas canônicas, ou regulares.” (LIMA, 2007, p. 11) A mais conhecida dentre as formas canônicas, o soneto italiano, se constitui também como parâmetro a partir do qual se faz possível estabelecer as diferenças entre as demais formas que dela derivam, além de permitir a definição destas, devido ao padrão métrico, estrófico e rímico, como sonetos. Seguindo a mesma estrutura e divisão estrófica do soneto italiano, o soneto francês dele se diferencia quanto à distribuição dos ecos rimáticos, enquanto no inglês as diferenças vão desde a organização estrófica até o número de rimas, como se pode ver nos esquemas a seguir.

Do ponto de vista rimático o modelo petrarquiano assume a seguinte forma (abba abba cdc dcd), podendo variar entre quatro e cinco o número de rimas; o modelo francês (abba abba ccd ede) se constitui como uma forma mais regular em relação ao petrarquiano, quanto ao número de rimas, visto que apresenta cinco ecos rimáticos sem alteração. Vale observar que o esquema rimático do francês assemelha-se ao do petrarquiano nos dois quartetos (abba abba), dele se distanciando nos dois tercetos; já o soneto inglês (abab cdcd efef gg) apresenta um maior número de rimas e organização estrófica que diferem das demais. Isto é, seus 14 versos isométricos são organizados em três quartetos e um dístico final, com autonomia sintática e rímica, sem repetição de som ao longo de todo o soneto.

Introduzido à língua portuguesa por Sá de Miranda, foi, todavia, com Camões que o soneto ganhou notabilidade e expressão na literatura portuguesa. A forma mais comumente encontrada, e, também, aquela que se popularizou como sendo a forma do soneto em português é a petrarquiana com dez sílabas poéticas, ou decassílabos, praticada com maestria por Camões, que carrega, como já dito, o título de um dos principais difusores do gênero no universo da lusofonia. O certo é que o soneto, apesar das mudanças por que passara ao longo dos anos, caracteriza-se como um

gênero poético de forma fixa e equilibrada, pela precisão e sobriedade estéticas e pela musicalidade que dele advém como resultado do labor poético empregado pelo poeta, tão bem expressos, por exemplo, nos sonetos metapoéticos, “A um poeta”, e “Oficina irritada”, escritos por dois dos mais representativos poetas brasileiros, Olavo Bilac e Carlos Drummond de Andrade, respectivamente, integrantes de diferentes escolas literárias e com propostas estéticas igualmente bastante distintas.

De acordo com Jamesson Buarque (2015), a base do soneto se manteve, mais ou menos intacta até os dias atuais e responde, basicamente, por se traduzir como: “poema de ritmo e harmonia equilibrados quase restritamente a catorze versos cujo tema responde a uma progressão equivalente a: apresentação, desenvolvimento e síntese, de sorte que o sentir se expressa de modo jamais superável do pensar.” (BUARQUE, 2015, p. 52)

Nesse sentido, longe de aprofundar as reflexões em torno dos aspectos formais e do potencial expressivo do soneto como gênero poético, interessa-nos, antes, refletir, ao longo da leitura e análise dos sonetos sobre os quais nos voltamos aqui, acerca do modo como essa forma literária consagrada passa a significar na poética selvagem de Douglas Diegues. Pode-se dizer, que esta resulta sendo a preocupação primeira no exercício de leitura e análise do conjunto de sua produção poético-literária, uma vez que os valores que dela advêm representam, na prática, a desrealização do soneto enquanto gênero, cuja marca maior se expressa, como já vimos demonstrando, na busca pela perfeita e equilibrada realização poéticas. Tarefa que demanda desde a sua gênese o hábil manejo, por parte do poeta, de uma sintaxe atenta à métrica e ao encadeamento rítmico bem casados, de modo a dar corpo e sentido ao que é dito através do poema, formando um todo coeso e equilibrado em todos os níveis de sua composição poética. Além do mais, trata-se de gênero que aciona, implicitamente, valores da antiguidade clássica, e de uma longuíssima tradição de realizadores do soneto que compreende pelo menos sete séculos até os dias atuais.

A questão que se levanta a partir de então diz respeito à maneira pela qual Diegues se “insere” nessa tradição, dando, todavia, forma e corpo a um projeto poético-literário e político que se expressa através das cores da barbárie e da selvageria, como forma de pensamento e expressão que remonta, de certo modo, à antropofagia; ponto de relevo no pensamento estético-político e artístico brasileiros à voga do modernismo. Tudo isso ganha ainda mais sentido quando se leva em conta

seu *locus* de enunciação e, sobretudo, o modo como este espaço passa a significar no conjunto de sua obra poético-literária e política: a fronteira seca entre o Brasil e o Paraguai, cujo epicentro de sua ação situa-se entre as cidades de Ponta Porã, Assunção e Campo Grande, a capital do Mato Grosso do Sul, adjetivada em seus poemas como a “Cidade Morena”.

Esse espaço interfronteiriço ocupa no mapa geofísico das nações circunvizinhas uma posição de marginalidade, de excentricidade, de desalinho e de imprecisão no que diz respeito aos elementos distintivos em relação às referidas nacionalidades, pelo próprio fato de que a fronteira congrega em si um conjunto dissonante de elementos: culturas, crenças, línguas e histórias atravessadas por outras tantas fronteiras, e que formam, no caso específico de Diegues, a exemplo do que fizera também Gloria Anzaldúa, autora de *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (1981), o substrato de sua poética selvagem, singularizada numa língua que não somente traz em si marcas das culturas que subjazem sob o peso limitador da fronteira enquanto construto jurídico-político-narrativo, mas, também, numa postura contestatória que se expressa, dentre outras formas, pelo borrar dessas mesmas fronteiras, fazendo vir à tona as contradições, as discrepâncias, os conflitos e as desconformidades todas que configuram este espaço e tudo o que nele se produz, incidindo, sobretudo, contra o legado do cogito moderno.

É, pois, com base nestas reflexões que nos detemos a partir de agora, mais especificamente à leitura e análise destes sonetos, demonstrando como o aspecto da transgressão se dá não apenas do ponto de vista da forma, mas também do conteúdo. E, por falar em transgressão e barbarismo, vamos, então ao primeiro soneto.

xota buraco dentado buçanha buceta
 cona papaya rancha
 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 hovers
 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 shupetinha
 y sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum leminski
 dun manoel dum piva

para compensar toda essa literatura morta
restam al menos el pau bién duro dentro de la carnuda xoxota.

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 6)

Insurreição, transgressão e barbarismo constituem-se elementos recorrentes na abordagem crítica dos sonetos de Douglas Diegues, e, como vimos demonstrando, em sua poética como um todo. Neste soneto, em específico, esses elementos advêm, em parte, do xoque provocado por uma linguagem e uma dicção, digamos, eivada de um machismo objetificante do sexo oposto, pelo modo grosseiro como se refere à genitália feminina. O que o aproximaria, em certa medida, pelo tom e pelos termos utilizados a certos números do Funk carioca. Isso posto, se a sexualidade aí é um meio de impactar a leitura, termina por evidenciar também um viés um tanto machista, que vai se tornando uma constante em sua poética, e que têm suas raízes fincadas na própria cultura local¹¹².

Não sem razão, e com a devida leitura do soneto acima, vê-se logo tratar-se de uma poética cujo mote é a derrisão consciente das formas canônicas e dos valores estéticos por elas acionados, inscrevendo-se, por isso mesmo, num terreno que atenta contra as noções de bom gosto, de harmonia, de coesão e de equilíbrio que subjazem, por assim dizer, à própria forma poética com a qual Diegues veicula sua verborragia babélico-selvagem com fins de chocar o leitor mais do que levá-lo a um estado de contemplação. Esse conjunto de fatores somados à sua opção pelo soneto reforça, de um lado, a sensação de mal-estar e de incompatibilidade entre fundo e forma, além de acrescer, de outro, ainda mais sentido a uma poética que faz da derrisão profanadora meio de expressão.

Terceiro poema da série *Uma flor na solapa da miséria* (2007), este soneto chama a atenção pelo tom erótico escrachado que advém da, mais ou menos, caótica sobreposição de substantivos que remetem, por sinonímia, ao órgão sexual feminino, inventados, de acordo com o poeta, pelo povo há alguns milhares de anos, e, com os quais ele pode criar rimas inéditas. Sintetiza temáticas e procedimentos comuns a uma série de outros sonetos do poeta que compõem as obras ora em análise, não só

¹¹²Cf. no tópico “Tradução e crítica em Douglas Diegues”, como os mitos por ele transcriados em *Triple frontera dreams* (2017), tais como: O Pombêro, Aô-Aô, e o Kurupi, estão, também, eivados de um visível teor falocêntrico e de forma um tanto violenta. O kurupi, por exemplo, se destaca entre esses mitos pelo tamanho exacerbado de seu órgão genital, bem como pela violência com que ataca suas vítimas.

no que diz respeito à desobediência aos padrões formais desta configuração poética, mas sobretudo na recorrente fusão entre erotismo e metapoesia, como elementos a partir dos quais se funda boa parte de seu discurso crítico-poético, assim como sua proposta de revitalização da poesia, que, como diz, no primeiro verso da terceira estrofe, “[...] está morta mas continua viva”. Nesse sentido, seu fazer literário pode ser lido como um ato de insurreição poética contra a morte da poesia, e o faz libertando-a, por assim dizer, das amarras que a encerra num conjunto de práticas especializadas, fruto do decantado trabalho laboral de *experts*, artífices manipuladores da palavra milimetricamente arranjada visando a produção de um coeso e sofisticado efeito poético. Este não é, definitivamente, o lugar ocupado por Diegues, tampouco, essa a sua concepção de poesia, ambos externados nos versos de outro de seus sonetos que diz: “Por que escrebo?/ Escrebo para ficar menos mesquinho/ belleza de lo invisible/ non tem nada a ver com berso certinho” (DIEGUES, 2007, p. 18)

Douglas Diegues inscreve seu poema em uma atmosfera erótica que funciona como uma espécie de fonte de energia capaz de devolver à poesia – num ato de (re)f(ec)undação da palavra poética, a palavra em estado de graça –, uma vivacidade selvagem, pela evocação direta à cópula e aos fluidos sexuais. Aí estão os elementos que o permite transpor um ideal de poesia pautada no equilíbrio, na acuidade dos versos e no bom gosto, expressos em sua recusa e mesmo certa antipatia frente à poesia “toda certinha”. É nesse sentido que para o poeta “la poesia está morta mas continua viva/ mesmo que uns la queiram toda certinha/ sin gosma íntima sin esperma sin suíngue sin chupetinha/ y sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum leminski/ dun manoel dum piva”, como se pode ver na terceira quadra deste soneto. Isto é, Diegues exacerba em sua sonetística selvagem o que, em sua opinião, falta na poesia dita certinha: a gosma íntima e a endorfina verbal de uma tradição de poetas contemporâneos seus cujas marcas são, também, a marginalidade e a experimentação da linguagem como elementos de revitalização da poesia.

Douglas Diegues propõe como resposta a esse quadro de patente morbidez da poesia a poética do gozo. Não o gozo como a contemplação do sublime, mas o gozo como o resultado direto do ato sexual transcrito numa linguagem selvagem; momento aquele em que corpos se encontram e se perdem numa dança louca, ao som de uma cacofônica e simbiótica sinfonia de frêmitos e odores, regidos pelo prazer; em que despidos das funções sociais e dos interditos culturais a que são diuturnamente

submetidos, se reconhecem sem censura e se amam na pele do selvagem que cada qual traz consigo, domado pelas reprimendas da cultura, da etiqueta e da religião. Tais aspectos estão plasmados já no título de sua primeira obra sintetizados no “gusto por andar desnudo por estas selvas”. Vale ressaltar que inserida nesta atmosfera erótica, “selvas” é também tomada pelo poeta como sinônimo da vagina, órgão sexual feminino. O que pode ser evidenciado, por exemplo, nos versos erótico-selvagens de seu delirante astronauta paraguayo, herói épico selvagem de *El astronauta paraguayo* (2007), a seguir:

La belleza de **las Selvas de la Tatú Ro’ô** de la vida; [ou ainda] “Y flanando por la Belleza de **las Selvas de la Tatú Ro’ô**/ de la Vida onda iluzión sem **ilusiones entre Burakos/ Negros y Estrellas Kalientes** siento um **olor** a flor de / yaguatiríka siento um **olor a néctar di yégua** siento/ um olor a lábios de yiyi afroguaranga. (DIEGUES, 2007, p. 5, grifos nossos)

Vale destacar aí uma sequência caótica e expressiva de elementos vocabulares que encerram sua versificação numa atmosfera erótico-selvagem. O primeiro destaque a se fazer aqui vai para **Tatú Ro’ô**, cuja tradução dada pelo poeta em seu “Glossário selbajen [guaraní-guarañol-portunhol]” ao final da obra, é “Vulva Karnuda”. Os demais, além de aprofundar o discurso erótico-delirante do poema, apontam, também, para a tradução deste numa linguagem selvagem, obscena, exacerbada, animalesca e arrebatadora. Uma língua que choca pelo excesso, pelo uso de termos chulos e/ou grosseiros, e pela impureza do discurso, movido pela máquina do Amor-Amor. Este voo selvagem e delirante por sobre las selvas de la Tatú Ro’ô de sua amada é responsável por levar este eu lírico ao delírio, e, como que em transe dar vida a este longo poema composto por um total de 20 cantos. Sua poesia vai assumindo, assim, o topos do gozo vivido e experienciado/experimentado em todos os sentidos. O produto de uma relação orgasmática que o poeta estabelece não só com as palavras, matéria mesma comum a todo poeta, mas com os resíduos culturais e linguísticos recolhidos de uma zona geohistórica marginal-fronteiriça, fecundados com os também resíduos sexuais, quase sempre descartados em matéria de prazer, para fundar, então, uma poesia verdadeiramente viva: uma poesia que fede, cheira e convence.

Estes mesmos elementos estão presentes em vários de seus sonetos, como se pode ver, por exemplo, no segundo soneto de *Uma flor na solapa da miséria* (2007).

Nele o poeta diz:

para Lobo Antunes la cosa también es diferente
literatura - qualquer literatura
tiene que tener esperma
si non - simplemente - no conbence

comparto com el tal Lobo Antunes
de esa verdade inbentada -
sin esperma la literatura
non fede ni cheira ni nada

literatura - escritura - cualquier literatura
sin esperma
parece orina - frase impostada - conbersa
mole - enganación - guevo falso - falsa locura

Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta
la pelota en la gran feira literária brasileira
literatura con esperma es mucho más berdadeira.

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 5)

Deve-se destacar, antes de mais nada, a referência ao escritor português António Lobo Antunes¹¹³, com quem o poeta traça um diálogo interliterário ao longo de todo o poema, a partir de uma possível concordância entre ambos, a saber: a de que “literatura - qualquer literatura/ tiene que tener esperma/ si non - simplemente - no conbence”. Neste soneto o foco do poeta recai sobre o esperma, fluido sexual traduzido em vários de seus poemas também como crema, leite, e/ou gosma íntima responsável por injetar vida e convencimento à literatura selvagem em contraposição àquela que nem fede nem cheira, como dirá o poeta no último verso: “literatura con esperma es mucho más berdadeira.”. O mesmo pode ser visto, por exemplo, na terceira quadra do último soneto de *Uma flor na solapa da miséria*. Nele o poeta diz:

u artista tem amor y esperma y crema y orbalho pra dar emprestar/
contrabandear/ mas u artista non vende su crema su esperma su
amar/ u artista non se ilude mais nem um pouquinho/ com essa poesia

¹¹³Em entrevista concedida a Javier Martín del Barrio, do El País, António Lobo Antunes faz duras críticas àquele que se sagrou o maior poeta moderno português, Fernando Pessoa, sobre quem disse as seguintes palavras: “Não sou fã de Pessoa. [...] O livro do não sei o quê me aborrece até a morte. A poesia do heterônimo Álvaro de Campos é uma cópia de Walt Whitman; a de Ricardo Reis, de Virgílio. **Eu me pergunto se um homem que nunca fodeu pode ser um bom escritor.**” (ANTUNES, 2017, s/p, grifos nossos).

sin esperma – sin bosta – sin sol – sin vida – sin/ sangue du corazón”
(DIEGUES, 2007, p. 23)

O artista ao qual se refere o poeta nestes versos é, pois, o artista selvagem. Sujeito que, à margem do sistema literário, não desfruta do apoio e das ações subsidiárias do estado no fomento à produção artística, deixando transparecer, em vários momentos, a condição de desalinho de sua poética frente àquelas para as quais tais recursos são direcionados, de um lado, bem como certo ressentimento, de outro. É assim que o poeta afirma no terceiro e no quarto verso deste soneto que “u artista selvajem está solinho/ en este mundo cada vez mais mesquinho”. Desse modo, desamparado e sem abrigo, é na poesia como ato de teimosia e expressão mesma do prazer que o poeta encontra uma forma de (r)existir para além de sua condição de *outsider*, de refletir sobre sua realidade e de ocupar outros espaços, físicos e simbólicos, ao dar vida a uma poética desobediente e transterrada (DINIZ, 2016)¹¹⁴, com recursos que, se por um lado, lhes sobram: “[...] amor y esperma y crema y orbalho”, são, por outro, justamente aquilo que falta na poesia dita certinha. É, pois, contra esta que Diegues escreve e dedica toda sua ironia. Vale retomar aqui, uma vez mais, o soneto de abertura de seu primeiro livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002).

burguesa patusca light ciudade morena
el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza
ninguém consegue comprar sabedoria alegria belleza
vas a aprender agora con cuanto esperma se hace um buen poema

esnobe perua arrogante ciudade morena
tu inteligência burra - oficial - acadêmica - pedante
y tu hipocondríaca hipocrisia brochante
son como un porre de whisky con cibalena

postiza sonrisa barbie bo-ro-co-chô ciudade morena
por que mezquina tanto tanta micharia?
macumba pra turista - arte fotogênica
ya lo ensinaram Oswald - depois Manoel - mas você no aprendeu - son como disenteria

¹¹⁴O conceito é desenvolvido pela professora Alai Garcia Diniz para tratar de um tipo de poética que se situa num território movediço entre a fronteira que separa, por exemplo, a realidade e a fantasia. O transterrado em Diegues se mostra desde a evocação da fronteira como espaço de enunciação que suspende, inclusive, sua inscrição a uma nação, até a composição de um espaço discursivo que se mostra indiviso, seja na língua, seja através de um discurso delirante, a exemplo do que ocorre em *Triple frontera dreams* (2017) em *El astronauta paraguayo* (2007). Segundo Diniz, “A poética transterrada fica além da terra e pertence a quem não é deste mundo.” (DINIZ, 2016, p. 8)

falsa virgem loca ciudade morena
vas a aprender ahora com quanto esperma se faz un bom poema

Dá gusto andar desnudo por estas selvas - sonetos selvagens (2002, p. 8)

Destaca-se aí o tom irônico com que Diegues se dirige, à “ciudade morena”, epíteto de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, como topos a partir do qual se volta criticamente contra os representantes da *intelligentsia* sul-mato-grossense e a falsa poesia. Como nos sonetos anteriores, a saída para tal imbróglgio advém da inserção do discurso metapoético na atmosfera erótica, que se expressa aí com maior riqueza de recursos, num tom didaticamente potente em face da apatia e do pedantismo academicista atribuído à morena cidade das letras. O destaque vai para o último verso da primeira estrofe, repetido no dístico final do soneto, com variações na escrita que revelam a aleatoriedade do portunhol selvagem. Nele o poeta vaticina: “vas a aprender agora con quanto esperma se hace um buen poema”.

A sequência aliterativa “aprender”, “esperma”, “poema”, se constitui numa carga explosiva contra o artificialismo poético e o pedantismo academicista que impera, segundo o poeta, na cidade das letras sul-mato-grossense. A primeira sinalizando um processo que remete à apreensão de uma nova técnica ou de uma nova sensibilidade inicialmente faltante àquele que se predispôs, pela prática, a experimentação, a instrução ou mesmo pelo contato fortuito com dada experiência carregada de potência transformadora, deixar-se ser por ela modificado (vas a aprender agora...); enquanto as demais conjugam a um só tempo as noções de produto e processo, não necessariamente nessa ordem, na concepção mesma do ato poético como ineludível devir. Vale notar que estes termos são precedidos pela imagem sensual do “fuego de la palabra” em oposição direta à imagem da frieza, da frigidez e da ausência, portanto, da volúpia que emana daquelas, responsáveis não só por introduzir o poema numa aura erótica, mas por fazer dele o produto e a expressão encarnada de uma experiência estética sensualmente desestruturadora, quanto à forma, à temática e à linguagem.

Depreende-se do discurso erótico-metapoético de Douglas Diegues a suposição de que a poesia academicamente aceita estaria eivada de um patente artificialismo que não só a tornaria fria e falsa, mas, também, desconectada da realidade. Essa mesma denúncia ultrapassa as fronteiras da poesia e chega até à crítica, como atividade que ocupa uma função legitimadora dentro do espectro

literário, pensado, modernamente, como instituição dotada de autonomia (LUDMER, 2013).

Um dos elementos que perpassa toda a poética de Douglas Diegues é, pois, um senso crítico aguçado destilado em versos ou em textos que ou abusam do sarcasmo e do riso cáustico contra os agentes do sistema literário, de um lado, e os processos industriais e econômicos, de outro, ou ainda de um discurso um tanto irascível, como ocorre, inclusive, no soneto acima, contra as banalidades hodiernas de seu tempo. É assim que seus poemas, e não apenas eles, vão assumindo, quase sempre, um tom de denúncia e/ou de protesto contra a artificialidade, a vida rasa e as injustiças mesma de uma sociedade treinada para não ver aquilo que em seus poemas soa como óbvias.

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 experiênciã
almoçar jantar cagar vomitar grandes assinaturas
que se estendem como grifes de la más alta cultura
quem nasceu 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 sábios en la mais badalada de las fiestas
mas como diria titia Gertrude: una bestia es una bestia es una bestia

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 8)

Deve-se destacar no soneto acima a repetição da forma como o poeta abre e fecha as estrofes de seu soneto, somente interrompidas no dístico final, que cumpre, como é próprio dessa configuração poética, a função de sintetizar o assunto desenvolvido ao longo de todo o poema. Trata-se da sequência “non adianta...” repetida na abertura das quadras, bem como do verso que encerra – com alterações, mais ou menos, controladas do registro, em portunhol selvagem, da palavra “besta”/“bestia” –, elevado à condição de refrão “quem nasceu pra ser una **bestia** sempre será uma **besta**”.

Como no soneto anterior a este, Diegues não só relativiza a condição e o *status* de uma educação formal que, inserida num contexto cultural maior e meio pelo qual se transmitem os valores de uma dada sociedade mais ou menos adequada aos seus diferentes extratos sociais, é, quase sempre, uma forma de se exercer algum tipo de poder sobre o(s) outro(s) –, mas faz, também, uma distinção valorativa entre conhecimento e sabedoria. Mais do que isso, o soneto denuncia, através da simplicidade de versos prosaicos, construído a partir da coleta de dizeres do cotidiano escritos numa língua errada e errante, a artificialidade e o vazio de sentidos de um mundo que cultua os títulos, os cargos, os diplomas e as aparências mais do que a verdade, que, como parece querer dizer o poeta, depõe contra todo esse *mise-en-scène* social imperante, em face do qual o poeta reage ora lançando mão de um discurso erótico-metapoético, ora irônico, sarcástico, e/ou agressivo. Os versos IX e X são bons exemplos de como a sonetística de Douglas Diegues vai se constituindo como uma espécie de performance linguística, ou mesmo de trapaça e superação do signo linguístico, sua desestabilização, de modo a fazer com que este encene a língua mais do que diga.

Não se pode esquecer que a língua se constitui como um dos principais mecanismos através dos quais se exercem os poderes (LUDMER, 2013; MIGNOLO, 2000, 2012; LOCANE, 2015; BAGNO, 2009; RAMA, 1984; BANCESCU, 2012). Segundo Roland Barthes (2007), a linguagem pode ser compreendida como uma legislação cujo código é, pois, a língua. E como legislação a língua faz com que o indivíduo aja sem se dar conta do poder que ela exerce sobre ele; não no sentido de proibi-lo, ou impedi-lo de dizer, mas, ao contrário, de forçá-lo a dizer. Barthes recorre a Jákobson, para quem “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer”. Nesse sentido, a literatura e a poesia se constituiriam para Barthes como a única possibilidade de libertação, de superação dessas amarras, na medida em que ela se estabelece como um trabalho de enfrentamento da/na língua, uma forma de subversão e de trapaça consciente do código linguístico, menos para dizer algo do que para encenar a própria língua(gem), refletir sobre a escrita-escritura e sobre os saberes possíveis por ela engendrados.

Todavia, é preciso fazer ver como a constituição dos Estados¹¹⁵ modernos está diretamente relacionada às políticas linguísticas, e como estas se impuseram numa

¹¹⁵“La constitución de los Estados-nación latinoamericanos es inseparable de esmeradas políticas lingüísticas destinadas a establecer una lengua como referente común del colectivo que se proyectaba

cumplicidade com a literatura (MIGNOLO 2000), a serviço de uma ideologia marcadamente monolíngue, monotópica e portadora dos ideais de coesão intrincados nestes projetos modernos, dos quais a literatura não escapa. À vista disso, mais do que trapacear o idioma nacional, e/ou desestabilizá-lo, seja rompendo as fronteiras entre as línguas, seja cultivando o erro como forma privilegiada de expressão desobediente e rebelde contra todas as formas possíveis de poder nelas veiculadas, Diegues atua no sentido de escancarar, com boa dose de sarcasmo e tom zombeteiro, a fragilidade de tais projetos, rompendo e manchando os códigos da civilização como um selvagem que adentra desafinado e feliz às câmaras reservadas àqueles que a cultivam e que a representam. É assim que o poeta diz em sua língua bêbada e errante que “non adianta saber ler y escrever correta/ mente, coleccionar diplomas que os otários veneram”. Percebam a dubiedade entre a construção interrompida do advérbio de modo “corretamente”, que pode ter se dado numa tentativa de aproximação rimática irregular com “besta”, do último verso desta quadra (v. XII), o que seria de todo improvável dado o fato de que o sufixo “mente”, mesmo que separado na grafia, é facilmente aglutinado ao “correta” do final do verso IX, ou ainda, na tentativa de fazê-lo soar como o verbo “mentir”. Isto é, como quem mente “coleccionar diplomas que os otários veneram”. Tais aspectos alinham sua obra com a denúncia de Ángel Rama (1986) sobre a *Cidade das Letras*, na medida em que, se o apreço à gramática e à pureza do idioma garantiam acesso e privilégio a uma elite letrada na América Latina, não muda o fato de que esta estava a serviço do colonizador, e que a condição de sabedor das letras e das normas do discurso não a tornava menos dependente. Nesse sentido, mais do que rebeldia e experimentação poéticas, vê-se aí a expressão do potencial decolonial da poética dieguesiana, que merece nesse percurso investigativo uma atenção especial.

O desfecho desse soneto retoma, assim, de forma sarcástica a gradação valorativa entre conhecimento e sabedoria concomitante às noções de *mise-en-scène* e tolice expressadas no fato de que “muchos posam de sábio”, quando não passam de uma besta. O tom de sarcasmo e zombaria ganha sentidos outros a partir da referência à Gertrude Stein, a quem Diegues – seguindo um *modus operandi* muito próprio no trato com poetas, escritores, e/ou artistas reconhecidamente pertencentes

como deseable después de los procesos de independencia. No en vano, los fundadores de las repúblicas latinoamericanas, como Domingo Faustino Sarmiento o Andrés Bello, manifestaron a lo largo de sus trayectorias políticas una inquietud visceral por la lengua e la gramática.” (LOCANE, 2015, 37)

à tradição – faz referência de forma dessacralizada; um modo de acionar, com ares de familiaridade, alguém que acresceria peso à sua tese.

Em outro de seus sonetos Diegues veste-se na pele de um franco atirador e desfere ataques generalizados aos mais distintos segmentos de uma sociedade que vai sendo pintada sob o signo da incompreensão coletiva que a todos afeta igualmente, em certa medida, traduzindo-os, ainda, a partir da noção de bestialização. Segundo o poeta:

las vakas non entendem mais porquê son tan vakas
 los estúpidos non entiendem mais porquê son tan estúpidos
 los hipócritas non entendem mais porquê son tan hipócritas
 los popozudos non entendem mais porquê son tan popozudos

los ratos non entendem mais porquê son tan ratos
 los trolhas non entendem mais porquê son tan tralhas
 los pedantes non entendem mais porque son tan pedantes
 los sabelotodo non entem mais porquê son tan sabetudos

los idiotas non entendem mais porquê son tan idiotas
 los macacos non entendem mais porquê son tan macacos
 los humanos non entendem mais porquê son tan humanos
 los ridículos non entendem mais porquê son tan ridículos

mismo porque en las dunas y cremas de la espuma
 mingüem mais quer entender porra ninguna

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 14)

O soneto é, pois, a repetição exaustiva de uma mesma fórmula sintática que emerge como uma espécie de estrutura vazia, permitindo ao poeta elencar em seu discurso um número infinito de tipos que “non entendem mais porquê son tan...” eles mesmo. Este é um recurso bastante utilizado por Douglas Diegues, sobretudo em seu segundo livro, como forma de reforçar o tema central do soneto pelo excesso compensatório à utilização de recursos pobres, simplificando ainda mais o gênero, enquanto configuração poética, visto que não há rimas, e a musicalidade soa como uma espécie de ladainha, marcada por interrupções e recomeços num tom meio que maçante e enfadonho ao longo de todo o poema. Os versos funcionam como células independentes sobrepostas, o que faz pensar que o poeta poderia continuar a elencá-los *ad aeternum*, só parando no décimo quarto verso para não fugir, mesmo que tipograficamente, à configuração do soneto. Essa fórmula vazia encontra-se perfeitamente sintetizada no pronome indefinido “mingüem” (sic) que encabeça o

último verso do soneto como espécie de explicação do motivo pelo qual se instalou no mundo uma espécie de incompreensão generalizada das coisas: “ninguém mais quer entender porra nenhuma”. O motivo acusado pelo poeta revela também um estado de apatia e morbidez intelectuais, expressos no não querer entender porra nenhuma. Isto é, não se trata de um interesse seletivo por uma coisa em detrimento de outra, mas antes de uma generalizada desafeição pelo exercício de pensar-se a si mesmos e de compreender a vida em toda a sua complexidade.

Há pelo menos dois outros bons exemplos em que o poeta utiliza-se destes mesmos recursos, vejamos:

belleza pública bersus belleza íntima
 belleza bisíble bersus belleza que ninguém bê
 belleza dolarizada bersus belleza gratuita
 belleza cozida bersus belleza frita

belleza antigua bersus belleza nova
 belleza viva bersus belleza morta
 belleza magra bersus beleza gorda
 belleza em berso y en prosa

belleza salvaje bersus belleza civilizada
 belleza di dentro bersus belleza di fora
 belleza rápida bersus belleza que demora
 belleza simples bersus belleza complicada

este mundo está ficando cada vez mais horrible
 quase ninguém consegue mais ver la belleza invisible

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 4)

O poeta constrói seu soneto a partir de um sem número de tipos de beleza, dispostas, de forma mais ou menos aleatória, em versos encadeados a partir de uma estrutura opositiva, intermediada pelo vocábulo “Bersus” que, juntamente com a “belleza”, vai criando uma sonoridade, também, marcada pela excessiva repetição aliterativa das oclusivas bilabiais **B**, **D**, **P**, e das fricativas **S**, **Z**. O que soa, musicalmente falando, como uma espécie de cantilena de perguntas e respostas. Estas bem mais dinâmicas e cheias de brilho que as do poema anterior. A base dessa estrutura (**belleza bersus belleza ...**), repetida à exaustão ao longo de todo o soneto, permite ao poeta ir construindo uma espécie de gradação valorativa da beleza cujo ápice resulta sendo “la belleza invisible”. O dado irônico do poema é que apesar de tanta beleza “este mundo está ficando cada vez mais horrible”, e, novamente, a

razão vem no último verso, construído, basicamente, sobre a mesma base do último verso do soneto anterior. Todavia, vale notar que neste o pronome indefinido “ninguém” é precedido pelo “quase”, que, talvez, exclua do referente vazio “ninguém” o(s) poeta(s) e alguns outros poucos sujeitos acostumados a ver coisas que (quase) ninguém mais vê: “quase ninguém mais consegue ver la belleza invisible.”

O outro exemplo a que nos referimos é:

animales que dan lucro
animales que no dan lucro
animales que dan flores
animales que no dan flores

animales que se alimentam de animales
animales refinados - ou bestiales
animales feitos de bosta y mistério
animales terrestres y aéreos

animales eróticos ou paranóicos
animales comunes ou exóticos
animales que dan leite
animales que non existem

parece até uma peça del gran ionesco
animales pra animal ninguno botar defeito.

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 7)

Embora siga a mesma lógica dos anteriores no que diz respeito às repetições de elementos que traduzem a tese central do soneto, este, em especial, termina por ser mais dinâmico, uma vez que há uma alternância do padrão sintático-melódico que vai de um encadeamento mais rígido e padronizado a outro irregular e livre, como se pode ver, por exemplo, da primeira para a segunda quadra, respectivamente. A tese central do soneto aponta para a “bestialização” generalizada do mundo, expressa, de um lado, pela sequência mais ou menos aleatória e caótica de tipos distintos de “animales”, bem como no verso de ouro, que, ao dizer que há “**animales** pra **animal** ninguno botar defeito”, cria uma atmosfera de planificação da bestialidade, a exemplo da epidemia da “rinocerontite” que atinge uma pequena cidade de interior na peça *O Rinoceronte* (1959), de Eugène Ionesco, o dramaturgo do absurdo a quem Diegues faz menção no décimo terceiro verso deste soneto. Aos olhos do poeta o mundo vai mesmo se pintando de absurdidades. E, por falar nelas, vale atentar para mais um

exemplo de como essas absurdidades do mundo ganham forma em sonetos de uma caoticidade exemplar.

No soneto a seguir, Diegues volta seus olhos para a economia, não para produzir mais uma denúncia dos horrores do capitalismo, mas para produzir, em um soneto caótico em todos os níveis de sua composição, um retrato do mundo, assim como ele o vê:

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

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

quedas nos alimentos kric millones kroc negociaciones krec kroc sucesso
impasse kruk desesperanca
hipótese krak krok mudança
reflexo krik no preços

movimentos inesperados de noviembre, krek uivos, kruk, fecundación, krok, gemidos
está nasciendo krek kruk el mundo sin fins lucrativos

Dá gusto andar desnudo por estas selvas - sonetos salvajes (2002, p. 20)

O que se observa no soneto acima, no plano do conteúdo, é, sem dúvidas, o tom apocalíptico empregado pelo poeta ao traduzir um mundo regido pelas leis de mercado e da especulação financeiras, cujos efeitos são expressados de forma direta pelo poeta através da sobreposição de substantivos fortes, dispostos numa sequência paratática, como forma de dar materialidade a um mundo caótico e degradante, que encontra, também, representação na estrutura ritmo-sintática dos versos. Isso porque o ritmo e a leitura destes resultam emperrados pela intromissão de elementos sonoros estranhos, de natureza onomatopaica, sem qualquer função aparente na estrutura rítmico-sintática dos versos, além de torcer e dificultar o bom andamento da leitura e da musicalidade, dada a impossibilidade de uma pulsação rítmica minimamente regular, e até mesmo pela predominância de oclusivas, mesmo em versos em que se percebe certa alternância entre sons nasais e laterais, contribuindo, desse modo, para a intensificação da sensação de violência e agressividade inerentes à realidade sobre a qual se volta o poeta.

Há, como se vê, uma perfeita conjunção entre forma e conteúdo neste soneto. Isto é, se o plano formal dá vida a uma musicalidade truncada, densa e repleta de ruídos, com predomínio das aliterações sobre as assonâncias, e das oclusivas sobre os sons laterais e nasais, no desenvolvimento do conteúdo vemos também desenhado um processo que torna emperrado o desenvolvimento progressivo e minimamente mais justo e justificável da realidade econômica que assola muitos países ao redor do mundo, imposta, como já dito, pelo mercado financeiro, que vai assumindo as feições de um ente quase que invisível. Tal desenho se estabelece em uma visível progressão de ideias marcadas por uma bem construída sucessão de “tópicos frasais” com os quais o poeta inicia as três estrofes deste soneto (versos I, V e IX), dando a real dimensão de um projeto que se inicia com falsas narrativas de colapsos financeiros, responsáveis por gerar incertezas e instalar um permanente e crescente estado de crise, para justificar, em seguida, os reajustes e os repasses dos custos às camadas mais pobres da sociedade, cujo reflexo se faz sentir nas questões mais elementares da vida como: o acesso aos alimentos e a um menu de recursos básicos, necessários para uma sobrevivência minimamente digna, além da perda de esperança. O que se depreende dele é um mundo que é, todavia, inventado de acordo com determinadas conveniências, como sugere o adjetivo “falsos” com o qual o poeta encerra o primeiro verso deste soneto. Tudo isso deságua num dístico final que se apresenta, entretanto, como uma síntese-prenúncio, digamos, positiva para a caótica realidade traduzida nas estrofes que o antecedem. Isso porque ele se constitui, também, como o elemento que recupera e dá um sentido mais profundo para os elementos sonoros interpostos no interior dos versos deste soneto.

Segundo lemos nas notas oferecidas por Ángel Larrea, o efeito sonoro entreposto à estrutura rítmico-sintático-semântica deste soneto aponta para o doloroso processo de nascimento de um “mundo sem fins lucrativos”. Ele remete, por assim dizer, ao natural processo de eclosão dos ovos, que traz de seu interior a vida incubada de um novo ser que é, ao mesmo tempo, sinônimo de novidade e continuidade da vida em seus diferentes ciclos. Tal processo está, pode-se dizer, evidenciado no dístico final do soneto, de modo a confirmar a tendência e poder de síntese poéticas vista, praticamente, em todos os seus sonetos: “movimiento inesperado de noviembre, krek, uivos, kruk, **fecundación**, krok, **gemidos/ está naciendo krek kruk el mundo sin fins lucrativos**” (DIEGUES, 2002, p. 20, grifos nossos). Todo esse processo, traz à tona, também, a crença do poeta na poesia, o

que não se confirma em todos os sonetos e/ou poemas, apresentados nas obras ora em análise, mas que pode ser visto, de forma clarividente, nos sonetos a seguir. Nestes, o poeta rompe com o tom declamatório, próprio dessa configuração poética, e assume uma voz conclamatória, dirigindo-se diretamente ao seu leitor como que a cobrar dele uma posição diante da realidade do mundo e das coisas. Nele lemos:

luta defiende ama discorda rima
 en el verano decadente de cremes e crimes
 los días que passam parecen filmes
 la vida es real como um beso y después una chacina

crianças florescem nuas y tragam porra sigilosamente
 aids negócios y oportunidades
 en la dulce realidade imunda de las ciudades
 sexos vuelam por la noche caliente

la felicidad abierta para todos
 lo que los espertos lucram às custas de los otários
 en el paraíso del crime organizado
 cruel flor carnívora de eletrodos

basta de conformismo en el presente del futuro
 es muy fácil assistir a todo desde arriba del muro.

Dá gusto andar desnudo por estas selvas - sonetos salvajes (2002, p. 15)

Diegues inicia seu soneto com uma sequência paratática de imperativos (luta defiende ama discorda rima) cujo desfecho se concretiza abalizado no dístico final: “basta de conformismo en el presente del futuro/ es muy fácil assistir a todo desde arriba del muro”. Vê-se aí, primeiramente, que seu poema, mais do que convocar o leitor a uma ação – uma constante em sua poética –, cobra-lhe antes que se posicione; condição da qual não pode fugir aquele(a) que se proponha a lutar contra um mundo que, no caso de Diegues, vai assumindo contornos dramáticos. Isso porque a realidade traduzida pelo poeta, logo na primeira estrofe deste soneto, emerge como uma espécie de rolo compressor. O que se exprime, de um lado, na sobreposição de imperativos no primeiro verso, sugerindo a urgência e a simultaneidade de ações necessárias a seu enfrentamento, sem deixar de vivê-la, bem como por uma sintaxe, digamos, escorregadia, com que compõe os versos subsequentes, formada por termos que apontam ora para a conjunção aditiva de universos que se repelem, como ocorre, por exemplo, no verso II, com “cremes e crimes”, ora por um invertido paralelo aproximativo que estabelece entre a passagem dos dias à semelhança de um filme,

para cair num expressivo e chocante arremate dramático no último verso desta primeira estrofe: “la vida es real como um beso y después una chacina”. Toda ela é, por assim dizer, a tradução mesma do caráter obsceno e decadente que se estende, como se vê, por todo o soneto.

O desenvolvimento do soneto dá lugar à denúncia, marcada pelo recorrente tom de ironia e do riso cáusticos, cujos efeitos provocam um completo estado de mal-estar, diante de um poema que se propõe a mostrar a face obscura desse sistema-mundo. Nele o poeta lança violento e sem pudor seu farolete sobre os escombros das grandes cidades e dos grandes centros financeiros¹¹⁶, tornando ácida e indigesta sua denúncia diante da repulsiva e obscura realidade que constitui, por assim dizer, as camadas subterrâneas do sistema capitalista, cuja palavra de ordem é o lucro. O “humano” e seus direitos são, ao contrário, subtraídos em função desse fim¹¹⁷. Crianças têm roubadas sua inocência e oportunidade de se desenvolverem; de se educarem para a autonomia e o pleno gozo de sua cidadania, tragadas pelas garras invisíveis do mercado clandestino da exploração sexual, que se soma às do tráfico de entorpecentes e de pessoas, para alimentar o insaciável culto ao prazer e à sensualidade sórdidas que subjazem nas bases do mundo gerido pelo cifrão, onde tudo pode ser comercializado: os corpos, o prazer e as liberdades.

O choque produzido pela poesia de Douglas Diegues é resultado da hábil capacidade que ele tem de privilegiar em seus versos os indesejáveis e pouco poéticos subprodutos do capitalismo. Signos estes que mimetizam a natureza e a condição mesma de sua poesia – sobretudo a partir de *Uma flor na solapa da miséria*, (2007), obra que marca sua adesão às edições *cartoneras* –, mas, também, pelo modo como traduz o intraduzível, criando neste soneto uma musicalidade sinistra e grotesca não pela ocorrência, como no anterior, de elementos sonoros estranhos, mas por

¹¹⁶Vale dizer que este soneto, em especial, se inscreve num conjunto de outros sonetos que compõem uma crítica constante do poeta às ideias ligadas às retóricas da modernização e do desenvolvimentismo. Sua crítica se dá pautada por processos econômicos e industriais que transformam, negativamente, a paisagem humana e urbana das grandes cidades.

¹¹⁷Aqui está, inclusive, um importante elo de intermediação entre a poética dieguesiana e obras como *Selva trágica* (2011), de Hernâni Donato e um conjunto de obras tais como *A selva* (1930), do português Ferreira de Castro, *La vorágine* (1946), de José Eustasio Rivera, *O que são os ervais* (2012), cujos projetos estético-políticos permitem ver, em flagrante tom de denúncia contra a voracidade do capitalismo reinante, reiteradas práticas de exploração do homem e do meio que remontam a uma estrutura de poder e dominação legada pelo passado colonial e reproduzida com maior vigor até pelas elites dominantes dessas ex-colônias. Naturalmente que o contexto e a forma como Diegues aborda tais questões são já outras, todavia, é sabido também que tais temáticas não foram ainda superadas, apenas moduladas em outras frentes e modos de exploração e dominação.

reunir, por exemplo, em um único verso, signos da pureza, do renascimento, do novo e da renovação da vida – “o florescer das crianças” –, manchados por signos que são, eles mesmos, a violenta tradução da violência, do vilipêndio, sobretudo no modo como são apresentados pelo poeta – sem filtro ou qualquer tratamento estéticos: “crianças florescem nuas y tragam porra sigilosamente”.

Diegues veste-se aí de uma espécie de mensageiro das desgraças de seu tempo e de sua realidade em um estilo que faz lembrar, por vezes, um Gregório de Matos, não no esmero formal com que este destilava, em versos decassílabos à forma do soneto petrarquiano e da literatura barroca cultista e/ou conceptista, seu combate virulento e satírico contra o governo colonial e a realidade decadente da Bahia do final do século XVII, marcada pelos embates entre duas sociedades igualmente absurdas, formada, de um lado, pelo homem bem-nascido e douto, e, de outro, pelos “[...] *pasguates* instalados no poder, gozando de prestígio.” (WISNIK, 2010, s/p)¹¹⁸ que compunham, por assim dizer, o espectro estamental da vida social e política brasileiras. Em Diegues a agudeza da crítica está também direcionada à herança moderna e se materializa no aspecto paródico e profanador com que o poeta lida com as formas poéticas e as línguas legadas pela Europa.

Tais fatores põem em perspectiva algumas das problemáticas suscitadas pela obra de Diegues, sobretudo quando se conjuga o caráter transgressor que lhe é próprio, com a opção por uma forma poética extremamente tradicional e largamente praticada, no contexto da literatura ocidental: o soneto, acionando, de certo modo, nomes tais como Dante, Petrarca, Sá de Miranda, Camões, Shakespeare, dentre outros que compõem um quadro de realizadores no contexto da literatura moderna e contemporânea, responsáveis por manter viva, não sem contradições, esta forma literária até os dias atuais.

Todavia, torna-se imperativa a consciência de que a *energeia* dos sonetos arrolados nesta série está diretamente determinada pelo termo qualificativo, selvagem. O que soa, num primeiro momento, como uma espécie de anomia, dado o caráter apolíneo de que está revestido o soneto enquanto forma fixa – sinônimo de requinte e perfeição poéticas –, e a natureza selvática do soneto dieguesiano, que se

¹¹⁸Trata-se de edição digital no formato *e-book* da Kindle, que embora traga o livro em sua íntegra, não dispõe de paginação padronizada, visto que esta é alterada de acordo com o tamanho da fonte escolhida pelo leitor. A paginação é, pois, substituída por uma “posição”, móvel e flutuante a depender das escolhas ou das necessidades do leitor no processo de leitura.

expressa, de um lado, como vimos demonstrando nesse percurso analítico, no total desprezo à forma, e, de outro, numa espécie de inacabamento profanador, que emerge, inclusive, como valor fundamental em sua escritura, sem as quais não se pode lê-los sem prejuízo.

No soneto de número 29, que compõem a série apresentada em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), vemos uma mostra de seu posicionamento frente aos mecanismos que constituem, por assim dizer, as bases de uma tradição poética relativizada pelo tom irônico e profanador com que o poeta se refere a um sem número de tipos de antologias que, pela própria repetição do termo ao longo de todo o soneto, bem como pelo modo jocoso e irreverente com que o eu lírico as enumera, produz, como resultado, o esvaziamento dos sentidos e da “aura” que, por vezes, acompanham tais produções. Mas é justamente na maneira como ele se dirige, no verso de número X, a um dos mais expressivos e influentes poetas do século XX, ao lado de Ezra Pound e T.S. Eliot, o futurista russo Vladimir Maiakovski, a quem chama de “mano Maia”, que vemos materializado o caráter irreverente e dessacralizador que constitui, por assim dizer, a tessitura mesma de que é feita sua poesia; como se pode ver, a seguir, no referido soneto:

antologia de chiste e fuegos de artifício
antologias de plágios sutiles sabor ajo
antologias de trocadalhos do carilho e do carajo
antologias de clichês, bobagens, y outros malefícios

antologias famosas, horrorosas, desconocidas
antologias raras, ou vergonzosas, ou para engañar a los tontos
antologias contra el viento, ou con descuentos
antologias quentes y frias

antologias futurista
mano Maia, no me omita en esa lista
antologia contra el tédio pegajoso
antologias neocolonialistas

invente, ouse, inove, chute a gol, no perca mais este dia
faça você mesmo sua própria antologia

Dá gusto andar desnudo por estas selvas – sonetos salvajes (2002, p. 36)

O mecanismo de dessacralização aí operado se processa em diferentes níveis, a saber: na liberdade imprimida pelo poeta à sua versificação irregular; na construção de uma sintaxe poética bastante particular, composta por termos escolhido meio que ao acaso, por vezes antagônicos, responsáveis por produzir no soneto um bem-

marcado tom de sarcasmo e humor zombeteiros; na construção de uma musicalidade e de um ritmo irregulares, advindos da junção aleatória de elementos heteróclitos, escritos numa língua de natureza babélico-selvagem, e em versos díspares, delimitados por rimas interpoladas; e, como já dito, na simulação de proximidade com o consagrado poeta russo, evidenciado tanto no uso do “mano” – termo informal que indica relação de afeto e amizade para com um irmão-camarada –, quanto na abreviação do nome daquele poeta, que vai de Maiakovski para “Maia”, outro fator a indicar uma pretensa familiaridade entre os dois poetas. Tudo isso ganha ainda mais sentido quando ele se dirige, na voz de seu eu lírico, diretamente ao poeta futurista, numa espécie de barganha, bem à moda do compadrio à brasileira, pedindo para que aquele não o esqueça, não o omita, de sua antologia futurista: “mano Maia, no me omita en esa lista”. Para Moriconi (2007), essa atitude confere uma postura mais abusada e mais paródica à poesia de Douglas Diegues. Segundo o crítico:

O traço marcante aqui é que quando o poeta novíssimo ironiza e avacalha com a alta cultura, ele o faz menos em cima de questões propriamente estéticas e mais através da transformação dos grandes autores em personagens de um drama. Tal reação realça pelo avesso o caráter fetichista de toda e qualquer assinatura poética. Escritores consagrados viram personagens-máscaras de uma comédia mental (no caso de Angélica) ou social (no caso de Douglas).” (MORICONI, 2007, s/p.)

Pode-se dizer, nesse sentido, que Diegues cita os poetas pelos quais têm alguma admiração. É notória, por exemplo, pela própria recorrência com que são mencionados em seus poemas, sua admiração por Manoel de Barros, Oswald de Andrade; Glauco Mattoso, Paulo Leminski, Wilson Bueno, Fabiano Calixto dentre outros tantos poetas que vão, por assim dizer, compondo uma tradição poética em torno da qual gravita a obra de Douglas Diegues.

Destaca-se, por fim, o tom conclamatório e panfletário assumido pelo eu lírico no dístico final deste soneto – característica que constitui, pois, uma marca dos dísticos dieguesiano –, atuando no sentido de dar consequência à tese inicialmente introduza; qual seja, a de que todas as antologias são inventadas com base em critérios subjetivos, o que permite, então, que qualquer indivíduo faça, ele mesmo, sua própria antologia. Esta ideia, vale dizer, constitui um valor na poética de Douglas Diegues, tanto no que diz respeito à criação poético-literária materializada em edições *cartoneras*, quanto na construção da língua com a qual se expressa: o portunhol

selvagem. O que pode ser evidenciado, por exemplo, na nota do autor postada à entrada de *Triple frontera dreams* (2017), segundo a qual “Qualquer kabrón, qualquer princesa, qualquer vagabundo puede fazer literatura em portunhol selvagem, porque cada um tem ya um portunhol selvagem seu, aún non lo sabiendo, escondido en seu corpo, y que jamais será igual al mio.” (DIEGUES, 2017, p. 5)

Para além do aspecto linguístico e da clara defesa do portunhol selvagem como uma língua possível a qualquer um (*qualquer kabrón*), ressaltamos aqui, como consequência da reflexão ora em curso, a liberdade com que o poeta franqueia, não apenas o acesso à literatura, como fizera a defesa, em belíssimo ensaio, o mestre Antonio Candido¹¹⁹, mas, sobretudo, à criação literária em portunhol selvagem. E nesse sentido tocamos no cerne da atitude transgressora de Diegues à qual se referia Glauco Mattoso, expressa na forma como ele enfrenta não apenas os poetas que o antecederam, questão cara às discussões em torno da poesia e da crítica modernas, mas, também, como ousa suplantar valores e formas herdados, sagrados por aqueles que compõem o panteão da poesia moderna ocidental.

Assim, se, “nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39), como defendeu T. S. Eliot, em afamado ensaio intitulado “Tradição e talento individual” (Tradition and individual talent), é também verdade que a poesia de Diegues opera um desvio da norma, seja por promover a dessacralização dessa herança ocidental, conspurcando-a, numa espécie de radicalização da antropofagia modernista brasileira, com a selvageria de uma tríplice fronteira que “[...] es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, edemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te pude comer vivo como se fuesses um choripan baratelli.” (DIEGUES, 2017, p. 17); seja por agir de modo a desierarquizar, as formas de pensamento, da arte, e das línguas ao dar materialidade a uma poética que se constitui a partir dos resíduos culturais e linguísticos das culturas soterradas, ou, para parafrasear o título do livro de um dos mais importantes nomes das letras paraguaias, Roa Bastos – cujas influências se podem perceber na poética dieguesiana –, de *Las culturas condenadas* (1978).

Sua poesia é, nos termos de Agamben (2007), uma espécie de elogio à profanação, em todos os sentidos, na medida em que lança mão de formas e de autores consagrados pela tradição moderna, manejando-a numa língua e numa forma

¹¹⁹Cf. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5ª ed., corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; 5ª edição, 2011.

de pensar outras, muito próximas do que W. Mignolo (2000; 2012) vai denominar como pensamento bárbaro-selvagem. Advém daí certa irreverente altivez do poeta marginal-fronteiriço que parece não sofrer, ou mesmo sentir-se afetado pelo que Harold Bloom (2003) denominou como a “angústia da influência”¹²⁰. É, também, desse modo que ele vai não só estabelecendo suas referências, e/ou homenageando os poetas pelos quais tem admiração, mas, também, enfrentando e dessacralizando os monumentos artístico-literários herdados da modernidade.

2.2.4 - Retratos do artista pobre e a desrealização do soneto

Neste tópico abordaremos de forma exemplar, um dos mais significativos sonetos de Douglas Diegues, com vistas a demonstrar procedimentos recorrentes em sua sonetística, em especial, mas, também, em sua obra como um todo, visto que é do desvio e da desobediência que trata sua produção poético-literária selvagem. Vamos ao soneto:

sin casa própria - sin beleza comercial - sin apoio da usp da vitae
da varig da nasa

y além disso - com u nombre no SERASA
u artista selvagem está solinho
en este mundo cada vez mais mesquinho

sem orgulhos idiotas sem idiotas vanidades
cruzando pequenas médias y grandes ciudades
u artista selvagem está solinho
mas nem por isso fica se lamentando como un passarinho viadinho

u artista tem amor y esperma y crema y orbalho pra dar emprestar
contrabandear

mas u artista non vende su crema su esperma su amor
u artista non se ilude mais nem um pouquinho
com essa poesia sin esperma - sin bosta - sin sol - sin vida - sin
sangue du coração

en las noites cheias de flores espíritus di porcos artistas vendidos
bellas meninas traiciones espiones urubus
es bonito ber (dentro du coração) como la bosta vae se
transformando en luz.

Uma flor na solapa da miséria (2007, p. 23)

¹²⁰Cf. BLOOM, Harold. Mapa da desapropriação. In: _____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Imago, 2003, p. 97-117.

Como ponto de partida para a leitura e análise deste soneto, faz-se necessário levar em conta a proposta estética na qual ele se encerra. E isso, visto que o fazer poético de Diegues, amplamente caracterizado sob o signo de uma poética selvagem, contrasta sobremaneira com a forma poética da qual ele lança mão, a saber: o soneto inglês, raramente praticado em língua portuguesa.

O simples olhar sobre a disposição dos versos e das estrofes deste soneto, causa de pronto certa estranheza. A desfiguração das quadras e do dístico final, característicos do soneto inglês, denunciam, no aspecto visual, a indefinição formal que pode, também, aludir ao aspecto do apagamento das fronteiras como *leitmotiv* da poética dieguesiana, expressos em todos níveis de sua composição poética. Pois, nela o soneto perde a nitidez e os contornos que lhes são próprios, só muito vagamente lembrando a forma de um soneto inglês. A desproporcionalidade quanto a extensão dos versos – vale conferir, por exemplo, os versos 1, 8, 9, 12 e 14 –, denuncia, também, a irregularidade métrica, ou melhor sua ausência. O mesmo pode ser dito do aspecto sintático-morfológico, que acresce a este soneto em especial, e ao conjunto de sua obra uma singularidade linguística, sonora e, como resultado final, poética.

Nesse sentido, e a despeito da patente irregularidade da versificação empregada por Diegues, neste soneto, é possível dizer que há nele um ritmo e uma musicalidade muito própria. Isso porque musicalidade e ritmo não estão, necessariamente, restringidos à regularidade da metrificação do verso poético. Vale ressaltar que desde o modernismo a poesia brasileira foi marcada por um crescente processo de liberdade formal, que levou à preferência pelo verso livre, e a uma certa recusa à rima como recurso distintivo da linguagem poética. Segundo Candido:

De modo geral, houve no Modernismo, em relação ao Parnasianismo e ao Simbolismo, uma marcada dessonorização do verso; depois uma ressonorização em outros termos. Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica. (CANDIDO, 2006, p. 66)

O caráter de ruptura que animava a literatura e as artes modernas é, pode-se dizer, não apenas reeditado em Diegues, mas elevado a um nível de radicalidade outro. Sua literatura quer menos romper com uma dada tradição literária, a levar a

experimentação poética para além dos limites já conhecidos da literatura enquanto campo de atuação que se caracteriza, por assim dizer, pelo aspecto da autonomia.

Sua obra e sua poética se inscrevem nos espaços não autorizados das línguas oficiais, funda-se a partir de uma deliberada atitude de desobediência às gramáticas normativas das línguas que lança mão para criar, a partir delas, uma terceira via, um espaço de fuga e de (r)existência à revelia dos padrões e dos valores vigentes na literatura e nas artes, muitos oriundos ainda do cogito moderno. É movida por uma atitude profanadora que se estabelece a partir de um intrincado jogo derrisório com as formas e estruturas consagradas em literatura, empregando-as fundamentado numa racionalidade outra cujas bases advêm das cosmogonias ameríndias e das culturas e línguas que compõem a paisagem cultural e o *modus vivendi* da fronteira. Finca-se na liminaridade, nos espaços intersticiais e numa caótica combinação de elementos heteróclitos, criando a partir deles uma harmonia às avessas, que só pode ser entendida como tal se tais aspectos forem observados como elementos-chave para a leitura e a compreensão do valor literário e artístico presentes em sua poética. Isso porque sua poesia não se presta à contemplação; quer, antes, provocar o estranhamento, transgredir, manchar, dificultar o processo de leitura, vestir-se de outras formas, atravessar as fronteiras, criar novas relações entre as coisas, as linguagens, o mundo e as representações. Tais aspectos exigem da teoria e da crítica literárias um esforço renovado ao voltar-se para poéticas dessa natureza, uma vez que as ferramentas de leituras já há muito consagradas ou posta em usos nem sempre são capazes de lançar luzes sobre uma textualidade que conserva em tom celebratório seu germe caótico e sua recusa à lapidação poética. Daí advém, pois, um dos aspectos mais desafiadores da abordagem do texto poético-literário de Diegues.

Dando continuidade ao intercurso de leitura e abordagem críticas desse soneto, começaremos por lançar luzes sobre seus aspectos sonoros. Isso porque o poema, e sobretudo o soneto, se constituem, em tese, primeiro como uma realidade sonora; artefato cuja língua é utilizada de modo a produzir efeitos sonoros, mais ou menos, especiais e singulares, de modo a acarretar um número variados de sensações que acrescem força e um sentido poético à mensagem ou tema desenvolvido ao longo do poema. Em Diegues, como pretendemos demonstrar, tais efeitos advêm não de um esforço e de uma luta em busca da sintaxe perfeita, do verso bem acabado e/ou do caráter lapidar que ressumava dos poetas clássicos e dos clássicos realizadores do soneto renascentista, mas da ironia e do riso, ácidos à sua maneira, produzidos a

partir de uma sintaxe precariamente elaborada através da utilização de resíduos linguísticos diversos, alçados ao *status* de poesia; resultando, por isso mesmo, numa poética da transgressão. Vale atentar para o que disse Myriam Ávila, a respeito do caráter idiossincrático de sua poesia. Segundo a crítica:

A poesia de Douglas não reconhece obstáculos colocados pela lógica, pela coerência e pelo bom gosto. Não procura o bom acabamento, a limpeza, a expressão original e adequada. Quer apenas funcionar, como os *gatos* que roubam energia da rede elétrica ou os barracos, aquelas construções *balança-mas-não-cai*, de quem não pode lançar mão dos materiais de construção apropriados. (ÁVILA, 2012, p. 28)

O primeiro aspecto marcante no conjunto sonoro dos sonetos compostos por Diegues diz respeito ao uso deliberado de vocábulos advindos do Português e do Espanhol, línguas majoritariamente faladas no Brasil e no Paraguai. Trata-se de um fator de peso, que produz, no conjunto da obra, uma sonoridade muito própria e particular, causando sensações as mais variadas, que vai do estranhamento ao reconhecimento de uma realidade muito própria da língua falada em um contexto fronteiriço bem específico, a fronteira Brasil-Paraguai, servindo de substrato à produção poética de Douglas Diegues. No prefácio de *Uma flor na solapa da miséria*, o poeta diz que “El portunhol selbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, água, sangue, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma.” (DIEGUES, 2007, p. 3). Trata-se, pois, de uma língua que é, na acepção que a ela dá o poeta, musical por natureza e, por isso mesmo, detentora de qualidades poéticas. Para além da sonoridade que lhe é própria, seu uso aponta para um estado de completa liberdade que se expressa através do apagamento das fronteiras entre uma e outra língua, bem como dos sistemas fônicos, do ritmo, da entonação e dos acentos que lhes são característicos. Diegues trabalha com todos estes elementos dando-os tratamento igualitário e equilibrado como se fizessem todos parte de uma só língua: o portunhol selvagem.

Vale verificar, por exemplo, como o poeta utiliza os vocábulos *sin* e *sem*, na primeira e na segunda quadra, respectivamente, para expressar atributos faltantes ao artista selvagem, mas que resultam, todavia, naquilo que ele tem de mais original; de onde advém, inclusive, sua força poética. É interessante notar que o emprego destes vocábulos não causa nenhum estranhamento do ponto de vista semântico, uma vez que há entre os termos uma concordância quanto ao significado e ao sentido que

estes imprimem ao que é dito. Assim sendo, seu efeito mais notório recai sobre o aspecto sonoro do poema, uma vez que a preposição negativa *sin*, do espanhol, se assemelha ao advérbio afirmativo *sim*, da língua portuguesa. Contudo, deve-se pôr em relevo o tom de naturalidade que o poeta dá aos termos, relativizando, desse modo, a noção de estranhamento, uma vez que tais vocábulos pertencem a um universo linguístico muito próprio, que compreende a língua falada pelo poeta; por isso mesmo empregados por ele como vocábulos pertencentes a um único idioma, a saber: o portunhol selvagem.

Isso pode ser observado não só no uso, mais ou menos equilibrado, que o poeta faz de outros tantos vocábulos advindos das línguas faladas dos dois lados da fronteira Brasil-Paraguai, mas, também, nos neologismos criados a partir de elementos delas derivantes para compor um terceiro universo linguístico, todo seu, ao qual denominou portunhol selvagem. Veja, por exemplo, o que ocorre com o vocábulo *solinho*, que aparece no terceiro e no sétimo verso, no qual o poeta impõe ao adjetivo espanhol *solo*, a forma do diminutivo do adjetivo *só* em português, cuja escrita seria *sozinho*. Algo parecido pode ser observado em *du*, que aparece no décimo segundo e no décimo quarto verso. Aqui o poeta opta por uma grafia que dá ênfase à maneira como a palavra é pronunciada em português, isto é, como na escrita fonética. Algo semelhante ocorre em *espíritus di porco*, por exemplo, que aparece no décimo terceiro verso. Há, ainda, palavras cuja grafia não encontra ancoragem nem no português nem no espanhol, como é o caso da palavra *ber* e *vae*, que aparecem ambas no décimo quarto verso, por exemplo. Na primeira o poeta troca o *V* pelo *B*, como que numa tentativa de aproximar o verbo *Ver*, em português, de seu correlato em espanhol, também *ver*, seguindo, talvez, o princípio observado, por exemplo, no substantivo *palavra*, cuja tradução para o espanhol é *palabra*, e/ou no *haber*, *deber*, cujos correlatos são *haver*, *dever*, respectivamente, em português. Já na segunda, a grafia fica entre o *va*, presente do indicativo do verbo *ir*, em espanhol, e o *vai*, do também presente do indicativo do verbo *ir*, em português. Uma última observação, nesse sentido, diz respeito ao advérbio negativo *non* cuja grafia coincide com o advérbio negativo do Italiano, uma terceira influência, além do português e do espanhol.

À vista disso, pode-se dizer que Diegues não trabalha com estas diferenciações, mas atua, ao contrário, no sentido de promover o apagamento das fronteiras entre as línguas, as nacionalidades e as culturas que compõem, por assim dizer, os elementos constitutivos de sua poética selvagem. Há nela uma exaltação à

profanação como um valor positivo em si, – uma espécie de elogio à profanação, como faz pensar o filósofo Giorgio Agamben (2007) –, exaltando em sua poesia o encontro, a mistura e o permitir-se ser manchado, habitado, ao mesmo tempo em que passa, também, a habitar outros espaços como outro, sem que as diferenças sejam apagadas e/ou corrigidas. Sua poesia é, pois, alimentada por um espírito de liberdade absoluta, expressa no desejo de expandir, estilhaçar e romper os limites e as estacas fincadas por longos e complexos processos históricos. Tais valores são maximizados no portunhol selvagem, que segundo o próprio poeta é “[...] abierto, indeterminado, apátrida, errático, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como uma flor que brota de la bosta de las vacas.” (DIEGUES, 2007, p. 2). Sua poesia vai, pois, se compondo dos resíduos das línguas, das culturas, das histórias enterradas no solo mesmo da fronteira como coisa que se impõe limitadora e dos papelões catados do lixo para compor as capas de livros que nunca se repetem. Toda ela se constitui como poderosíssima metáfora da fragilidade e da resistência que teimam ter as coisas simples em seu estado de poesia-chão. Por isso mesmo sua poesia se veste de força e potência renovadoras, chama a atenção pelo tom irreverente e despretensioso com que lida com coisas postas em estado de grandeza, fazendo do jogo seu *modus operandi*.

Outro aspecto a ser ressaltado, quanto à sonoridade, diz respeito à recorrência das assonâncias, das aliteraões e das repetições, que, somadas à rima, presente, sobretudo, nas duas primeiras quadras do soneto, contribuem sobremaneira para a construção de uma dada musicalidade. O soneto foi escrito sob o esquema de rimas emparelhadas até as duas primeiras quadras, abandonadas, todavia, da terceira quadra em diante (AABB/CCBB/DEBF/GH). Tal esquema demarca uma visível divisão deste soneto em duas partes, observável tanto no aspecto rítmico-sonoro-musical, quanto na disposição do conteúdo-mensagem nele desenvolvido. É possível dizer, também, que a primeira parte é mais fluente e possui maior brilho, musicalmente falando, uma vez que na segunda o ritmo sofre uma ligeira modificação, ficando mais carregado, quebrado, e os versos ainda mais prosaicos. Voltemo-nos para o soneto e prossigamos com a leitura.

*sin casa própria - sin beleza comercial - sin apoio da usp da vitae
da varig da nasa*
y além disso - com u nombre no SERASA

*u artista selvagem está solinho
en este mundo cada vez mais mesquinho.*

*sem orgulhos idiotas sem idiotas vanidades
cruzando pequenas médias y grandes ciudades
u artista selvagem está solinho
mas nem por isso fica se lamentando como um passarinho viadinho*

Há vários recursos sonoros que chamam a atenção pela repetição e recorrência ao longo de todo o soneto. Começamos pela assonância, obtida pela repetição das vogais *I, E, O* e *A*, com um ligeiro predomínio da vogal *a*, não apenas pela quantidade de sua repetição, 12 vezes somente no primeiro verso, mas, também, pelo efeito de eco que esta sugere, seguindo numa crescente até atingir seu ápice com as palavras *nasa* e *SERASA*, respectivamente, garantindo a rima entre o primeiro e o segundo verso. Ao longo de todo o soneto, pode-se observar uma alternância entre sons vocálicos aberto e nasais, produzindo um movimento sonoro que vai de sons abertos a sons anasalados. Estes marcados pelos vocábulos finais no diminutivo, responsáveis por produzir as rimas nos versos finais das duas primeiras quadras, e também pelo uso do gerúndio, como ocorre com o verbo *lamentando*, no verso 8, que contribui, inclusive, para produzir uma sensação de diminuição do ritmo e do colorido impostos no início das duas primeiras quadras, por exemplo. Efeito intensificado, inclusive, pela extensão deste verso.

Ressalta-se, também, as aliterações desenvolvidas a partir da repetição das consoantes *S Z, C* e *V*, predominantes nos dois primeiros versos, combinadas com as vogais *I, A* e *U*, alternando os sons fricativos de *S* e *Z*, de modo mais significativo entre o *ĩ* anasalado, repetido na preposição *sin*, como uma espécie de motivo, ou cabeça de compassos que nunca se repetem – uma vez que as três “células rítmicas” que compõem o primeiro verso são de tamanhos variados –, e o *a* oral aberto, que por sua vez alterna entre os ditongos pós-consonantais *ial* e *ae*, de *comerCIAI* e *vitAe*. Outro conjunto sonoro de relevo neste soneto diz respeito ao uso das oclusivas bilabiais *P* e *B* e da labiodental *T*, atuando sobretudo na consolidação do desenho rítmico do soneto que se expressa, na primeira quadra, da seguinte forma:

sin casa **PRÓ**pria - sin be**LE**za comer**CIAL** - sin apoio da **USp** da vi**TAE**
da **VA**rig da **NA**sa

y além **Dis**so - com u **NOM**bre no **SERASA**
u artista sel**VA**gem está so**L**inho
en este **MU**ndo cada vez mais mes**QUI**inho

Um dos elementos mais importantes na poesia e mais difíceis de ser explicado em Diegues diz respeito ao ritmo poético. Como é próprio da poética selvagem de Douglas Diegues, não poderíamos esperar outra coisa senão uma construção rítmica um tanto caótica, sobretudo quando se leva em conta o soneto como a forma da qual lança mão para dar vazão a uma poética selvagem. Sua poesia sugere, ao contrário, a completa dissolução do soneto enquanto gênero poético, em virtude de dele se manter, e de forma muito precária, apenas um rascunho da estrutura, do esqueleto meio que desfigurado de um dos mais celebrados gêneros poéticos.

Como se pode ver, desde esta primeira quadra, o ritmo poético deste soneto se dá de forma completamente irregular, fracionada e descontínua. Tais fatores se constituem como resultado de uma versificação livre, expressa na disposição assimétrica dos versos, compostos por um número muito variado de sílabas poéticas; e pela distribuição igualmente irregular e aleatória das sílabas tônicas e átonas, incapazes, todavia, de demarcar, de formas ostensiva, os acentos rítmicos do poema. Isso porque a versificação livre e irregular construída por Diegues impõe a ele um ritmo de prosa, mais do que o tom declamatório próprio do soneto.

À vista disso, resta dizer que o ritmo em Diegues não pode ser pensado, com base na regularidade e na simetria do verso metrificado, uma vez que sua poética renega, desde a sua gênese, qualquer forma de enquadramento estético, de regras de bom senso, e, no caso do soneto, das normas de metrificação que o inscreva, por exemplo, dentro de uma já bastante alargada tradição de realizadores desse gênero ao redor do mundo. Sua poética se fia, ao contrário, no solo mesmo da desobediência como forma de dilapidar os monumentos erguidos pelo cogito moderno. Disso não escapa, obviamente, o soneto. Seu uso, ao contrário, põe em relevo o caráter de derrisão e rebeldia do qual se alimenta seu fazer poético, pois que, dada a rigidez do gênero, tanto mais se evidencia o aspecto da desobediência e da transgressão como valor fundante de sua poética selvagem. Como era de se esperar, nele o ritmo se dá de forma livre, por isso mesmo indeterminado, como que ao sabor dos ventos, ou das ondulações sonoras produzidas por vocábulos residuais, advindos de diferentes línguas e sistemas fônicos, para os quais são negados o trabalho de lapidação poética.

Assim, mais importante do que as sílabas tônicas, que tem, em função de tudo isso, seu efeito diminuído, são as pausas, demarcadas, por exemplo, pelas repetições de palavras que funcionam como uma espécie de cabeça de compassos que nunca

se repetem, como é o caso dos vocábulos *sin* e *da*, repetidos no primeiro verso de modo a demarcar as pausas e as retomadas. O mesmo pode ser dito, por exemplo, dos versos 9, 10 e 12 com a repetição dos vocábulos *Y*, *SU* e *Sin*, todos demarcando pausas obrigatórias, responsáveis por modificar a dinâmica e a pulsação rítmica.

Ao lançar luzes sobre o primeiro verso deste soneto, é possível observar, em primeira mão, sua composição em três conjuntos rítmicos, demarcados por travessões que coincidem com as pausas e retomadas, criando, na segunda célula rítmico-sonora, uma espécie de aposto sobre uma característica distintiva da figura do artista selvagem, “*sin beleza comercial*”, mas, também, por uma divisão rítmica que se estabelece, dentre outros aspectos, por pausas que coincidem com a repetição da partícula negativa “*sin*” como cabeça de nota das células rítmicas que compõem este verso. Outro aspecto a ser observado, dada sua natureza externa, diz respeito, como já vimos assinalando, inclusive, ao longo da leitura desse soneto, à desproporcionalidade da extensão desse verso em relação aos demais que se seguem à composição desta primeira quadra. Aliás, o mesmo pode ser dito dos versos 8, 9, e 12 com acréscimo de que é variável, também, a posição de ocorrência dos versos que se destacam por uma maior elasticidade em relação aos demais nas quadras seguintes deste soneto, por exemplo. De modo que sua ocorrência se dá, como já dito, no primeiro verso da primeira quadra; no oitavo verso que se constitui como o último verso da segunda quadra, no nono, como o primeiro verso da terceira quadra e no décimo segundo, como o último verso também da terceira quadra. Os dois versos seguintes são igualmente longos, a ponto de conferir ao dístico um aspecto de quadra, mais ou menos, irregular.

As marcas de irregularidade do soneto se dão de forma crescente em todos os níveis de sua composição, e se tornam mais perceptíveis quando tentamos impor à leitura um tom mais declamatório. Ao retomarmos, por exemplo, o primeiro verso, veremos que a primeira célula rítmica a compor o verso possui menor número de sílabas poéticas que a segunda, e a segunda possui, muito visivelmente, menos sílabas poéticas e recorrência de sílabas tônicas que a terceira. A terceira, não apenas é maior que as duas primeiras, mas difere, também, delas por introduzir uma nova dinâmica rítmica marcada pela repetição do artigo definido *da* antes dos substantivos *usp*, *vitae*, *varig* e *nasa*, passando, inclusive, a ideia de verso infinito. Além das pausas, outro elemento que garante a consolidação do desenho rítmico ao longo do soneto diz respeito, como já vimos demonstrando anteriormente, à recorrência das

enquadramentos estéticos, linguísticos, e às normatividades próprias da literatura e do literário, borrando, assim, as fronteiras entre os discursos e os gêneros como forma de traduzir uma realidade e um modo de agir e pensar que não cabe, também, dentro dos limites estabelecidos por fronteiras arbitrariamente construídas. Há, segundo Myriam Ávila, “[...] todo um jogo aí de disciplina e anarquia que se repete em camadas diversas da composição.” (ÁVILA, 2012, p. 22), capaz de transformar sua obra na metáfora desse lugar de onde fala e age esse poeta atravessado, em todos os aspectos de sua existência, pela condição de sujeito transfronteiriço, e que se constitui como tal liminarmente, habitando a fronteira que é em si mesma o espaço da indefinição e do(s) encontro(s) que se expressam, por vezes, na forma do confronto, do choque e das contradições. Segundo Gloria Anzaldúa,

Fronteira é um lugar vago e indeterminado, criado pelos resíduos emocionais de um limite não natural. Ela está em constante estado de transição. O proibido e o não permitido são seus habitantes. Os *atravesados* moram aqui: o estrábico, o perverso, o estranho, o problemático, o mestiço, o mulato, o meia-raça, o meio morto; enfim, aqueles que atravessam, passam, ou vão pelas fronteiras do ‘normal’. (ANZALDÚA, 1981, p. 3)¹²¹

É, pois, este o lugar de onde pensa, escreve e age o Douglas Diegues poeta, tradutor, agenciador e editor para dar corpo a uma literatura que se pinta com as cores, as línguas e os “resíduos emocionais” da fronteira como lugar-espaço que ascende à condição de espaço epistemológico, (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012), por se constituir também com uma forma de pensar, de agir e de construir artefatos artísticos que carregam em si as marcas mesmas da fronteira.

Tudo isso acresce sentido e significação à temática desenvolvida ao longo deste soneto, capaz, inclusive, de lançar luzes sobre a realidade e a condição de que está cercado o poeta periférico ou fronteiriço, como vimos denominando ao longo de nossa pesquisa, e, nesse sentido, sobre a poética de Douglas Diegues, personificado aqui na figura do artista selvagem. Trata-se, pois, de uma espécie de *outsider* em relação a um universo artístico-literário e poético que goza, de acordo com o eu lírico, de certos atributos faltantes àquele e à poesia por ele produzida – casa própria, beleza

¹²¹A border is a vague and undetermined place created by emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’. (ANZALDÚA, 1981, p. 3)

comercial, e apoio financeiro advindos das instituições de fomento, representadas de forma irônica no primeiro verso do soneto pela *usp*, *vitae* e a *nasa* –, responsáveis por compor os requisitos básicos necessários para o poeta que queira ascender aos salões e aos templos consagrados à literatura e à poesia detentoras de qualidades literárias. Isto é, o artista selvagem não somente é alguém que vive às margens do sistema político-social e econômico, mas, também, do sistema literário e editorial, e, conseqüentemente, da crítica literária, que se constitui como instituição legitimadora do que merece ou não ser abordado como obra de arte e literatura.

No plano geral, pode-se dizer que o soneto está dividido em duas partes. A primeira, que compreende as duas primeiras quadras, é marcada por versos iniciados com as preposições negativas *sin* e *sem* e pelo tom direto a denunciar a ausência dos predicados esperados em um artista. A segunda, composta pela terceira quadra e pelo dístico, se caracteriza por dar progressão ao tema iniciado nas duas primeiras, lançando, todavia, luzes sobre aquilo que o artista selvagem tem de positivo para compensar os atributos que lhe faltam. Há uma notória mudança de perspectiva anunciada ainda no último verso da segunda quadra, iniciado com a conjunção adversativa, *mas*, que permite ao eu lírico voltar-se para o que sobrou do artista selvagem contrapondo aos predicados faltantes, atributos outros que compõem a matéria mesma e a natureza selvagem desse artista marginal.

A mensagem máxima desenvolvida ao longo do soneto é a de que o artista selvagem está sozinho, mas não perdeu, todavia, a capacidade de se manter fiel à sua verdade e a sua arte. Verdade essa repetida nos versos 3 e 7, “*u artista selvagem está solinho*”, e complementada pelos versos 8 e 11, também terminados no diminutivo, de modo a acrescer ao que é dito um tom irônico e pejorativo, reiterando como contrapartida a postura firme e insurreta desse poeta diante da realidade que o cerca: “*mas nem por isso fica se lamentando como un passarinho viadinho*” [...] “*u artista non se ilude mais nem um pouquinho*”. Nota-se, a partir daí que o artista selvagem é tomado por um excesso de consciência da realidade que o impede, por um lado, de sonhar, de se iludir ou mesmo de se envaidecer, todavia, vale dizer, também, que este mesmo senso de realidade é incapaz de fazê-lo se render ou de calar nele os instintos artísticos que o habitam e que constituem seu modo de ser, ver e agir no mundo. Assim, por não ter acesso a uma realidade minimamente favorável, o artista selvagem se vale daquilo que tem de sobra “*u artista tem amor y esperma y crema y orbalho pra dar emprestar // contrabandear / mas u artista non vende su*

crema su esperma su amor”. Esses elementos não apenas constituem a matéria mesma da qual é feita a sua poesia, mas de onde advém, inclusive, seu valor e seu caráter distintivo em relação àquela poesia destituída de tais atributos, com a qual o poeta selvagem não se ilude: “*u artista selvagem non se ilude nem um pouquinho / com essa poesia sin esperma - sin bosta - sin sol - sin vida -sin // sangue du coração.*”

Sua poesia e sua arte nascem como que de uma relação visceral com o mundo, com a realidade e com as coisas descartáveis, postas em estado de pobreza. Potente ao seu modo a ponto de abdicar-se de recursos técnicos reconhecidamente aceitos, responsáveis por dar à matéria mesma da poesia e da arte certo tratamento e sofisticação estéticos, sua poesia faz frente àquela costumeiramente aceita pela teoria e crítica tradicionais, impondo-se altiva como enunciadora de uma realidade outra e de uma forma outra de pensar e produzir artefatos artístico literários e poéticos. Veste-se de uma clareza chocante, no que diz respeito à mensagem que se propõem enunciar. Clareza que se intensifica, inclusive, pelo tom direto e sem rodeios com que diz, mas, também, pelas assonâncias da vogal *A*, combinadas com as fricativas *S*, *Z*, *V*, por exemplo, nos primeiros versos, dando a ideia de um falar aberto, rasgado e sem muito tratamento.

A conclusão, no último verso do dístico, recupera, inclusive, o título da obra a qual integra e dá o fechamento este soneto, no sentido de lançar luzes sobre o processo de elaboração poética desse poeta selvagem, que se traduz na arte de transformar bosta em luz. “*es bonito ber (dentro du coração) como la bosta vae se // transformando en luz.*” Sua poesia nasce como *Uma flor na solapa da miséria*. É filha da teimosia e da resistência criativas, se constitui como um manifesto elogioso à desobediência e à profanação como forma de existir. É realista, recusa os artifícios poéticos e compõem-se desde as entranhas do poeta como coisa que cheira, fede e convence.

Tais valores traduzem-se nos diversos níveis de sua composição; seja através da singularidade linguística, composta pelos resíduos das línguas e dos falares que conformam a paisagem cultural da fronteira, seja pelo caráter peculiar e irrepetível das publicações *cartoneras* – talvez o traço mais original no sentido de traduzir a arte de salvar, reciclar e transformar lixo em poesia –, inscrevendo este poeta num movimento literário mais amplo, que vem ganhando força e abrindo caminhos alternativos ao mercado editorial, através de um crescente número de editoras *cartoneras* ao redor do mundo, ou mesmo pelo tom derrisório impresso em versos que parecem brincar de

discurso. Enfim, o artista selvagem se caracteriza como sujeito pobre, de poucos ou nenhum recurso, mas dono de uma incrível capacidade de transformar lixo em poesia.

CAPÍTULO III

SOBREVOOS E DELÍRIOS POÉTICOS NA TRÍPLICE FRONTEIRA

3.1 - *Triple frontera dreams*: um mundo chamado fronteira

“Antigamente non habían fronteras entre los países: dependiendo de la hora el Pombêro podía aparecer disfrazado de índio, árbol ou camalote.”

Diegues (2017)

Em *Triple frontera dreams* (2017) já não estamos mais diante dos sonetos selvagens, muito embora seja possível observar nela a mesma índole selvagem que animava àqueles. Lançada em 2012 pela editora Eloísa Cartonera, *Triple frontera dreams* ganha, em 2017, uma nova edição atualizada que em nada faz lembrar a primeira. Isso porque, na edição de 2012, ela contava com apenas três textos: “La xesy”; “Amantes perfectos” e “El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis”, além de ser publicada no formato *cartonero*. Já a recentíssima edição de 2017, lançada pela argentina Interzona, no formato tradicional, conta com mais de 100 páginas e com uma miscelânea de textos os mais variados.

Este fato traz à tona, dentre outros aspectos, o caráter provisório da obra de Diegues. Uma obra que, a exemplo de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), cujos sonetos, previamente publicados na *web*, apontam para caráter performativo da poética dieguesiana na medida em que confere a ela um estado de flagrante inacabamento, de objeto em deriva, de *work in progress*, um ser sendo contínuo. Revela, também, o senso de liberdade que a preside e que a alimenta, de modo a ser possível dizer que sua produção se dá literalmente entre fronteiras e deslocamentos, (Diniz 2008). Veicula-se por diferentes meios, esvaziando, assim, a hegemonia do livro, sabotando seu ineditismo, ao mesmo tempo em que faz valer a máxima, repetida como refrão para se referir às capas dos livros *cartoneros* na Yiyi Jambo: de que são “hermosamente colorinches y nunca se repetem.” (DIEGUES, 2017, p. 66). Traz à tona também as discussões sobre a tradução como (trans)criação, seja ao inserir em sua obra traduções de um poema de Pessoa, e de outras duas narrativas míticas, seja na apropriação de mitos e lendas hispano-guarani teletransportados ao portunhol selvagem num misto de invenção e roubo profanadores.

Sua escritura é marcada nesta obra pela simultaneidade de pontos de vistas, imagens e objetos que impedem a construção de uma narratividade linear, progressiva e minimamente coesa sobre a fronteira. O poeta-escritor é como que

dominado nesta obra pela necessidade de dizer-mostrar, mesmo em um único parágrafo, ou texto, a totalidade dessa fronteira que o atravessa e lhe escapa em todos os sentidos, fazendo parecer à textualidade selvagem que dá corpo e forma a *Triple frontera dreams* (2017), a ausência de um foco narrativo ou tema. Ausência essa que aponta, metonimicamente, para a fronteira como espaço também fragmentado e contraditório. “Non tentem entender la triple frontera” (DIEGUES, 2017, p. 17), avisa o narrador ainda na primeira página da narrativa homônima à obra.

O poeta veste-se aqui na pele de seu *Astronauta paraguayo*, para cantar, contar, traduzir, integrar, profanar ao mesmo tempo em que atua, como um performer selvagem, para desintegrar estas tríplices fronteiras, transladando-as numa espécie de sonho delirante-consciente, cujo fim se confunde com o resgate da condição traduzida na epígrafe quanto ao fato de que “antigamente non habían fronteras entre los países”. Esse atravessar de fronteiras se expressa, também, na multiplicidade de textos e de procedimentos composicionais que escapam, por assim dizer, às classificações de gênero e de tipos textuais, justamente por tratar-se de uma textualidade fluida, compósita, marcada pela indefinição e pelo desbordar das fronteiras todas. Nela encontramos poemas livres, mini-contos, narrativas míticas, um poema de Fernando Pessoa “transfernandopessoadelirada al portuñol selvagem” (p. 80), personagens engraçadas, desajeitadas e estranhamente selvagens.

Na narrativa “Triple frontera dreams”, narrativa homônima à obra, lê-se, num pequeno diálogo as seguintes indagações: “- Las kuñata’i non son normales... - pero quem es normal, kabrón, en las calles de la triplefrontera?” (DIEGUES, 2017, p. 21). Suas personagens são, quase sempre, descritas com rompantes de um heroísmo pueril e jocoso. Seres bizarros, retirados das ruas escuras da tríplice fronteira, dos mitos populares e da imaginação selvagem desse poeta-cantor e cultor de amenidades e coisas esquecidas. É o caso por exemplo do Índio Ramires, Aô-Aô, Pombêro, Kurupi, Pájaro Benites, Garbatcho, dentre outros, escritos num misto de invenção e apropriação de lendas populares desse espaço triplo fronteiriço. Mas figuram, também, entre estes, outros tais como Elizabeth Nietzsche, a irmã do filósofo alemão, e seu esposo Beharnard Föster, – os fundadores de “Nueba Germania”¹²²,

¹²²Cf. NAZISMO NA AMÉRICA DO SUL: nascida do racismo, colônia alemã se mistura no Paraguai. GAUCHAZH Mundo. 18 mai. 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2013/05/nascida-do-racismo-colonia-alema-se-mistura-no-paraguai-4142319.html>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

recanto antisemita nas terras paraguaias – os atores e/ou diretores de cinema John Huston, Errol Flynn, Omar Shariff , dentre outros, habitantes de outras plagas distantes, também descritos com o mesmo tom irreverente de sempre, transformados em personagens de uma trama em que tempo e espaço cedem lugar aos delírios desse narrador selvagem, como se vê no excerto a seguir:

Entro por um caminito y llego a um salon onde Errol Flynn, El Roberto Carlos turko, el Actor Porno Niponiko de 82, Omar Shariff y John Huston juegan poker a la beira de la Usina Hidrelétrica de Itaipú.” (DIEGUES, 2017, p. 68)

O narrador dieguesiano manipula com habilidade nesta obra um imaginário cuja tessitura se espraia para além dos mitos e lendas que compõem a paisagem cultural desta zona fronteira, fazendo conviver, num espaço de igualdade criado pela trama, personagens consagradas do cinema, da literatura e da história com seres mitológicos e lendários das culturas e línguas que convivem neste solo-chão plural.

Índio Ramires, por exemplo, um herói esquecido na “paraguaylandia”, é descrito como “[...] el increíble Hulk de la defensa azulgrana, 2 metros y medio de altura, el que nunca hizo um gol, nim siquiera um miserable gol en contra, y todo um filósofo de las calles...” (DIEGUES, 2017, p. 43). Sua história ganha cor e vida num bloco narrativo delirante, escrito em cinco páginas sem nenhuma ocorrência de ponto final ou divisão de parágrafos. As descrições e as cenas se dão num contínuo convulsivo, e às vezes, de forma desconexa, superpostas, como que ao sabor dos ventos, e ditas num só fôlego. Entre a delirante sucessão de cenas, há a intercorrência de frases isoladas entre aspas, com tom proverbial e sempre em ritmo marcado pela rima, tais como: “2 cojos nunca se miran com buenos ojos”; “la rana se encanta de lo lindo que canta”; “hasta los gatos quieren sapatos si los ratones usan tacones”; ou ainda “joyas falsas a muitos engañan” (DIEGUES, 2017, p. 44), atribuídas ao índio Ramírez, de modo a confirmar sua identidade de filósofo de rua. Em uma nota ao final do texto o autor confirma um processo de criação que se dá nos interstícios entre a recuperação de mitos e refrões populares e a imaginação. Segundo ele:

Estas frases del Índio Ramirez traducidas al portuñol salvaje fueron primero leídas en *Chofer Buena Banana Busca Chica Buena Mandarina* y en *Un millón de refranes españoles*, libros de refranes populares donde non figura ni nombre ni um miserable dato sobre el filósofo futbolero. (DIEGUES, 2017, p. 47)

Como nas obras anteriores, aqui, também, a fronteira emerge como motivo principal. Elemento a partir do qual todo o resto ganha um sentido que é, ao fim e ao cabo, o modo como o poeta o vê e o traduz desde esse topos plurissignificativo, alargado, todavia, para o espaço mais amplo e tridimensional da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e a Argentina. E como sugere a parte final do excerto posto como epígrafe, retirado do texto “Mio amigo el pombero”, que integra a obra, as fronteiras aqui são várias: geográficas (as fronteiras nacionais); linguísticas; entre mundos, reais e imaginários; entre a fantasia, o sonho e a realidade; entre epistemologias – a forma de pensar do Ocidente e as cosmologias ameríndias, a guaraní em especial, somadas a um amálgama de culturas e línguas outras coexistindo nesse espaço interfronteiriço –; entre, textos, gêneros e tipologias textuais; entre a literatura e a não literatura, dentre outras.

Não obstante, mais do que refletir sobre a fronteira, esta obra é sobre a hábil capacidade do poeta em transplantar, atravessar, diluir, borrar e apagar fronteiras as mais variadas. E o faz como que num exercício xamânico (CASTRO, 2013), inspirado nos mitos, lendas e personagens que compõem o imaginário cultural e linguístico desse espaço geohistórico que vai dando cor e forma a uma “poética transterrada” (DINIZ, 2016). Isto é, uma poética localizada num além-terra, num espaço imaginário que, se por um lado está intimamente relacionado a uma zona fronteiriça bastante específica, por outro, dela se descola num exercício constante de negação e de desestabilização das fronteiras várias a partir da suspensão de uma lógica referencial capaz de prender e limitar o sujeito a um ponto específico, para dotá-lo de uma espécie de onipresença; fruto de um forte senso de pertencimento à fronteira como espaço do trânsito, do constante movimento, das ininterruptas travessias e de um perder-se e reencontrar-se concomitantes. Um ser/estar que abarca a tríplice fronteira em sua totalidade ao se posicionar a partir de um espaço-tempo que Bancescu (2012) vai denominar de fronteira de nenhuma parte.

De acordo com Viveiro de Castro, em “Xamanismo e Sacrifício”:

O xamanismo pode ser definido como a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas. Sendo capazes de ver os não-humanos como estes se vêem (sic) (como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecies,

operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias sociais. (CASTRO, 2013, p. 468)

O xamanismo em Viveiro se torna uma prática possível a partir da noção de animismo, noção base para o perspectivismo ameríndio, que é sempre um multiculturalismo interespécie. Sua aplicação a Diegues se dá, claro, como metáfora para pensar os deslimites de seu eu-lírico-narrador; ente para o qual as fronteiras inexistem como impedimento. Mas, também, porque seu narrador demonstra, como nos faz ver a passagem a seguir, certa capacidade xamânica. Nela a personagem-narrador em estado de encantamento inebriante com a beleza estonteante de uma *yiyi* (moça) que acabara de encontrar, afirma: “Yo, los perros, los gatos y los mbopís achávamos ela mais maravishosa do que tudo.” (DIEGUES, 2017, p. 23). Se por um lado a atribuição da capacidade de julgamento estético aos animais (eu, os cachorros, os gatos e os morcegos) pode ser visto como um intensificador da beleza da moça, por outro, sua constante remissão e interesse pela língua e cultura guarani apontam para uma escrita que explora tais valores de forma lúdica a fim de assegurar-lhes sentidos outros dentro de sua poética selvagem.

Ao vestir-se na pele de seu astronauta paraguayo, Diegues, mais do que flunar absoluto sobre a fronteira, vai construindo, à moda do *flanêur* parisiense, imortalizado na poesia de Baudelaire, uma imagem não da vida urbana destas bordas das nações, mas da totalidade da fronteira como território indiviso, atravessado por diferentes temporalidades, culturas, línguas e espaços; todos marcados pela modernidade-colonialidade.

Em “El beneno de la beleza”, uma espécie de poema-narrativo, mais para narrativa do que para poema, temos um bom exemplo destes sobrevoos poéticos transfronteiriços. Segundo lemos, em dado momento, o eu-lírico-narrador selvagem vaticina: “Las calles del centro de Campo Grande empiezan a mudar de cor. Las esquinas de Curitiba empiezan a mudar de piel. El pôr do sol en San Paulo es calor de merda. Daqui a pouco van a ser ocho de la noche. (DIEGUES, 2017, p. 72-3) ou ainda: “Cantos sucios de leche salvaje brotam de mio korpo nel mezzo del deserto de San Pablo, Campo Grande, Curitiba ou Assunción, deserto lleno de perros felizes e *yiyis* hermosas. (DIEGUES, 2017, p. 73). Trata-se, como se vê, de um eu-lírico-narrador munido da capacidade de trânsito ininterrupto por estes espaços, apresentados aqui como territórios indivisos, ou, territórios a partir dos quais o poeta emerge.

A mesma capacidade de traslado pode ser observada em “Perdidos en la lluvia negra”, quando a personagem protagonista que, em dado momento da história usa o nome falso de Douglas Diegues, é perseguida pelos “naziz”, amigos de Stroessner, ao ser descoberto “en la Concha de la Burrerita de Ypakaraí gigante.” (p. 67) A personagem protagonista, então, sai correndo por espaços e ruas indefinidos da “Asunciónlandia”, “[...] como se corresse sem rumbo dentro de una pesadilla.” De repente, como que num simples passo, já o encontramos do lado brasileiro da fronteira. “Después de cruzar el Puente de la Amizade sigo caminando por el lado brasileiro de la tri border e entro en la concha de la Carmem Miranda gigante onde estava mais oscuro que Asunciónlandia bajo la lluvia negra.” (DIEGUES, 2017, p. 67). O narrador voa ao sabor do vento, pelos espaços que constituem, pode-se dizer, sua bios, transita por entre as memórias, dá asas e liberdade à imaginação, carregada de um erotismo que lhe é próprio, e através dela, subverte não apenas as fronteiras geográficas, mas também as temporais.

É interessante notar aí a intertextualidade, a citação e a cópia como procedimentos de composição na obra de Diegues. La Burrerita de Ypacaraí, por exemplo, é um filme do diretor Armando Bó, lançado em 1962, que conta a história de “Uma humilde camponesa admirada e desejada pelos homens do povoado, por sua beleza e corpo exuberante. Todavia, ela se apaixona perdidamente por um criminoso profissional o que a levará a enfrentar uma interminável perseguição para fugir com seu amante.”(CINE.AR, 1962, Tradução nossa)¹²³

Como não poderia ser diferente, é da concha (vagina) de la Burrerita de Ypakaraí gigante que Douglas Diegues, sai correndo após ser descoberto pelos Naziz amigos de Stroessner: “Entón salgo corriendo de la concha de la Burrerita de Ypakaraí gigante, y quando miro nuebamente, vejo los nazis espiándome disfrazados de piojos camuflados entre los pelos y los lábios de la concha de la Burrerita de Ypakaraí gigante. (DIEGUES, 2017, p. 67) Veja que o território do corpo, e em especial do corpo feminino, se confunde aí com o território geohistórico a partir do qual o narrador dá vida a uma textualidade selvagem num misto de erotismo delirante capaz de embaralhar e tornar nulas as fronteiras todas, as geográficas, as da história e da

¹²³“Una humilde burrerita, que es admirada y acosada por los hombres del pueblo, por su belleza y su exuberante cuerpo. Pero ella se enamora perdidamente de un delincuente profesional, por lo que deberá enfrentar una interminable persecución para poder escapar con su enamorado.” (CINE.AR, 1962)

ficção, as do delírio e da sensatez, dentre outras. Isto porque seu narrador passa de um território ao outro como se não houvesse entre eles distâncias abissais e intransponíveis com a mesma naturalidade com que seu astronauta paraguayo sobrevoa “La Belleza de las Selvas de la Tatú Ro’ô de la Vida” (DIEGUES, 2007, p. 5) enquanto nos oferece, como que em quadros aleatoriamente construídos, um retrato da fronteira em suas múltiplas faces, formas, cores e texturas.

A mistura de dados da realidade, a menção a obras cinematográficas, a diretores de cinema e de teatro, a atores e intelectuais diversos reunidos numa conversa amistosa, à moda de “Meia noite em Paris”, todavia situada em algum lugar dessa tríplice fronteira, vão compondo uma trama extremamente complexa e confusa, capaz de embaralhar as fronteiras entre realidade, ficção, relato e imaginação, conjugadas a partir dos transe e delírios eróticos de um narrador – sempre em primeira pessoa, e, às vezes, usando o nome falso de Douglas Diegues (DIEGUES, 2017, p. 66) – apaixonado por “hermosas yiyis paraguayas” que vão se transformando nos móveis que tornam possível os voos desse astronauta-flanêur-performer-selvagem pelas bordas desta tríplice fronteira.

Nesse sentido, a multiplicidade de textos e formas, somadas ao estilo caótico-convulsivo com que Diegues narra, conta e traduz, confere a esta obra o *status* de artefato artístico-literário capaz de oferecer uma imagem exata da fronteira como espaço das contradições. Espaço fraturado, fragmentado e só possível de ser traduzido a contento numa língua, irremediavelmente aberta e desobediente, bem como através de objetos, formas e discursos que são eles mesmos os signos de uma babel feliz e convulsiva; uma glossolalia selvagem e delirante que põe em xeque, como o faz naturalmente a fronteira, a noção de coesão discursiva, fruto de um pensamento racionalmente ordenado¹²⁴.

Como ocorre em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) e em *El astronauta paraguayo* (2007), *Triple frontera dreams* traz, também, ao final de cada texto, glossários selvagens que nem sempre cumprem com o que naturalmente se espera do gênero. São antes reveladores dos jogos farsescos de uma poética que parece estar sempre querendo avançar para além dos limites mesmo do texto literário e do livro. Para María Eugenia Bancescu:

¹²⁴Para Bancescu “La interpelación acerca de la(s) babe(es) del presente resulta un buen punto de partida para pensar el lugar de enunciación fronterizo que postula la poética de Douglas Diegues. (BANCESCU, 2012, p. 144)

É interessante ressaltar [...] a satirização operada através dos glossários que ele [Diegues] coloca ao final de suas produções. A mesma função do glossário, direcionada desde o século XIX para a tradução da palavra do outro, aparece desarticulada. As definições formam parte do corpo poético da obra, e se aproxima mais da tradição dos dicionário lúdicos de Bierce e Laplantine e Nouss, por exemplo. (BANCESCU, 2012, p. 148, Tradução nossa).¹²⁵

Este é mais um dado a apontar para o aspecto paródico¹²⁶ da poética dieguesiana, na medida em que seus glossários são construídos com a mesma dicção poético-selvagem de seus poemas e narrativas literárias, funcionando, de um lado, como uma espécie de extensão destes, além de operar, de outro, o alargamento do gênero. O que nos permite dizer que tudo em Diegues é passível de se tornar poesia ou de ser dito através da forma poética, mesmo que isso acarrete na prática seu falseamento ou mesmo sua completa destruição, como ocorre, por exemplo, com seus sonetos selvagens.

Triple frontera dreams (2017) é, pois, uma obra plural, que se constitui como uma espécie de mosaico, uma bricolagem de textos que carregam entre si semelhanças tão profundas quanto às diferenças que os singularizam. É, também, uma obra que não obstante represente uma mudança de percurso do poeta, que, no dizer de Ávila “vem abandonando o verso em favor da prosa, embora não ingressando

¹²⁵Es interesante señalar al respecto [...] la satirización operada a través de los glosarios que coloca al final de sus producciones. La misma función del glosario, orientada desde las poéticas del siglo XIX a la traducción de la palabra del otro, aparece desarticulada. Las definiciones forman parte del cuerpo poético de la obra misma, y se acercan más la tradición de los diccionarios lúdicos de Bierce y Laplantine y Nouss, por ejemplo. (BANCESCU, 2012, p. 148)

¹²⁶Uma das definições possíveis para a paródia a que recorre Giorgio Agamben em ensaio de mesmo nome é que a paródia pode ser lida, inicialmente, como a “Imitação do verso de outrem, na qual o que em outro é sério passa a ser ridículo, ou cômico, ou grotesco.” (AGAMBEN, 2007, p. 37) Ana Maria Lisboa de Mello, ao refletir em ensaio de base genettiana intitulado “A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”, recorre à etimologia da palavra a partir da qual paródia “[...] significa *cantar ao lado*, ou seja, *cantar falso* ou *cantar em outro tom*.” (MELLO, 1996, p. 15, Grifos do autor). Trata-se, pois, de procedimentos recorrentes em Diegues, tanto no que diz respeito à produção poética, quanto ao modo como ele se comunica fora da poesia e/ou da literatura, o que aponta, também, para o aspecto da performance como elemento que perpassa toda sua produção, tornando nulas as fronteiras entre vida e obra, por exemplo. O ponto de irradiação destas é, pois, a língua, visto que é ela também fruto do falseamento e do desvio festivo da norma num ato contínuo de desobediências várias, cujo fim aponta menos para a paródia e/ou para a performance como resultado esperado, do que para um projeto decolonialmente selvagem que se expressa no rompimento das fronteiras e de formas outras de enquadramento da vida, da arte e do pensar. É assim que para Diegues, “El portunhol selvagem tiene a ver com escrituras non domesticadas, literaturas díscolas, poéticas postutópicas, descolonizaciones literárias.” (DIEGUES, 2017b, p. 2)

propriamente na narrativa, mas compondo quadros poéticos.” (ÁVILA, 2012, p. 50), traz, todavia, as marcas e a assinatura de uma mesma poética selvagem.

3.2 - Sonhos em uma tríplice fronteira

Em “Triple frontera dreams”¹²⁷, narrativa homônima à obra, o poeta-escritor-narrador-cronista-performer-selvagem nos oferece um interessante retrato desse espaço fronteiro e da obra ora em análise. Isto é, narrativa que nos permite compreender melhor este espaço multifacetado a partir de uma visada fronteira, pluritópica (MIGNOLO, 1995), e/ou perspectivista (CASTRO, 2013), bem como os procedimentos composicionais de um Douglas Diegues que, ao optar pela prosa poética e/ou pela poesia em prosa vai se mostrando, também, um escritor multifacetado. Os procedimentos por ele adotados na composição dessa obra sinalizam uma escritura fragmentada e performática, para a qual as fronteiras inexistem enquanto elemento de separação e de coesão discursivas, mas antes como meio de dar forma a um mundo plural do ponto de vista da cultura; babélico, do ponto de vista das línguas; marginal, do ponto de vista da localização; contraditório e fragmentado se tomado em seu todo. Nela o poeta se propõe logo de início a construir uma espécie de definição poética sobre o espaço da tríplice fronteira evocando um conjunto aleatório de aspectos qualificativos traduzidos no excesso de uma adjetivação caoticamente ordenada. Segundo seu narrador:

La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli. (DIEGUES, 2017, p. 17)

Mais do que construir um patente quadro de oposições, esta sequência (des)ordenada de adjetivos contribui para trazer à tona a imagem da fronteira como o espaço mesmo das contradições, e depois, como uma espécie de monstro capaz de devorar quem por ela transita. A técnica utilizada aqui é a mesma observada em muitos de seus sonetos selvagens, expressa na opção por uma sintaxe paratática,

¹²⁷Por tratar-se de narrativa homônima à obra, sempre que a ela nos referirmos, o faremos pondo-a entre aspas. Quando à obra, pondo em itálico seguido do ano de publicação entre parênteses.

pelas repetições, os paralelismos, a adjetivação caótica e excessiva, os jogos de oposição, etc.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a imagem que dela temos a partir do excerto supracitado advém mais do modo como o é dito do que pelo que nos diz o narrador. Dá conta da emergência de um espaço marcado pela sobreposição de diferentes temporalidades, cores, culturas e modos de ser que resultam num só olhar inapreensíveis. É assim que o narrador fará ao leitor, ainda na primeira página dessa narrativa, uma advertência, dizendo: “Non tentem entender la triple frontera. Mejor curtir las kataratas del Yguasú, falar de literatura com yiyis hermosas, deixar que las cumbias psicodélicas contaminem las noches de Foz, Unila, City del Este, Itaipú.” (DOUGLAS, 2017, p. 17-18). Depreende-se daí o que está estampado em todas as páginas, versos e/ou parágrafos da poética dieguesiana: a fronteira transborda, escapa, domina tudo e não pode ser de todo explicada, mesmo que a tenhamos vivenciado de alguma forma e/ou de algum ponto, como Foz, Unila, City del Este, Itaipú, ou de outro lugar qualquer. A fronteira é múltipla e pluritópica, e, como sugere Diegues, é igual e diferente, dependendo de onde nela se adentra. Vale notar que entre as cidades e espaços-símbolo mencionados pelo poeta como pontos de referência dos três lados dessa tríplice fronteira figura, não sem propósito, uma instituição de ensino, a UNILA, como elo de intermediação entre as três pontas. Nascida em 2010 de uma utopia de pensar a América Latina desde as suas fronteiras, sua menção é significativa no sentido de apontar, de um lado, para a descentralização do pensamento acadêmico a nível de Brasil, mas principalmente, porque esta Universidade encampa, desde sua fundação e projeto político pedagógico, certo experimentalismo no que diz respeito ao pensar da/nas fronteiras, de outro, além de promover a integração do Brasil com os demais países da América Latina e o intercâmbio de ideias, de pensamentos, de conhecimentos vários e a interculturalidade linguística, num espaço que faz da Babel festiva o território propício para uma virada epistemológica.

Os dois parágrafos subsequentes dão materialidade e forma ao que se diz no primeiro parágrafo da narrativa, além de encerrar de vez o leitor no espaço mesmo onde se passam as mil e uma aventuras descritas por este narrador que emerge aqui como uma espécie de *flâneur triple fronteiro*. Um performer selvagem que, de deambular pelas selvas da tríplice fronteira, vai construindo sobre ela quadros

aleatórios em histórias desconexas, todavia, vividas em algum lugar-espaco desta triple frontera dreams.

Dessa forma, tomando a ponte da amizade como ponto privilegiado de referênciã, o narrador faz um duplo retrato deste espaco a partir de uma visada, primeiro sobre os autom6veis que por ela passam todos os dias, e, segundo, sobre os transeuntes. De acordo com ele: “El Puente de la Amizade estã sempre cheio de autom6biles com chapas de Brasil, Paraguay, Argentina, a veces tambi6n de Bol6via.” (DIEGUES, 2017, p. 17). O olhar do narrador sobre as placas de identificaçã dos carros sinaliza nã s6 uma forma de evocar o espaco da tr6plice fronteira, mas, tambi6n, de traduzi-la como zona de convergênciã, espaco mesmo onde as nacionalidades se afirmam, se cruzam, se desfazem e se refazem concomitante e ininterruptamente. Na sequênciã, e ainda no mesmo parãgrafo, o poeta se volta sobre a qualidade destes autom6veis:

Autom6biles nuevos, reluzentes, viejos, importados, bizarros, caido a los pedazos. Autom6biles colorinches, benenosos, horrendos, que se arrastam como insectos gigantes, jatyty, jatyty guasú, pi6s de rueditas, jatyty guasurã, em medio a mais um amanecer oro-azul delirante. (DIEGUES, 2017, p. 17) .

Seu olhar sobre os autom6veis que transitam pela fronteira comp6e um retrato das contradiç6es e mazelas advindas de uma desigual realidade socioecon6mica, expressa, de um lado, pelos excessos daqueles para os quais o autom6vel constitui um signo de ostentaçã, de forçã e de potênciã (autom6biles nuevos, reluzentes, importados, benenosos), e, de outro, pela pobreza estampada nos carros “viejos [...] caido a los pedazos”. Isto 6, o novo, o velho, o reluzente e o “caido a los pedazos” constituem signos de uma temporalidade difusa, atravessada por valores outros que, mais do que perpassar a condiçã de vida dos sujeitos transfronteiriços, revelam, tambi6n, os (re)arranjos que estes fazem num espaco onde a modernidade/colonialidade mostra-se às claras “[...] em medio a mais um amanecer oro-azul delirante”. Mais adiante o eu lírico-narrador dieguesiano dã mostras de como os sujeitos fronteiriços “resolvem” tais quest6es. Segundo ele:

Los ricos tienen el pescuezo cargado de gruesas cadenas de oro y los dedos llenos de reluzentes anillos. Parecem 6rboles de navidad que caminan! Los pobres que los imitan llevan cadenas de lata bañadas gua’ú que en oro. [...] Las yiyis ricas tambi6n se vestem

inspiradas en personajes de famosos kulebrones brasileiros: el peinado, el sapatíño, el color de los esmaltes, tutti segue el padrón del calor de la hora del kulebronismo lusofônico. (DIEGUES, 2017, p. 19)

Para além dos processos e formas de estratificação social, a fronteira vai sendo pintada como espaço de constantes negociações, trocas, contrabandos e, acima de tudo, como um espaço democrático e cosmopolita, capaz de criar formas de dirimir, mesmo que numa espécie de aparente arremedo, a(s) distância(s) entre ricos e pobres. Ela emerge também como um espaço marcado pela comercialização de produtos paralelos, *rip-offs*, réplicas de marcas caras, permitindo, assim, que pessoas de menor poder aquisitivo tenham acesso a réplicas *fakes* daquelas.

Esse dado revela, dentre outros aspectos, o potencial inventivo da fronteira como espaço onde caminhos alternativos estão, constantemente, sendo criados, mesmo que à base da cópia, do contrabando e da apropriação indébita do original. O que não é diferente em se tratando do consumo de produtos culturais os mais variados como a música e a literatura. E nesse aspecto, pode-se dizer que a poética dieguesiana adota procedimentos similares, seja no modo como se apropria, profana e parodicamente, das línguas, das formas literárias consagradas, como é o caso do soneto, dos mitos e lendas hispano-guarani, de textos canônicos teletransportados ao portunhol selvagem, da reedição do conceito de livro e obra literária ao optar, de um lado, pela editoração *cartonera*, e, de outro, pela publicação quase que simultânea de seus textos na internet, mas, também, e sobretudo, no culto ao erro e à cópia como forma de expressão de vida e arte fronteiriças. É o que se pode ver, por exemplo, no poema “Carta a los piratas que creen nel rock and roll en la triple frontera”, que integra essa mesma obra. Nele lemos:

El único cd que valía la pena/ naqueles días nonsense/ em que
estábamos bem vivos/ era ‘Los Reyes De La Guitarra’,/ uno de los
mejores cd’s piratas/ que han circulado por la triple frontera/ en las
primeras primaveras/ del siglo XXI.// BB King, Santana, Jimi Hendrix,/
Jeff Beck, albert King, George Benson,/ Jimmi Page, Steve Ray
Vaughan, Nuno Mindelis./ eram algunos de los reyes de la guitarra/
que escuchábamos en las noches de insônia/ para subverter el pánico
y el horror vacui.// Gracias a los piratas/ que acreditavam nel rock and
roll/ y fabricaban esos cd’s nel fondo del pátio/ ou num kiosko de la
línea internacional/ podíamos cruzar después estradas abandonadas/
llenas de buracos/ rodovias superfaturadas sin acostamiento/ curtindo
‘Los Reyes De La Guitarra’/ high ways fakes...” (DIEGUES, 2017, p.
39)

Sua carta aos piratas, mais do que uma ode à falsificação *per si*, é, ela mesma, o signo de uma atitude subversiva das margens contra o sistema capitalista vigente, cujas raízes remontam à modernidade-colonialidade: responsável por elevar a um nível global a concepção de um mundo cindido, excludente e produtor, portanto, de margens e marginalizados¹²⁸. Isso porque, como vimos afirmando, não se pode pensar a modernidade desvinculada da empresa da colonização e da colonialidade como estratégia discursiva que se mantém até os dias atuais¹²⁹.

O poeta contempla aí um conjunto de práticas clandestinas que vão se tornando, também, o terreno mesmo a partir do qual ele funda sua literatura. Os versos “Gracias a los piratas/ que acreditavam nel rock and roll// e fabricavan esos cd’s nel fundo del patio/ ou num kiosko de la línea internacional...” mais do que apontar para o aspecto da improvisação como valor necessário para se vencer as condições precárias com que a vida acontece na fronteira, bem como o(s) modo(s) como os sujeitos fronteiriços lidam com as *commodities* internacionais e/ou com os produtos culturais produzidos em diferentes partes do globo, nos fornecem subsídios para compreender não só as bases da poética do portunhol selvagem, mas como Diegues ousou, com a criação de uma editora própria, a Yiyi Jambo – uma “cópia” mais ou menos autêntica da argentina Eloísa *Cartonera*¹³⁰ – subverter, desde as margens, as normas e os padrões de publicação que constituem, por assim dizer, o mercado

¹²⁸“Coloniality was an essential element in the integration of the interstate system, creating not only rank order but sets of rules for the interactions of states with each other. Thus it was that the very efforts of those at the bottom of the rank order to overcome their low ranking served in many ways to secure the ranks further. The administrative boundaries established by the colonial authorities had had a certain fluidity in that, from the perspective of the metropole, the essential boundary-line was that of the empire *vis-à-vis* other metropolitan empires.” (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992, p. 550)

¹²⁹É preciso fazer, ver com Mignolo, que, se, por um lado, a colonialidade, enquanto face oculta da modernidade, continua vigente como estratégia de dominação, por outro, a ênfase no consumo e no crescimento do mercado a nível global, critério para se falar de modernização e desenvolvimento, torna inviável o controle com que o Ocidente exerceu, nas primeiras fases da modernidade, sua hegemonia sobre os não europeus, por exemplo. Para o autor, “Coloniality continues to be, in this global domain, an unnamed, unspoken driving force of modernization and the market. Paradoxically, the emphasis on consumerism, commodities, and increasing marketplaces plays against the control imposed by early Christian and civilian programs.” (MIGNOLO, 2000, p. 220)

¹³⁰Johana Kunin, ao lançar luzes sobre o rápido crescimento do movimento *cartonero* na América Latina, vai mostrar que ele se deu de forma aberta e indeterminada. A exemplo do que ocorre com as histórias orais. Isto é, o movimento não funciona nos moldes das franquias, econômicas ou sociais. Não há um modelo pré-estabelecido a ser obedecido pelas novas editoras que vão sendo criadas. Segundo ela “That is why one of the biggest and unmentioned values of the members of Eloísa Cartonera, the first initiative, was not to create guidelines and to give freedom to whoever wanted to create a *cartonera*, granting a lack of need to ask for any kind of permission or instructions.” (KUNIN, 2009, p. 47). Fator que acresce sentido à luta contra os modelos vigentes do mercado editorial, mas não só.

editorial, ao dar vida a uma literatura que traduz, em todos os níveis de composição, modos de ser e ver fronteiriços.

A coexistência de realidades contrastantes põe em perspectiva não só o aspecto da desigualdade socioeconômica, mas também os efeitos de uma herança moderna monotópica, expressa, como já vimos demonstrando, na imposição de uma cultura de cunho nacionalista, monolíngue e ocidentalista, ambas renegadas pelo poeta de diferentes formas: no modo como suplanta todas as fronteiras; bem como numa escrita que se expressa num entre-línguas, forma mais potente de traduzir processos vários de diluição das fronteiras. A fronteira, como espaço da transculturação, do contato e do contrabando, se constitui também como espaço onde tais projetos podem ser confrontados, e de onde a pluriversalidade, tal como expressa por Tlostanova e Mignolo (2012), pode ser advogada e posta em ação através de uma episteme pluritópica. E o poeta o faz não na composição de quadros que a apresentam como zona de um candente multiculturalismo¹³¹, mas ao situar sua enunciação para além dos vínculos nacionalista e linguísticos, meio de fazer ver culturas outras e formas de vida para as quais tais fronteiras inexistem. Vale recuperar aqui, uma vez mais, a epígrafe do tópico anterior que diz: “Antigamente non habían fronteras entre

¹³¹Não assumimos aqui o “multiculturalismo” como conceito operacional no trato com o aspecto heterogêneo de que está cercada a paisagem cultural da tríplice fronteira Brasil-Argentina-Paraguai. Preferimos, a este, concepções outras, como é o caso, por exemplo, da interculturalidade, tal como desenvolvida por Catherine Walsh (2007). Para Walsh, a interculturalidade tem uma significação especial na América Latina que a desloca tanto do conceito de multiculturalismo e seu flagrante efeito homogeneizador, quanto da interculturalidade pensada desde o Canadá e os Estados Unidos. Segundo a crítica, “Más que la idea simple de interrelación (o comunicación, como generalmente se lo entiende en Canadá, Europa y EE.UU.), la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de un conocimiento otro, de una práctica política otra, de un poder social (y estatal) otro y de una sociedad otra; una forma otra de pensamiento relacionada con y contra la modernidad/colonialidad, y un paradigma otro que es pensado a través de la praxis política.” (WALSH, 2007, p. 47). O que nos aproxima da noção de pluriversalidade como opção conceito de universalidade, condição necessária, conforme defende Tlostanova e Mignolo (2012), para se desenvolver o pensamento fronteiriço e a necessária de(s)colonização do pensamento. Segundo os críticos, a pluriversalidade “[...] is possible only from border thinking, that is, from shifting the geography of reason to geo- and body politics of knowledge. Because, If pluriversity is coopted from the perspective of theo- and egological thinking (from the left or from the right), it will become an imperial abstract universal. This is precisely the logic of multiculturalism. Multiculturalism is based on a pluriversal content controlled by a universal epistemology. Puriversity predicated from the perspective of zero point epistemology (liberal, Christian, or Marxist) ceases to be such and becomes a mask, a content of imperial epistemic appropriation. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 66). Nesse sentido, multiculturalismo, tal como usamos aqui, quer apenas apontar para a coexistência de múltiplas culturas e línguas coexistindo num mesmo espaço que adquire, assim, as feições de um pluriverso, que é, para os altores supracitados, a soma e a coexistência de múltiplos universos.

los países: dependiendo de la hora el Pombêro podía aparecer disfrazado de índio, árbole ou camalote.” (DIEGUES, 2017, p. 33)¹³²

A fronteira pintada a partir de seus transeuntes é ainda mais plural e rica de significados. E é assim que tomando, uma vez mais, a Ponte da Amizade como ponto de referência o narrador afirma:

Por el puente de la Amizade van y vienen sacoleiros, terroristas, pastores evangélicos, índios, mulsumanes, trabêstis, modelos, modelís, modelettes, traficantes, pedreros, filósofos de la calle, empresários católicos, prostis, mascates, cabriteros, turistas felizes, prestamistas, extraterrestres, piratas, dealers, periodistas, trambiqueros, espías, contrabandistas, mafiosos, pyragües, cafichos, dólares falsos, poetas, sicários, voláis, academicos, espertos y otários, pero nadie es mejor do que ninguém. (DOUGLAS, 2017, p. 17)

Para além do caráter multifacetado, plural e babélico da tríplice fronteira, advindos do modo como Douglas Diegues a traduz ao elencar um sem-número de sujeitos identificados, em boa parte, pela função social que desempenham e/ou performam no dia a dia, ou ainda por rótulos que sinalizam um complexo processo de classificação social, está, também, o olhar planificador, ou melhor, desierarquizante

¹³²De acordo com o “*Diccionario de mitos y leyendas, creencias populares y santos milagrosos*”, em artigo intitulado “El Pombéro - Karai-pyharé - Señor de la noche”, “El pombéro es uno de los genios de la naturaleza más difundidos en la región guaraníca. También ha variado diversificándose la creencia popular que explica y la concibe. La más antigua noticia que tenemos del Pombéro es la del genio protector de los pájaros en la selva, que se presentaba a los niños cazadores como hombre muy alto y delgado.” Outra versão bastante difundida é a de que o “pombéro es un duende antropomorfo, un hombre, feo, más bien bajo, fornido, retacón, moreno, con manos y pies velludo, cuyas pisadas no se sienten, talvez un índio Guaikurú. Lo describen también andrajoso, cubierto con sombrero de paja y con bolsa al hombro (confusión con Karivosá). Habita en el bosque o en casa o rozados abandonados, en taperas. Anda de noche viajando por todas partes.” (DICCIONARIO DE MITOS E LEYENDAS. 2015, s/p). A diversidade de versões e a impossibilidade de se acercar, de forma segura e definitiva, de sua origem, permite que Diegues explore, por exemplo, em “Mio amigo el Pombêro”, tais lacunas preenchedo-as com sua imaginação poética na apropriação de elementos vários que vão emergindo das diferentes versões que dele existem, principalmente aquelas que apontam para as peripécias sexuais desse ente compósito: “El Pombêro también curte se divertir engatusando corazones. Muchas meninas se apasionan por sus lábios bermejos carnosos y se abren todas a los Pombêros en la siesta calcinante.” (DIEGUES, 2017, p. 34). Estas peripécias exploradas pelo poeta repousam no fato de que, segundo Jorge Martínez, “En la sociedad paraguaya y guaraní, el Pombéro tiene una significación mayor: él es el responsable del nacimiento de los niños extramatrimoniales, visto desde el lado ‘occidental’. El relato de cualquier paraguayo es que el Pombéro llega de noche a la casa donde existe mujeres solas, y que si ellas no les dan un cigarrillo y un poco de vino, con sólo tocarles el vientre las embarazan. Es por eso que en una canción popular, como es María va, se dice **Temor pombéro, cual madre espero...**” (MARTÍNEZ, *apud* DICCIONARIO DE MITOS E LEYENDAS, 2015, s/p.) Assim dirá o poeta em “Mio amigo el Pobêro”, “Cuando aparece uma menina virgem embarazada en la triple frontera, los antiguos habitantes dizem que la yiyi engravidou del Pombêro.” (DIEGUES, 2017, p. 34). Vale dizer por último que tal postura inscreve Diegues numa tradição de escritores, brasileiros e latino-americanos, que souberam, a exemplo de Sousândrade com o *Guesa* e Mário de Andrade com *Macunaíma* (1928), apropriar-se de mitos e lendas indígenas para criar um universo poético-literário de alta voltagem crítico-poética.

do poeta para quem “[...] nadie es mejor do que ninguém”. Isso porque a função social e/ou os rótulos se constituem, nesse processo tradutório, como signos a apontar a multiplicidade de sujeitos, línguas, culturas, crenças, identidades, meios de sobrevivência, concomitante à suspeição/suspensão dos signos de vinculação nacional, e, porque não dizer também, daqueles (dos rótulos e das funções sociais) que adquirem forma na própria pele deste narrador-selvagem. Esse modo de ver e traduzir a fronteira encontra reforço no modo como Gloria Anzaldúa vai, também, construindo em, “Border Arte: nepantla, el lugar de la frontera”, sua compreensão sobre este espaço (a ensaísta fala da fronteira México/Estados Unidos) capaz de trazer em si todos os lugares e gentes do mundo e de submeter os indivíduos a um estado de suspensão, e/ou de liminaridade, traduzidos no vocábulo da língua Nahuatl, “neplant”¹³³. Assim reflete a ensaísta:

Eu penso nas fronteiras como o Aleph de Jorge Luiz Borges, o único lugar da terra que contém todos os outros lugares do mundo dentro dele. Todas as pessoas nele, nativos ou imigrantes, de cor ou branco, queers ou heterossexuais, deste lado da fronteira ou do outro estão personas del lugar, pessoas locais, - todos relacionados à fronteira e aos estados de *nepantla* em diferentes maneiras. (ANZALDÚA, 1993, p. 180, Tradução nossa)¹³⁴

Fica evidente nos excertos supracitados, isto é, tanto em Diegues, quanto em Anzaldúa o caráter pluritópico e translinguístico-cultural da fronteira. É pluritópico no sentido de que toda fronteira se desdobra em incontáveis outras fronteiras, todas elas, concomitantemente, atravessadas pelos aspectos linguísticos, religiosos, culturais, identitários, nacionais, que assumem, também, o papel de fronteiras conformadoras de múltiplas subjetividades. A fronteira vai se constituindo então como um lugar-espço de deriva, de encontros e desencontros, da coexistência das diferenças e dos diferentes. Por essa mesma razão novas línguas e formas de dizer são precisamente

¹³³De acordo com a autora, nepantla é, pois, a condição a que está submetida a arte e o artista fronteiriço. Segundo ela, “Art and la frontera intersect in a liminal space where border people, especially artists, live in a state of ‘nepantla’. Nepantla is the Nahuatl word for an in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity. The Mexican immigrant at the moment of crossing the barbed wired fence into a hostile ‘paradise’ of el norte, the U.S., is caught in a state of nepantla. (ANZALDÚA, 1993, p. 180)

¹³⁴I think of the borderlands as Jorge Luiz Borges’s Aleph, the one spot on earth which contains all others places within it. All people in it, whether natives or immigrants, coloreds or white, queers or heterosexuals, from this side of the border or del otro lado are personas del lugar, local people – all of whom relate to the border and to the nepantla states in different ways. (ANZALDÚA, 1993, p. 180)

criadas num conjunto de concessões momentâneas graçadas ao arrepio das normas vigentes na ideologia monolíngue, cujas bases estão firmadas também numa “hermenêutica monotópica”, legado da razão ocidental com o qual se teceu modernamente as diferentes formas de identificação nacional, para dar vida a um modo de ser e estar que desafia em si mesmo esse estado de coisas.

Todavia, é preciso fazer ver que o discurso poético-literário de Douglas Diegues não pode ser confundido com um multiculturalismo festivo e harmônico, cujo resultado é, pois, a produção de uma visão homogeneizadora dos diferentes e das diferenças, de onde advém, dentre outros aspectos, o potencial decolonial desta poética fronteiriça. De acordo com Bancescu, refletindo sobre o mesmo excerto de Diegues citado anteriormente:

O recurso da enumeração caótica nega a versão conciliadora de uma multiculturalidade harmônica e integrada, visto que sublinha deliberadamente os imaginários de terrorismo e contrabando com os quais os países centrais justificam as intervenções militares e econômicas há alguns anos. (BANCESCU, 2012, p. 148, Tradução nossa)¹³⁵

Nesse sentido, se, por um lado, sua poética dá vida a uma babel festiva e rebelde, descrita numa língua ao seu modo desobediente e delirante, por outro, deixa, também, clarividente, todas as contradições e problemas advindos de um espaço que traz em si as marcas indeléveis de um complexo processo histórico que resultou, como já vimos demonstrando, na criação dos Estados-nações modernos, e conseqüentemente, no estabelecimento das fronteiras várias como um dos elementos a assegurar a coesão e a harmonia de tais projetos. Esse processo trouxe como resultado direto o silenciamento de vozes, línguas, culturas, modos de ser e traduzir o mundo concomitante à supervalorização das línguas europeias (o português e o espanhol, em se tratando da fronteira em questão)¹³⁶, bem como de um modo de pensar e traduzir o mundo pautado nas noções de razão e de objetividade, elementos que constituem, pois, o lastro da racionalidade e da episteme ocidental.

Os reflexos desse complexo processo podem, também, serem vistos ao longo de toda poética dieguesiana, a partir de diversas perspectivas. Mesmo em “Triple

¹³⁵El recurso de la enumeración caótica deniega la versión conciliadora de una multiculturalidad armónica e integrada, a la vez que subraya deliberadamente los imaginarios de terrorismo y contrabando con que los países centrales justifican las intervenciones militares y económicas desde hace algunos años. (BANCESCU, 2012, p. 148)

¹³⁶Cf. o tópico “Literaturas que borram fronteiras”.

frontera dreams”, narrativa ora em análise, o narrador dá mostras disso em vários momentos. Já quase no final da segunda metade desta narrativa, marcada pela sobreposição de diferentes histórias e espaços, o narrador enuncia de forma abrupta:

Espero que las cosas peoren, pero non tanto.
 – La indiecita tenía 13 años.
 – Toda una mujercita.
 – Los duraznitos empezados a crecerle nel pecho
 – Caminaba con la amiga cerca del Puesto Cape'i
 – Non pudo suportar la porrada, el peso del automobel multiplicado por la velocidad.
 – Vos que estás gordo como uma taguá tal vez pudiesse suportar.
 – Morreu três ou quatro días después nel hospital
 – La indiecita que le acompañava sobreviveu.
 – Los que atropelan índios por aquí desaparecen forever em medio a la escuridón de las rodovias superfaturadas. (DIEGUES, 2017, p. 26-27)

Em “Garbatcho”, narrativa fragmentária que compõem também a obra *Triple frontera dreams* (2017), o narrador em primeira pessoa reflete, por exemplo, sobre o *status* dos índios Lengua¹³⁷, que o haviam ajudado a desatolar sua caminhonete na estrada entre Concepción e Pozo Colorado, bem como sobre o *status* da língua guarani no Paraguai. Assim diz o narrador ao se despedir dos indígenas após ser por eles ajudado: “Chau amigos Lengua. Nos vemos pronto. Sigo por la ruta de tierra. Pero non indiferente al drama de los Lenguas que vivem agora em aldeas de beira de estrada, los más extranjeros en sua propia terra, em breve non mais existirán índios Lengua.” (DIEGUES, 2017, p. 58). Logo em seguida o narrador continua a tecer reflexões que apontam nessa mesma direção, todavia, trazendo à tona o descompasso entre um sentimento muito presente em relação à língua guarani e a condição de seus falantes originários no Paraguai. Segundo o narrador:

Nel Paraguay todos têm muito orgulho de la lengua Guarani, pero tratam a los índios como basura humana. Aquí los índios son despreciados, humillados, maltratados, robados, asesinados, dejado de lado, ninguneados. Igual, los índios siguen teniendo mucho más estilo. Mucho más estilo que muchos artistas oficiales de cualquier parte. (DIEGUES, 2017, p. 58)

¹³⁷Trata-se de grupo indígena pertencente à família linguística Maskoy. (Cf. ROA BASTOS, 1978, p. 22)

Estas passagens permitem ver formas reiteradas de um processo violento de vilipêndio e deslegitimação cultural que remonta ao passado colonial e seu legado nefasto para as culturas, línguas e povos originários, os quais adquirem, na poética de Diegues, espaço privilegiado. Espaço esse possível de ser evidenciado dentro e fora de sua literatura. Em *Triple frontera dreams* (2017), Diegues não apenas faz denúncias, mas se apropria de um grande número de mitos e lendas indígenas, a maioria guarani, para compor, a partir deles, um conjunto de “crônicas poéticas” capaz de ressignificar, dentro de seu universo poético-literário, e no tom que lhe é próprio, sua literatura, de um lado, bem como tais mitos e lendas, de outro. O que está em germe aí é também sua ação como tradutor caminhando *pari passu* à de poeta-escritor-editor e agitador cultural fronteiriço, por ele denominada, numa referência à noção de transcriação de Haroldo de Campos, como transdeliração ao portunhol selvagem. Mas é preciso dizer, todavia, que Diegues não o faz como alguém que busca recuperar tais mitos, salvando-os do esquecimento para torná-los conhecidos àqueles que deles pouco ou nada sabem, muito embora atinja, talvez, esse resultado de forma secundária. Eles compõem, antes, o lastro cultural e identitário do poeta, enquanto sujeito fronteiriço, cuja biografia, como filho de pai brasileiro e mãe hispano-guarani, está também atravessada por tais questões¹³⁸. O poeta se apropria desses mitos e lendas tornando-os seus, e é assim que transforma mitos como os do “Pombêro”, “Aô-Aô”, “Kurupi” em personagens de uma trama aberta em que os tais contracenam, no mesmo nível, com personalidades outras, da fronteira ou para além dela. É o que se pode ver, por exemplo, em “Perdidos en la lluvia negra”, em que o personagem narrador, que em determinado momento se identifica com o nome falso de Douglas Diegues, contracena com personalidades do cinema como John Huston, Omar Shariff, La Burrerita de Ypakaraí, el Actor Porno Niponiko de 82, e os descendentes de Elizabeth Nietzsche e Behrnard Förster, fundadores de Nueva Germania, além de outros, como Pájaro Benites – uma referência a Edgar Benítez, jogador de futebol paraguaio –, e o macabro caso de “el Karnicero de Milwaukee”, narrado pelo autor em “Amantes perfectos”.

A fronteira é também aí, como vimos demonstrando, marca e resultado de complexos e violentos processos históricos denegados por igualmente complexas

¹³⁸“Fue hermoso nascer do amor de minha hispano-guarani y de meu pai carioca filho de um dentista baiano e uma dama mineira. [...] Non houvesse nascido yo del amor de uma paraguaya e um brasileiro, certamente non haveria o meu portunhol selvagem.” (DIEGUES, 2016, p. 1)

estratégias narrativas cujos fins visam, de um lado, à produção da coesão nacional e da construção de um sentimento de pertença a determinada nacionalidade¹³⁹, além de esconder, de outro – e esse é um dado a revelar a continuidade da colonialidade como a face oculta da modernidade –, um flagrante mecanismo de hierarquização cultural que, se atinge os Estados-nações através da produção de um ranqueamento pautado nas noções de desenvolvimentismo e modernização, que possibilitou a partir da segunda metade do século XX divisões tais, como primeiro, segundo e terceiro mundo (MIGNOLO, 2004), relegou, também, aos povos, às culturas e às línguas originárias de cada um desses países uma situação de completa nulidade e violência que põem em xeque as noções de civilização e barbárie.

Nesse sentido, ao privilegiar a fronteira como *topos* e tópica constantes de seu discurso artístico-literário, Diegues acaba por trazer à tona, numa poética fragmentada e composta de resíduos de toda natureza, as contradições e fragilidades do projeto moderno. Todavia, como enuncia seu narrador já próximo do fim da narrativa “Triple frontera dreams”, “Nim todo es ca’samuc¹⁴⁰ y frustraciones” (DIEGUESM 2017, p. 27) em la *Triple frontera dreams* (2017) e tampouco no espaço mesmo que compreende esta tríplice fronteira em particular.

É assim que, após o ímpeto definidor e/ou tradutório da fronteira, marca da primeira parte da narrativa em questão, o leitor passará, de forma abrupta, a uma segunda parte que foge completamente, no tom e no estilo, à parte inicial desta, só a lembrando, minimamente, na variedade de temas e formas pelas quais o narrador deambulador busca traduzir esse espaço *triple fronterizo*. Isto é, como vimos demonstrando, ele se ocupa, na primeira parte, da construção de quadros aleatórios a partir da tríplice fronteira, ora focando na poluição visual que compõem a paisagem das cidades fronteiriças, marcada, dentre outros aspectos, pelo comércio de importados: “El exceso de outdoors, letreros, pankartas, banners, propagandas flotantes, lebram las calles de Hong Kong que aparecen en las pelis negras chinas pirateadas nel Mercado 4¹⁴¹.” (DIEGUES, 2017, p. 18); ora focando nas gentes e

¹³⁹Ver tópico “A fronteira como ponto de partida”, em que refletimos sobre aspecto da violência como elemento que subjaz às fronteiras.

¹⁴⁰Ca’samuc significa “Excremento, buesta”, de acordo com tradução dada pelo próprio poeta em seu glossário “Nivaklê-Portunhol selvagem”, localizado ao final da narrativa “Triple frontera dreams” que integra e dá nome à obra.

¹⁴¹Sobre o Mercado 4, Diegues diz, em seu “Glossário Selvatiko - Guaraní paraguay-Portuñol selvagem”: “El Mercado más popular del Paraguay, ubicado em Asunción, el shopping center de los pobres, onde se puede encontrar muchas cosas que non existe em outros mercados del mondo.” (DIEGUES, 2017, p. 30)

culturas que pululam por estas calles selvagens: “Hay mais libaneses que nel propio Lebanon [...]. Los koreanos también son personagens famosos de la fauna triple frontera.” (DIEGUES, 2017, p. 18), ora lançando luzes sobre os estereótipos e os estigmas que, por vezes, marcam a relação entre as nações *triple fronteras*, como por exemplo: “Los kurepas sabem fazer las mejores papas fritas del mundo. Foz de Yguasú es el paraiso de las churrascarias gauchezcas. Muchos brasileiros se recusam a comer nel lado paraguasho de la frontera: dizem que en Paraguay todo es feio y sujo.” (DIEGUES, 2017, p. 19), ou ainda tecendo comentários sobre a moda, os gostos musicais e a culinária nos diferentes lados desta tríplice fronteira:

La moda nel lado argentino es influenciada por Buenos Aires, Tinelli, Maradona, Paris, Barcelona, y las gentes famosas de los programas mais populís de las teles kurepas. [...] Nel lado paraguayo solamente los pobres curtem cumbia. Los ricos odian la cumbia, pero aman los hits yankees. Nel lado argentino, los pobres y los ricos bailan la cumbia y se cultua el tango em restorans como espetáculo turístico. (DIEGUES, 2017, p. 20)

E acaba por sintetizar o imaginário da tríplice fronteira da seguinte forma:

Três cosas son las mais importantes nel imaginarium triple frontero: sexo, power and money. Es el sentido de la vida. Lo demás es lo demás. **[ou ainda]** Se muere abundantemente en la triple frontera pero también se fornica en abundancia: nace gente abundantemente todos dias.” (DIEGUES, 2017, p. 19-21)

Como se pode ver, a fronteira em Douglas Diegues é sempre uma coisa e outra, um espaço cuja conceituação se dá sempre pela adição, pela sobreposição remontada de formas, cores, sons, línguas, ruídos, odores, sabores, modos de ser, de dizer e de amar que explicam, por assim dizer, as razões que levam o poeta à caça de infindas formas de traduzi-la, como se sua apreensão não fosse nunca de todo possível.

Na segunda parte, o narrador se preocupa menos em traduzir a fronteira, do que transformá-la no palco mesmo de suas aventuras erótico-delirantes na companhia de uma yiyi de beleza estonteante. A passagem de uma a outra parte torna-se perceptível justamente quando o narrador se assume – no que seria uma modulação de terceira para a primeira pessoa – e se faz ver como participante ativo de uma trama que, a partir desse ponto, ganha cores e formas outras, no mesmo estilo poema-

delirante visto em *El astronauta paraguayo* (2007), e demais narrativas de *Triple frontera dreams* (2017), tais como: “Garbatcho”, “Perdidos en la lluvia negra”, “El beneno de la belleza”, cuja marca é o completo embaralhamento das fronteiras todas, dos espaços geográficos e temporais, inserindo-os numa virtualidade outra, que faz do delírio seu código de verossimilhança. Esse estado de coisas é que permite o completo rompimento das divisas entre realidade e ficção, o imiscuir-se do escritor-poeta na narrativa, embaralhando, assim, os planos e ficcionalizando a si mesmo, sua realidade e os espaços que constituem sua bios, ao colocar na boca de seu narrador-personagem elementos reconhecidamente autobiográficos¹⁴². É, pois, assim que tomamos, de repente, consciência de que estamos seguindo os passos e o olhar despreocupado de um personagem-narrador deambulador, um astronauta paraguayo, todavia, aqui, um astronauta de “pés no chão, ou melhor, a bordo de um Mercedes Kuê (velho) perambulando pelas calles da “Asunciónlandia” até encontrar, no bar-restaurant de um hotel decadente, uma hermoza Yiyi que o levará, numa espécie de

¹⁴²Nos diálogos a seguir, após os primeiros contatos do narrador com a mulher em torno da qual gravita as ações do narrador até o fim da narrativa, lemos: “– Sos paraguasho? **le cuento que nasci del amor de una índia hispano-guarani y un periodista brasileiro.** La yiyi me regala una sonrisa hermosa. [...] Antes que le pregunto como se llama, de donde viene y demás boludeces, la yiyi me hace preguntas sobre los orígenes de los índios guaraníes. Le contesto que hasta el momento nadie sabe de dónde vinieron los índios guaraníes. – **Mio amigo el Domador de Yakarés dice que los índios guaraníes vinieron de outro planeta, pero el Domatore también non tiene certeza de puerra ninguma.**” (DIEGUES, 2017, p. 22, Grifos nossos) Estas informações em negrito coincidem com o modo como Douglas Diegues se apresenta em várias de suas entrevistas e mesmo nas orelhas de seus livros, como é o caso de *Triple frontera dreams* (2017), em que o texto de apresentação do autor começa da seguinte forma: “Douglas Diegues (1965) nació del amor de una madre paraguaya y un padre brasileño en Rio de Janeiro...”. Algo de semelhante pode ser visto na resposta que o poeta dá a Ellen Maria Vasconcellos, da Malha Fina *Cartonera*, em entrevista intitulada, “Transdeliración Selvagem”, sobre como foi ter nascido de frente para o mar e ido parar no interior do continente, (numa referência à sua mudança do poeta, ainda na infância, para a fronteira Brasil-Paraguai, em Ponta Porã/Pedro Juan Caballero), ao que Douglas responde: “Fue hermoso nacer do amor de minha mãe hispano-guarani y de meu pai carioca filho de um dentista baiano e uma dama mineira...” (DOUGLAS, 2016, p. 1). Além do mais, el Domador de Yakarés se constitui como um dos principais parceiros de Douglas Diegues na poética do portunhol selvagem, e sócio na criação da Yiyi Jambo, editora *cartonera*-itinerante, fundada pelos dois no ano de 2007, em Assunção, capital do Paraguai. A esse respeito Ksenija Bilbija afirma: “Diegues, junto con el otro participante, un pintor-cartonero, **Amarildo García, críticamente llamado El Domador de Yacarés,** compran el cartón de los cartoneros paraguayos y lo transforman en libros.” (BILBIJA, 2009, p. 23, Grifos nosso), Ronaldo Bressane, dele dirá, na primeira matéria publicada em Portunhol no Estadão, sobre o mítico evento “Asunción Kapital Mundial de la Ficción”, ocorrido entre os dias 6 e 10 de dezembro de 2007: “**Seu amigo de infância, o Domador de Yakarés** (nunca fala o nome real), é para DD [Douglas Diegues] o que foi Nel Cassady para Jack Kerouac: o muso do movimento.” (BRESSANE, 2008, p. 1). Esses dados mais do que apontar para o modo como Diegues borra as fronteiras entre realidade e ficção, revelam, também, o aspecto farsesco de sua poética, que o leva ora a inventar um escritor por meio do qual se volta sobre sua própria escritura – é o caso de Ángel Larrea em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens* (2002) – ora empresta ao narrador seu próprio nome, além da ficcionalização de uma série de personalidades historicamente reconhecíveis, como é o caso, por exemplo, do Domador de Yakarés e tantos outros.

transe apaixonado, como ocorre com seu *El Astronauta paraguayo* (2007), a fazer uma viagem por diferentes espaços, situações e realidades, vividos desde o interior da tríplice fronteira. O momento exato, assim se descreve:

Manejo um Mercedes kuê color amarillo polarizado 4 puertas por las calles de la triple frontera.

El Mercedes kuê color amarillo zapallo polarizado 4 puertas avanza em medio al ca'samuc y las frustraciones de la primavera turka.

Después de algunos minutos cruzando calles chinas, koreanas, paquitanesas, árabes, hindús, llevo a un hotel decadente y gracioso como um barco a vapor del siglo XIX.

Algunas piezas tienen balconcitos de madeira cubierto com sapê.

Hay también um café-bar-restoran-copetín onde sirven las mejores sopas paraguayas & chipáguazúes del mundo.

Dicen que existen personas que comen cabeza de macaco para ficar mais inteligente.

La noche avanza sin rumbo.

Los mbopís kantan y revoletean entre los árboles gigantes de las calles. El kanto de los mbopís es metálico, histórico, espeluzante.

Tomara que el kanto de los mbopís me dê suerte!

Quando termino de anotar essa frase, una hermosa morena color palmera bermeja como por du sol resplandesciente y los pelos mojados perfumados entra como si flutuassee nel café-bar-restoran-copetín. (DIEGUES, 2017, p. 21-22)

Nota-se de pronto no excerto supracitado, o cuidado do narrador em descrever, detalhadamente, o veículo no interior do qual se move, bem como o espaço e o modo como ele se articula na composição do cenário a partir de onde fala e age esse narrador deambulador. Como lhe é próprio, as coisas são descritas com certo grau de aleatoriedade, até que ele, o narrador, põe certa ênfase no hotel decadente em que chega, e, a partir do qual o olhar do leitor é direcionado, a exemplo da câmera no cinema, para elementos da mobília que reforçam o ar de decadência, porém gracioso do mesmo, contrabalanceado, todavia, pela atenção que o narrador dá a existência de um “café-bar-restoran-copetín”, cujo destaque é justificado como sendo o “[...] café-bar-restoran-copetín onde sirven las mejores sopas paraguayas & chipaguazúes del mundo.” A fala seguinte, interrompe, contudo, o percurso descritivo anterior, ao enunciar uma informação que parece não guardar relação lógica com o que vem sendo dito anteriormente. Soa como uma espécie de digressão do narrador, artifício bastante recorrente, nesta e em outras de suas narrativas e poemas. Todavia, o fio narrativo é retomado em seguida com o anúncio de que “La noche avanza sin rumbo”.

O narrador chama a atenção para o canto metálico dos mbopís¹⁴³, que revoam por entre as árvores gigantes das ruas, de onde espera advenha-lhe alguma boa sorte. O que lhe ocorre logo na sequência, quando, após terminar de anotar a frase que havia acabado de dizer-pensar (“Tomara que el kanto de los mbopís me dê suerte!”), vê entrar no café-bar-restauran-copetín em que estava “una hermosa morena color palmera bermeja como por do sol resplandesciente y los pelos mojados perfumados...”. O modo como o narrador a descreve, apelando para uma profusão de sentidos sensoriais, cujo fim lógico é atestar a beleza e a sensualidade da moça, faz ver, também, a emergência desta como fonte irradiadora de uma energia capaz de modificar o estado em que ele se encontra, numa clara alusão de que a fortuna o havia de fato alcançado. Vale lembrar que o narrador se apresenta dirigindo um Mercedes kuê (velho) color amarelo que “avanza em medio al ca’samuc¹⁴⁴ y las **frustraciones** de la primavera turka.”¹⁴⁵ Esse caminhar em meio a excrementos e bostas, a bordo de um carro velho, somados à imagem do hotel decadente termina por transferir à fronteira, também, tais valores, contrastados, todavia, com a beleza e o perfume da mulher adentrando ao recinto em que já se encontra o narrador. Os passos seguintes revelam a fatal aproximação dos dois, e a repetição de um esquema, mais ou menos, recorrente em várias das narrativas de Douglas Diegues, marcado pelo encontro do narrador com uma yiyi cuja beleza é capaz de levar seu narrador, sempre em primeira pessoa, a entrar numa espécie de transe apaixonado. Aos primeiros diálogos entre o narrador e a moça segue-se uma obsessiva sequência de elogios à sua “beleza estonteante”, intensificados, inclusive, através do acionamento, por parte do narrador, de um universo de sentidos cosmogônicos guarani, como forma de conferir à moça uma espécie de beleza mítica a partir da qual o espaço *triple frontero* adquire outras formas e cores mais vivas e vibrantes:

La yiyi también tem algo de las hermosas indias tupinambás de la guanabara, las indias que inbentaron el topless y amavam bañarse desnudas en los rios de la triple frontera. El sol paraguayensis misturado a las brisas de las Cataratas del Yguasú, oiko porã, deixa las yiyis mais encantadoras. Ella estava de passagem y achava tudo

¹⁴³De acordo com o “Glossário Selbajen [Guarani-Portunhol]”, ao final de “El astronauta Paraguayo (2007), “Mbopí” é o vocábulo guarani para “Morcego”. (DIEGUES, 2007, p. 57).

¹⁴⁴“Excremento”, “buesta”, de acordo com o glossário “Nivaklê-Portunhol selvagem”, ao final da narrativa ora em análise. (DIEGUES, 2017, p. 30)

¹⁴⁵É interessante notar aqui o aspecto intertextual com a primavera árabe. Um conjunto de revolta popular que abalou o oriente médio a partir de 2011.

una maravisha. Yo, los perros, los gatos y los mbopís achávamos ela mais maravishosa do que tudo. (DIEGUES, 2017, p. 23)

O narrador evoca como parâmetro a beleza já há muito cantada das índias tupinambás, mas termina por intensificar os atributos físicos das yiyis paraguayensis como efeito produzido pelo sol e a brisa triple frontera. O ponto alto de sua ode à beleza desta yiyi se dá, pois, pela constatação do narrador de que também “los perros, los gatos y los mbopís **achávam(os)** ela mais maravishosa do que tudo”, num exercício que traz à tona a noção do perspectivismo ameríndio desenvolvido por Viveiros de Castro (2013), segundo a qual o que temos em comum com as outras espécies é, pois, a humanidade e não a animalidade como nos faz crer o pensamento ocidental, esse pautado na dicotomia natureza vs cultura. Vê-se aí, ao contrário, uma comunhão entre estes “indivíduos”, marcada na primeira pessoa do plural do verbo “achar”, no pretérito imperfeito do indicativo, que os tornam participantes de um modo de ver, ser e traduzir o mundo e as coisas à sua volta. O narrador é, segundo a denominação que dará ao termo Walter Mignolo (2000, 2012), atravessado por uma dupla consciência, ou um ser em estado de *nepantla*, como traduz Anzaldúa (1993).

A presença da moça se avoluma, assim, em tom de beleza e musicalidade em meio a um cenário que anteriormente a esse encontro apontava na direção oposta, o que nos permite recuperar aqui, a ideia presente num recorrente refrão repetido à exaustão por Diegues nos sonetos de *Uma flor na solapa da miséria* (2007), para se referir à sua poética, qual seja: a de que “es bonito ber (dentro du coração) como la bosta vae se transformando en luz” (DIEGUES, 2007, p. 23). Isso porque estamos a tratar de um poeta cujo senso poético e potência expressivas se dão numa espécie de relação orgasmática com a vida, o verbo, a poesia e a arte – “el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza// vas a aprender agora con cuanto esperma se hace un buen poema” (DIEGUES, 2002, p. 8) –, e cuja expressão se materializa no obsessivo culto de seu eu lírico-narrador às “selvagens yiyis” dessa “endemoniada triple frontera”. Sobre a que acabara de encontrar disse o narrador que: “Hasta los perros y los gatos y possibelmente los mbopís del barrio la mironean encantados.” (DIEGUES, 2017, p. 22). Mais à frente em resposta à afirmação um tanto surpresa de que “– Las kuñata’i non son normales... o mesmo narrador contemporiza questionando – Pero quem es normal, kabrón, en las calles de la triplefrontera?” (DIEGUESM 2017, p. 25). Outro exemplo claro da devoção de Diegues à beleza da mulher brasiguay-hispano-guarani

está expresso no nome dado à sua editora *cartonera*, a Yiyi Jambo. Segundo o poeta, em entrevista à “Malha Fina *Cartonera*”:

Su nombre inicial fue Jambo Girl. Pero decidimos paraguayizarlo convirtiéndolo en Yiyi Jambo. Yiyi es una palabra popular, cuya origen se verifica en los bajafondos, y significa mulher, novia, amada, amante, chica, muchacha. Jambo es una fruta abundante en el nordeste brasileiro; a la vez se refiere a un color achocolatado de piel femenina. Yiyi Jambo significa chica morena piel tono chocolate. (DIEGUES, 2016, p. 4)

Esta relação orgânica se dá em sua literatura movida pela intransitividade do “Amor-Amor”¹⁴⁶, que aparece em muitas de suas poesias e, de forma um tanto excessiva em *El astronauta paraguayo* (2007), o qual, de acordo com Ávila, “[...] não pode admitir adjetivação além da que sua enunciação duplicada oferece.” (ÁVILA, 2012, p. 45) É, pois, nesse contexto que o encontro de seu narrador deambulador selvagem com a morena hermosa no bar-reatauran pode ser compreendido, nesta e nas demais narrativas de *Triple frontera dreams* (2017). Isto é, o encontro do eu lírico-narrador selvagem dieguesiano com lindíssimas yiyis paraguayensis se constitui, quase sempre, numa espécie de momento mágico, capaz de tirá-lo do chão – “Caigo num abismo de tatáchiná”¹⁴⁷. Empiezo a flotar como los astronautas que nunca

¹⁴⁶Aparece também desde o título da mítica “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”, que brotou, segundo Diegues, seu redator, “[...] como flor selvagem del suelo fértil de las playas imaginárias de las noches transnacionales de la kapital mundial de la ficción 2008 em que artistas, músicos, bailarines, actores y escritores se reuniram durante 2 finales de semana del julio de 2222 nel hermoso Hotel del Lago fundado em 1888 em San Bernardino junto al lago azul de ypakaraí En aquellas hermosas noches sem trampas llenas de saudades máriopalmerianas em la voz de Lucy Yegros, escribimos la karta-manifesto-salbahem mismo sem haberla escrito.” (DIEGUES, 2008, s/p.) Como já dito anteriormente, a carta foi direcionada aos ex-presidentes do Brasil e do Paraguai, Lula e Fernando Lugo, respectivamente, em encontro diplomático para tratar de questões relacionadas à Hidrelétrica de Itaipu.

¹⁴⁷O vocábulo guarani “Tatáchiná”, significa “Neblima vivificante”, o que equivale dizer que o narrador cai num “abismo de neblima vivificante”. Outro momento em que esse termo aparece em *Triple frontera dreams* (2017) é em “Garbatcho”. Lá, ao ser ajudado pelos índios Lengua a se libertar de um atoleiro na estrada entre Concepción y Pozo Colorado, o narrador diz: “Antes de seguir viaje, celebramos la neblina vivificante, las flores del pantanal, como dizia el compá Wilson Bueno, la pipa de la paz, con los índios Lengua, tranki tranki, em medio a aquella sinfonía de insectos y aves y ranas y silêncios.” (DIEGUES, 2017, p. 58) A recorrência desse termo na poética de Diegues, e em especial nesta obra, infunde sentidos poéticos variados à sua narrativa, além de trazer, também, à tona os vínculos do poeta com a tradição poética e cosmogônica do povo guarani. León Cadogan, em *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* (2014) traduz *tatachina* como “tenue neblina vivificante que infunde vitalidad en todos los seres” (CADOGAN, 2014, p. 28), ela aparece inúmeras vezes nos cantos do capítulo II, cujo título é também *Ayvu Rapyta* (El fundamento del lenguaje humano) ao lado de *Tataendy* (llamas, la manifestación visible de la Divindade), como se pode ver nos versos a seguir: “El verdadero Padre Ñamandu, el Primero, de una pequeña porción de su propia divinidad, de la sabiduría creadora **hizo que se engendrasen llamas y tenue neblina**”[ou] “[...] aquello que creó como parte de sí mismo y en virtud de su decir (Verbo) **las llamas y la neblina del poder creador**, el Sol de la Divindad”, la

volvieron.” (DIEGUES, 2017, p. 24) – fazê-lo perder a consciência numa espécie de delírio erótico-selvagem e levá-lo ao paraíso, ali mesmo, num espaço além-terra, um espaço transterrado (DINIZ, 2016) – quase sempre alcançado na consumação do ato sexual –, a partir do qual a fronteira ganha outra(s) core(s) e sentido(s) novo(s): “Cantos sucios de leche salvaje brotan de mio korpo nel mezzo del deserto de San Pablo, Campo Grande, Curitiba ou Asunción, desierto lleno de perros felices y yiyis hermosas.” (DIEGUES, 2017, p. 73), diz o narrador, um doente apaixonado, de “El beneno de la Belleza”, narrativa que também compõem *Triple frontera dreams* (2017). Perceba que sua localização aí é incerta; repousa em um espaço-tempo não de todo definido (nel mezzo del desierto de San Pablo, Campo Grande ou Asunción...), e assume, por isso mesmo, uma localização simbólica, como se não fosse o espaço o lugar onde habita a personagem, mas, ao contrário, como se aquele na personagem encontrasse abrigo. O mesmo ocorre nesta segunda parte de “Triple frontera dreams”. O encontro com esta hermosa yiyi o tira do chão, mas não o afasta da tríplice fronteira, ao contrário, permite-nos vê-la com outros olhos, pois, com os olhos do encantamento, mais facilmente se percebe a beleza, mesmo que rara, pequena e frágil diante de abundantes mazelas que sabemos, há lá também. Estas mesmas não ocultadas pelo narrador. É assim que ao cair em si, após passado o efeito inebriante do amor-amor, o poeta se assusta, como se de volta do paraíso tivesse que de novo encarar a realidade que, no caso da fronteira, como disse o eu lírico de um de seus sonetos

llamó el verdadero Padre Ñamandu, el Primero.” (CADOGAN, 2014, p. 22 e 29, Grifos nossos). Há, como se vê, um componente mítico aí que expressa a manifestação visível da divindade criadora, bem como seu poder revigorante a infundir vida a todos os seres, mas revela, também, o modo como os guarani interagem e traduzem a natureza e/ou fenômenos naturais mantendo com eles uma relação orgânica. Em uma ampliação de sentido do termo, Cadogan explica que “*Tatachina*: tatachi = humo; rã, na = semelhante a, aquello que se convertirá en; tenue capa de neblina que aparece a principios de la Primavera, considerada en consecuencia por los Mbyá que infunde vitalidad en todos los seres. Empleo la frase ‘neblina vivificante’ al traducirla, por expresar el concepto que para el Mbyá encierra. A este fenómeno meteorológico, que aparece regularmente a fines de invierno, le llaman nuestros campesinos *tatatina*. Jaikara Ru Ete es dueño de esta neblina...” (ibid., p. 29-30). Seu uso na poética dieguesiana revela o modo como o autor joga com elementos da cosmogonia guarani, mas não só, inserindo-os num universo de sentidos que se constrói na encruzilhada mesma de diferentes formas de pensar, dizer e traduzir o mundo. Nesse caso, em específico, o poeta a encerra numa atmosfera erótica mantendo, inclusive, como ocorre em *Ayvu Rapyta* (2014) o paralelo entre “chama” e “neblina”: “**Amandy, hayvi, hayviru’i, amaguasú, amangurusú, ama reheguá** qué hermosa es la lluvia de flores de rocío en llamas!” (DIEGUES, 2017, p. 24) Todos esses vocábulos em guaraní são variações para chuva, chuvoso, garoa, chuva grande, torrencial, etc. Como se vê, umidade e fogo aí se cruzam para dar o tom de um intenso e vigoroso discurso erótico que se concretiza na própria fala da amante já “incendiada”: “– Ahora sim me siento halagadamente halagada...” [a reação do narrador é: “Me tumbo. Caigo num abismo de tatáchiná.” (ibid., p. 24)

selvagens “la realidad supera la ficción” (DIEGUES, 2002, p. 21)¹⁴⁸. O momento em que o narrador cai em si novamente coincide com a partida da moça que encontrara na noite anterior, vejamos:

Quando despierto, con el porongo bem duro, como toda las mañanas,
 el porongo mais duro del mundo, me doy cuenta de que la yiyi non está
 mais en la pieza.
 A donde se habrá ido?
 Non tengo la menor idea.
 Puede ser uma yiyi casada.
 Non sei como se llama.
 [...]
 Manadas de pensamientos inútiles hierven em mio kraneo.
 Quem soy yo?
 Qué karajo estoy fazendo en la endemoniada triple frontera?
 para onde vai la luz de meu falo después que todo se va a la mierda?
 (DIEGUES, 2017, p. 25)

Esse momento corresponde à queda do “astronauta selvagem”, que começara, quando ardendo em amor, “a flotar como los astronautas que nunca volvieron”. O resultado direto daí advindo é que o narrador é possuído na sequência por uma “Manada de pensamentos inúteis” que “hierven em” seu cérebro, perdendo-se, desse momento até o final da narrativa, absorto numa espécie de fluxo contínuo de pensamento que gira em torno de histórias desconexas e fatos isolados que compõem o seu cenário mnemônico. O processamento algo caótico deste dá vida a uma narratividade fragmentada, num tom que sinaliza, desse ponto em diante, uma espécie de ressaca pós-amor, justamente por gravitar em torno de histórias um tanto trágicas¹⁴⁹ – intercaladas com outras de tom um tanto jocoso¹⁵⁰ –, reveladoras do quão violento pode ser, também, esse espaço *triple frontero*.

Os sinais dessa mudança – que apontam, poderíamos dizer, para uma terceira parte da narrativa, marcada pela partida da moça –, são gradativamente construídos nas três perguntas em sequência que encerram o excerto supracitado após a

¹⁴⁸Na nota ao final da obra escrita para o referido soneto, Ángel Larrea, seu prefaciador falsário acrescenta dizendo que: “A realidade sempre superou a ficção, ao menos na região da fronteira do Brasil com o Paraguai. As cidades nunca federam tanto.” (LARREA, 2002, p. 41)

¹⁴⁹“Um camión passou por cima de Albertito y ele se conberteu en angelito. Quando morriam antigamente las crianzas se conbertian en angelitos.” (DIEGUES, 2017, p. 25)

¹⁵⁰Logo após se perguntar sobre “Qué karajo [estaria] fazendo en la endomaniada triple frontera”, lemos, assim mesmo sem cerimônias ou anúncios: “Uma cola peluda empezou a crecerle en la espalda a um señor hindú. La cola tem mais de 30 centímetros y le sigue creciendo. Es una feroz cola peluda de mono. Ahora, todos los hindúes de la triple frontera le dicen Dios mono.” (DIEGUES, 2017, p. 25) O restante da narrativa é, pois, assim composta por várias outras historietas semelhantes a essa.

declaração do narrador de que “Manadas de pensamentos inútiles hierven em [su] kraneo.” A primeira, “Quem soy yo?”, sugere o recobrar da consciência por alguém que a perdera parcial ou completamente, fruto de ações motivadas, ou ainda das contingências incidentais às quais estamos todos, invariavelmente, submetidos; a segunda, “Que karajo estoy fazendo [aqui]”, acresce à pergunta anterior a busca pelo auto(re)conhecimento do narrador-personagem em relação ao espaço onde se encontra, sua localização geográfica; e a terceira o devolve de completo à realidade anterior ao estado de entorpecimento que lhe causara o encontro com a moça. A resposta a todos esses questionamentos se traduz numa sequência capaz de mostrar que ele, o narrador, continua num vaguear infindo de pensamentos por esse espaço mágico e não de todo traduzível. É assim que ele dirá pouco antes do fim que:

La realidad delira diariamente en la triple frontera. [...] El ñembo Paraíso de Mahoma, el Praíso de Mahoma paraguayo, quem diria, era mejor y mais jugoso que el berdadero Paraíso de Mahoma de los mulsumanes! (DIEGUES, 2017, p. 27)

Repleto de intertextualidades e/ou referências, diretas e indiretas, a distintas tradições culturais e literárias do mundo, cujas representações encontram algum eco no espaço mágico-delirante da tríplice fronteira¹⁵¹, o narrador acaba por acrescer à temática da violência, a da luxúria – expressas, como vimos demonstrado, nos mais distintos matizes, nesse espaço *triple frontero*, por ele descrito como paraíso de Mahoma *fake* – numa clara alusão ao paraíso maometano, e a um histórico de licenciosidades de que estava cercada as relações dos “conquistadores” que ali aportaram para com as mulheres¹⁵². Embora falso, esse paraíso é para ele mais excitante que aquele, posto que “real” no presente. Um paraíso guarani, descrito sempre com tintas e cores fulgurantes, expressas no modo como o narrador aciona valores cosmogônicos desse universo para delinear, de um lado, o tipo de beleza a qual está se referindo, bem como para fazer ver, de outro, um universo rico de significados, nascedouro de uma poesia que permeia toda a existência. É assim que

¹⁵¹Vale recuperar Anzaldúa pensando na fronteira como “the only spot on earth which contains all other places within it”. (ANZALDÚA, 1993, p. 180)

¹⁵²Segundo Rivarola, “En ausencia de los metales soñados, los conquistadores arraigados en Asunción se vieron constreñidos a compensar la decepción rodeándose de la mayor cantidad posible de placeres, dentro de lo frugal y precario del medio. Las jovencitas indígenas de trece, catorce, quince años constituían un componente valioso del modesto harén doméstico del conquistador. concluyamos, pues, que, en cierto modo, éstos no llegaron a la ceca aunque sí a la Meca. (RIVAROLA, 2009, s/p.)

seu interesse pela moça corresponde também ao interesse dela por esse universo de sentidos:

Le encanta Paraguay, quiere quedarse a vivir por um tempo em Areguá, Sanber ou Lambaré, La city del amor. Está enamorada de la sintaxis de la lengua guarani. Curte mbejú, kambú, cigarro po'í, mainumby, Asunción Palece Hotel, tamanho ideal.

La yiyi tem abundante miel para dar, para vender, para fazer préstamos, para mejorar el mundo.

(DIEGUES, 2017, p. 23)

Todavía, como já demonstramos anteriormente, ao se aperceber sozinho, após a inadvertida partida da moça, todo esse universo de poesia e beleza parecem, por um momento, perder um pouco do brilho; e o narrador termina por dar mais ênfase às mazelas e perigos que também pode oferecer este lugar. O último exemplo desse despertar das alucinações que lhe provocara o amor o chega na forma de uma delicada advertência a ele feita por sua filha, em mensagem de celular: “Che tajyra’í manda mensajito a meu celular. “Papi, Ven terza-feira. Lunes es feriado. Vai ser peligroso. Todos van a estar borracho volviendo a sus citys. Y siempre hay accidentes. Te quiero”. (DIEGUES, 2017, p. 28) Na sequência o narrador é tomado novamente por um sentimento de vivacidade que o faz, no último suspiro dessa vigorosa narrativa, celebrar a vida evocando o espaço, as ancestralidades mbyá-guarani, a beleza das *yiyis triple fronteras*, e “el tatáchiná de la mañana”, a neblina vivificante, como se dela lhe sobreviesse pulção vital e a graça de existir nesse pluriverso não de todo traduzível. “Entonces bebo el agua del florero, el sol de los asfaltos, el agua del lago azul de ypakaraí contaminado, y después orino caliente.” (DIEGUES, 2017, p. 28)

Como se vê, estamos a falar de uma narrativa cuja estrutura, a linguagem selvagem, o foco narrativo – construído a partir de um narrador que se mostra num ininterrupto deambular pelas selvas fronteiriças embebido pelas llamas del rocío provocado pelo amor de lindas *yiyis* –, nos permitem ver uma constelação de recursos estruturais que se repetem nas demais narrativas a compor *Triple frontera dreams* (2017). Isto é, trata-se de recursos que podem ser vistos em “Perdidos en la lluvia negra”, “El beneno de la belleza”, “Amantes perfectos”, bem como no prosaico “La xesy”, dentre outras, cujo cenário é o da tríplice fronteira, o móvel é o amor amor, o modo é o caminhar constante concomitante à produção de um olhar caoticamente organizado sobre esse espaço onde o real, a fantasia, a história e a imaginação fazem indefinidamente parte de um mesmo universo de sentidos construídos a partir da

dissolução das fronteiras todas. O discurso é sempre carregado de um humor paródico, de um riso profano, movido por um erotismo escrachado, e desprovido, como seu narrador deambulador, de um propósito sério. Assim, o olhar de Diegues sobre a fronteira se dá não através da denúncia em tom grave e trágico como se pode ver em textos como *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), ou mesmo em narrativas como *Selva trágica* (1956) e *O que são os ervais* (2012), mas num amplo processo de derrisão das formas e das línguas, que se intensificam no riso constante de alguém que, desprovido de possibilidades melhores diante de uma situação e/ou de um espaço repleto de violências e mazelas de toda natureza, não tivesse outra opção a não ser o entregar-se à vagabundagem, aos prazeres sexuais e ao deboche das coisas que se pretendem sérias.

3.3 - Nem canto, nem conto, poesia

“Art and la frontera intersect in a liminal space where border people, especially artists, live in a state of ‘nepantla’.”
Gloria Anzaldúa

Nem canto, nem conto, poesia exprime nossa(s) tentativa(s) de olhar para *Triple frontera dreams* (2017) buscando traduzi-la, minimamente, num exercício de leitura e apreciação críticas que vai aos poucos se constituindo, também, como um discurso provisório e errante, dada a natureza e a materialidade da textualidade sobre a qual nos debruçamos. Seus vínculos com a fronteira são, como vimos demonstrando, e não nos deixa mentir o título, inegáveis e constituem, pois, a porta de acesso a ela e às demais obras de Diegues, pela própria razão de que a fronteira não é apenas sobre o que fala Douglas Diegues, mas constitui, antes, elemento de base composicional, cuja manifestação na estrutura, bem como na realização linguístico-conceitual de que lança mão, apontam para uma poética da dissolução das formas, das línguas, dos gêneros e das fronteiras geográficas e textuais.

Todavia, *Triple frontera dreams*, em especial, traz em si marcas bastante particulares, não só por revelar no poeta a face do escritor que também tem provado ele ser, mas por ser, talvez, dos seus livros o que mais radicalmente encerra em si o caráter de obra aberta, de escritura performativa, no sentido de inacabada, de *work in progress*, de irrepetível repetição, de retorno suplementar, de adição ao que já parecia

completo. Daí a importância de lembrar, a esse respeito, ter sido ela inicialmente lançada em 2012, numa versão *pocket* editada nos moldes *cartoneros*, pelo coletivo editorial Eloísa *Cartonera*, contendo apenas três dos textos que integraram a versão de 2017; esta última reeditada pela editora argentina Interzona em formato tradicional. Fato já de todo sabido, visto haver dele falado anteriormente, sua menção aqui se faz necessária por permitir-nos apontar para outro aspecto que acresce à leitura que dela fazemos importante significação em direção a uma mínima delimitação da obra como um todo, a saber: estamos diante de uma textualidade que pode ser caracterizada como uma auto-antologia. Isso porque sua realização como obra se dá a partir da reunião/seleção de textos previamente publicados pelo autor em distintos meios e plataformas de divulgação. Há, inclusive, uma nota ao final da obra em que o autor discorre sobre a publicação prévia de alguns dos textos que a compõem, como é o caso de “amantes perfectos”, o qual, segundo Diegues, fora “Publicado en versión bilingüe alemán-portuñol selvagem en la revista *Alba*, Berlín (2013). La traducción al alemán es de Léonce W. Lupene” (DIEGUES, 2017, p. 105). Decorrente disso, poderíamos dizer que parte dos problemas que nos acercam quanto à abordagem e apreciação críticas dessa obra, visto tratar-se de uma textualidade diversa, resultante, por isso mesmo, de um duplo processo de descontextualização-recontextualização dos textos que a integram, cujo elo de intermediação está, pois, ancorado na dicção algo selvagem do poeta e na ação de um eu lírico narrador deambulador capaz de, em suas andanças pelo espaço da tríplice fronteira, – ele quase nunca se afasta dela, mesmo quando isso ocorre, como em “Amantes perfecto”, o narrador está sempre fazendo remissões a ela – dar coesão ao discurso caótico-performático de Douglas Diegues, tornando rarefeitas as fronteiras entre vida e obra desse poeta.

Para além dessas questões, que resultam sem sombra de dúvidas importantes no trato com essa textualidade diversa e plurilíngue, herdeira direta, no que diz respeito à inventiva linguística, de Wilson Bueno e sua não menos fulgurante novela, *Mar Paraguayo* (1992), interessa-nos aqui menos encerrá-la em classificações de gênero e/ou formas literárias, do que abordá-la como uma textualidade que se fia num desbordar de fronteiras, suscitando leituras outras, cunhadas também num pensar fronteiro. E isso fruto da compreensão de que esta textualidade vai, pois, se constituindo como a própria negação de tais constrangimentos, ao inscrever-se no terreno escorregadio, compósito, liminar, insidioso e não de todo possível de ser definido que é o da contaminação dos gêneros; sua exacerbação até o ponto em que

suas fronteiras tornam-se suspensas, impossibilitando definições estanques e assertivas sobre se são conto, crônica, relato, prosa poética e/ou coisa que o valha, sem incorrer no risco de imprecisões de variada natureza e erros circunstanciais.

Daí que nosso acesso a ela se viabilize senão por meio de uma série de negativas, denúncia da incapacidade mesma de positivar sobre ela qualquer denominação abrangente o suficiente para contemplar as características de uma textualidade heteróclita e residual como o são os textos de Douglas Diegues e em especial os que compõem *Triple frontera dreams* (2012; 2017). Nesse sentido, nem canto, nem conto, poesia traz à cena uma textualidade marcada pelo que Josefina Ludmer vai denominar em *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), ao discorrer sobre “literaturas pós-autônomas”, por um profundo senso de indefinição capaz de lançar profundas dúvidas – daí advém, inclusive, a noção da literatura no(s) tempo(s) da pós-autonomia – sobre os enquadramentos de gênero de tais textos, bem como sobre o *status* dessas textualidades, quanto se podem ou não serem lidos como literatura. A autora ao arrolar em sua reflexão uma quantidade razoável de textos dessa natureza, a eles se refere como “textos atuais”, “textos do presente”, num discurso crítico também ousado e inovador, cujos ecos podem ser ouvidos, inclusive, na edição de 2017 do XV Congresso Internacional da ABRALIC, realizada na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), na cidade do Rio de Janeiro, onde as discussões gravitavam em torno do temário “Textualidades contemporâneas” e da constatação, segundo seus propositores, de que “[...] não mais dispomos de um suporte único, definidor de uma hierárquica concepção de “texto”, cujo sentido deve ser ‘adequadamente’ decodificado.”(ABRALIC, 2017, s/p). Em resposta a tais problemáticas é que “Textualidades contemporânea” é proposta como via de abordagem alternativa, isso na medida em que, segundo os propositores, essa denominação pretendia “[...] caracterizar a pluralidade de suportes possíveis, a miríade de formas de inscrição e a multiplicidade, tanto de produções de presença, quanto de atribuições de sentido. (ABRALIC, 2017, s/p). O caráter de abertura e imprecisão diante das novíssimas textualidades contemporâneas está expresso no próprio termo “textualidade”, mas, também, na elisão do substantivo literatura, que caracteriza, por assim dizer, a referida associação, isto é, Associação Brasileira de **Literatura** Comparada. Mas mais do que isso, aponta para um cenário de flagrante fratura epistemológica e exige a revisão de pressupostos teórico-críticos, tendo em vista a notória perda de especificidade dos campos do saber, fruto da relativização do

espectro disciplinar, do qual não se isenta a literatura, sobretudo, quando se leva em conta o contexto latino-americano. E é aí que uma vez mais ouvimos a voz de Ludmer, quando, ao tratar de textos do presente, constata, segundo sua proposição crítica, que eles “[...] não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não se importa se são ou não literatura.” (LUDMER, 2013, p. 127)

A questão tem demandado intensas e constantes discussões hodiernamente, dado o largo espectro de novíssimas e desafiadoras experiências textuais que, nascidas e veiculadas por diferentes meios, a internet, a tela do computador e do smartphone, interferem sobremaneira nos modos de leitura, de divulgação e de apreciação críticas destas textualidades; o que encerra, de acordo com Diniz (2008), a literatura no campo da performance. Segundo a crítica:

Com o desenvolvimento de tecnologias em meios eletrônicos vinculou-se o local ao global e o cidadão se transformou em consumidor. A literatura enfoca objetos híbridos e se diversifica em máquinas de leitura de imagens, corpo e papéis. A oralidade toma conta da escritura e a escritura reivindica o espaço do corpo ou da imagem para se instalar cada vez mais no ambiente virtual. Dentre outras abordagens possíveis, a literatura pode ser vista como arte performática, ou seja, de ação, isto é, oral. (DINIZ, 2008, p. 68)

Vale notar que a marca do referido congresso compõem-se a partir do layout de um perfil de facebook trazendo informações como data, edição do evento, temário, dentre outras, o que aponta, em alguma medida, para a emergência de novas formas, tipos e gêneros textuais capazes de responder à urgência e à velocidade com que se processa a produção de conteúdos hoje. Tais questões ampliam o leque de observação para além do literário e/ou do estético, propriamente dito, visto que a literatura e a arte como um todo estão também condicionadas às contingências temporais, oferecendo-se, contudo, como uma interessante possibilidade de livre tradução e absorção crítica dos processos “evolutivos” da humanidade, modificando-se a si mesma nesse fazer ver constante das coisas.

Todo esse quadro tem representação cativa na poética e na vida de Douglas Diegues, na medida em que estamos a tratar de um escritor multifacetado. E isso não só pelo seu trilhar por caminhos vários no que diz respeito aos gêneros literário: soneto (selvagens), poemas livres, poema longo (*El astronauta paraguayo*), prosa, dentre outras, mas, também, por conferir-lhes uma localização incerta quanto a tais procedimentos demarcatórios, assumindo aí, uma vez mais, a fronteira – espaço

intersticial onde os indivíduos e as coisas encontram-se em deriva, ou no dizer de Anzaldúa (1993), em estado *nepantla* – como elemento constitutivo de sua práxis discursiva. Também pelo modo como ele atenta contra o conceito tradicional de livro e de toda uma aura de sofisticação de que sempre esteve envolto, através das edições *cartoneras* – meio de assegurar a liberdade na produção de uma poética derrisória, residual, apátrida e periférica; seja por emergir da fronteira, ou ainda por se assumir fronteiriça e se posicionar às margens do sistema literário e editorial –, mas, sobretudo, por fazer da internet a principal plataforma de ação e divulgação de seu trabalho¹⁵³ –, dando vida a uma poesia afetada por um senso de urgência em dizer, verbalizar, sem muita chance à reflexão e à asepsia dos versos, desse modo, encurtando a distância autor-leitor. Tais fatores conferem à sua poética, dado o peso que sua imagem adquire nesse processo, um caráter performático, além de minar o ineditismo de seus livros, visto que são eles o resultado mesmo da junção de textos dispersos em variados sítios da internet. É o caso, por exemplo, de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), e de *Triple frontera dreams* (2017). De acordo com Myriam Ávila (2012), parte da natureza desviante da poética dieguesiana começa aí, uma vez que o acesso à sua poética se dá mais em função do volume adquirido por sua imagem adquire no acúmulo de funções por ele desempenhadas: poeta, escritor, editor, tradutor, agitador cultural, dentre outras¹⁵⁴, do que pela leitura mesma de seus livros. Essa dificuldade se explica, em parte, pelo fato de que seus livros não são vendidos nas livrarias tradicionais, exigindo, assim, o contato direto com o autor que imprime os livros de acordo com a demanda e envia, ele mesmo pelos correios.

Nesse sentido, nossa abordagem visa menos produzir novas formas de classificação desses textos, e/ou assegurar-lhes uma localização epistemológica dentro ou fora da literatura, mas sinalizar seu caráter indefinido e aberto. Assim, se consentimos em chamá-los poesia é para estabelecer com eles uma relação minimamente possível a partir de um conceito que não se prende, todavia, às definições e requisitos clássicos do termo “poesia”. Também por estar diante de textos cuja experimentalidade se expressa no uso desobediente que fazem da língua – muito

¹⁵³Atualmente o poeta tem publicado poemas inéditos em sua página pessoal do facebook.

¹⁵⁴A esse respeito Myriam Ávila afirma que: “A poesia de Dougla tem recebido atenção razoável de uma parcela do público leitor brasileiro, não necessariamente por meio de seus livros, mas muitas vezes de performances, exposições, entrevistas e reportagens na internet e na grande imprensa, o que faz dele um caso desviante com relação a uma recepção mais intimista de poetas da geração imediatamente anterior à sua – Douglas nasceu em 1965. (ÁVILA, 2012, p. 7)

mais próxima da oralidade de um território específico, o da fronteira, do que da escrita –; na inadequação aos princípios editoriais, no tom escrachado de um discurso que choca pelo riso ácido, a ironia e o sarcasmo; no dizer despreocupado com que enuncia seu eu-lírico-narrador-deambulador-selvagem; na dissolução das fronteiras entre poesia e prosa, dentre outras, razões essas que sinalizam uma textualidade de recorte estético. Vale lembrar, todavia, com Haroldo de Campos que tais “tipologias intemporais” – o crítico está se referindo aos gêneros literários – passaram, na poética moderna, “[...] a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. (CAMPOS, 1979, p. 282). Nesse sentido, a menção a aspectos de uma perspectiva dos gênero se constitui, pois, num ponto de partida a sinalizar o grau de inventividade e experimentação da poética dieguesiana como um todo, e, em especial, *Triple frontera dreams* (2012; 2017), obra em que, mais claramente, vemos o poeta se aventurando pela prosa, sem, contudo, deixar para trás a mesma dicção poético-selvagem-fronteiriça vista em seus sonetos selvagens. Isto é, pode-se dizer que há aqui a mesma verve selvagem lá vista. A mesma liberdade com que o poeta diluía, em versos prosaicos, a rigidez e o equilíbrio do soneto, manifesta, aqui, na contaminação da prosa com recursos próprios da poesia.

3.3.1 - Notas sobre Diegues e a ruptura dos gêneros na literatura latino-americana

“Um dos pontos cruciais no processo de dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo linguístico foi a incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional...”
Haroldo de Campos

Convém, antes de continuarmos, lançar luzes sobre um histórico de rupturas pelas quais passaram os gêneros literários num passado não tão recente, sob pena de superdimensionar o caráter inventivo-experimental de Douglas Diegues, ou mesmo conferir a ele características insulares. Sua obra é paradigmática, experimental e plurissignificativa, possui um inegável potencial decolonial, justamente, por dar materialidade a uma poética que se constitui, de acordo com as características que dá ao termo, Walter Mignolo (2000, 2004, 2012), uma forma de pensar fronteiriço, e

um modo de saber e teorizar. Isso porque Mignolo busca dirimir as fronteiras entre literatura e conhecimento, concebendo-a não como um objeto de estudo apenas, mas também como produção de conhecimento teórico, num exercício que cria caminhos de análises alternativas, desde as fronteiras externas da episteme Ocidental moderna. É assim que para ele:

[...] teorizar é uma forma de linguajamento, assim como linguajamento implica sua própria teoria; teorizar línguas dentro de estruturas sociais de dominação é lidar com as naturais condições plurilingues do mundo humano 'artificialmente' suprimidas pela ideologia monolíngue e a hermenêutica monotópica da modernidade e do nacionalismo. (MIGNOLO, 2000, p. 228, Tradução nossa)¹⁵⁵

Questão essa que tem, também, inegável peso e influência sobre o modo como lidamos com os textos, isto é, como os nomeamos, de onde partimos quando nos propomos lê-los criticamente como literatura e/ou a partir da literatura como campo dotado de autonomia (LUDMER, 2013), além da compreensão de que tais mecanismos de classificação e hierarquização de textos teve seu curso definidor na modernidade. Nesse sentido, se concordamos que a literatura, dada a liberdade que a define como prática discursiva, esteve sempre na vanguarda de um processo que resultou ao longo dos anos no alargamento, hibridização e/ou mesmo na superação dos ordenamentos de gêneros, a perspectiva trazida por Mignolo não a isenta de usos ideológicos, sobretudo quando se leva em conta a formatação dos Estados-nações modernos, em que língua, literatura e território aparece como um amálgama conformador do projeto nacional. Um projeto, ao seu modo, violento, excludente e silenciador. Como se vê, para além da mera dissolução dos gêneros e da língua, a poética de Diegues se insurge também contra tais projetos, dando continuidade a poéticas outras de autores que o antecederam, no Brasil e na América Latina.

Em “Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-America”, ensaio escrito inicialmente em espanhol e publicado no livro *América Latina en su literatura* (1972), organizado por César Fernández Moreno, Haroldo de Campos constrói um interessante panorama de rupturas pelas quais passaram os gêneros literários desde o final do século XIX até meados do século XX, apresentando um recorte sincrônico

¹⁵⁵[...] theorizing is a way of languaging, just as languaging implies its own theory; theorizing languages within social structures of domination is dealing with the 'natural' plurilingual conditions of the human world 'artificially' suppressed by the monolingual ideology and monotopic hermeneutics of modernity and nationalism. (MIGNOLO, 2000, p. 228)

de autores brasileiros e latino americanos desse período, produtores de obras consideradas inovadoras do ponto de vista formal. Este panorama é, no entanto, precedido por uma reflexão de ordem teórico-crítica a partir das formulações de Jan Mukarovsky, Benedetto Croce e Hans-Robert Jauss, como forma de demonstrar um processo progressivo de desestabilização dos gêneros que, de acordo com Mukarovsky, tiveram suas formulações decorrentes do período clássico. Haroldo de Campos reflete, ainda, sobre o papel das novas tecnologias nascentes nesse mesmo período, advindas da Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XVIII, que permitiram o surgimento da grande imprensa, a popularização do jornal e a proliferação dos *mass media*, impactando sobremaneira a produção, a divulgação, a formatação dos textos, assim como sua recepção; situação da qual não escapou a literatura. Segundo o crítico,

O 'hibridismo dos gêneros', no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge seu auge, com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa confundir também com o hibridismo dos *media*, e a alimentar-se dele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal o seu desaguadouro natural. (CAMPOS, 1979, p. 285)

Tais ponderações não apenas recuperam as discussões por nós iniciadas anteriormente, mas atestam, também, a atualidade das proposições de Haroldo de Campos no que diz respeito a ainda maior proliferação de novíssimas plataformas e mídias de comunicação simultâneas, possibilitadas pelo surgimento e a popularização da internet na década final do século XX e início do presente século. Esse estado de coisas tem sido responsável por elevar a um nível outro o processo de radicalização das noções de fragmentação dos discursos e a inegável ampliação da concepção de texto e, dessa forma, de texto literário, requerendo, por isso mesmo, novas vias de abordagens, cunhadas numa revisão de natureza epistemológica, dada a multiplicidade de formas de presença, advindas de um sem número de experiências literárias cuja materialidade se dá em espaços e em temporalidades difusas e simultâneas, modificando, por conseguinte, o próprio *status* do livro como produto marca da obra literária.

Todavia, mais do que tratar de uma teoria dos gêneros, e mesmo das forças conjunturais que sobre eles exercem, já o sabemos, sua força e influência, Haroldo

de Campos se detém com mais afinco na construção de um panorama de autores e obras consideradas inovadoras no contexto do Brasil e da América Latina. O que nos permite ver um conjunto de valores com os quais, pode-se dizer, Diegues dialoga na realização de sua poética do portunhol selvagem.

Dentre os da literatura brasileira, Haroldo de Campos elege Joaquim de Sousândrade (1832-1902), um poeta pouco considerado entre os românticos, e seu *O guesa errante*, como exemplo de obra paradigmática do romantismo brasileiro, justamente por dar vida a um tipo de poema longo, escrito no decurso de três décadas que, nas palavras do crítico, “escapa às classificações habituais”. Segundo Campos, “O próprio poeta achava que seu poema não era dramático, nem lírico, nem épico, mas aproximava antes da narrativa. ‘Poema-romance’, chamou-o um dos seus contemporâneos, Joaquim Serra.” (CAMPOS, 1979, p. 290).

Esse autor e seu “poema-romance”, *O guesa errante*, poderia ser, de acordo com Sérgio Medeiros (2007), acrescido como um “legítimo precursor do astronauta selvagem”, de Douglas Diegue. Herói que anima a épica selvagem traduzida em *El astronauta paraguayo* (2007): poema longo, composto por um total de 20 cantos, publicado em livro *cartonero*, num estilo poema-delirante, escrito no macarrônico portunhol selvagem, calibrado por uma maior interferência do guarani. Muito embora o aspecto prosaico dos versos dieguesianos seja bem visível já desde os sonetos selvagens, pode-se dizer que *El astronauta paraguayo* é, talvez, a primeira obra a denunciar um mais claro flerte do poeta com a prosa. Entretanto, sua estrutura em versos, mesmo que irregulares e prosaicos, e a dicção poética, a situa a meio-caminho dessas duas formas de escritura, mantendo um alto grau de indecidibilidade.

Myriam Ávila (2012) não apenas endossa a leitura de Medeiros, mas o aproxima ainda de *Altazor o el viaje en paracaídas*, de Huidobro. Segundo a crítica, vem do primeiro o delírio linguístico-temático, motivado aqui pelo móvel do amor-amor – uma espécie de poção mágica que o faz delirar –; a constante invasão do texto pelo cotidiano da sociedade de consumo do *Inferno de Wall Street*, e a flagrante impureza do discurso poético. Do segundo o texto faz lembrar a falta de uma motivação mitológica do herói, o caráter descompromissado e lúdico de uma viagem sem rumo certo pelos céus *triple fronteras*, mas não só, como se pode ver, por exemplo, no também prosaico título do canto 3, que diz: “El astronauta paraguayo passa batido por los cielos de paris, sam paulo, lagoa santa, curitiba, ponta porã, berlin, kaákupe,

madrid, ñu guazú, roma, san ber, kurepilândia y pedro juan almodóvar caballero.” (DIEGUES, 2007, p. 11)

A enumeração caótica, a repetição aleatória de elementos – no caso aqui de cidades –, sem nenhuma relação lógica entre si, constitui não só uma marca-assinatura da escritura dieguesiana presente nos sonetos, nos textos críticos e até na prosa contaminada de poesia, marca dos textos que compõem *Triple frontera dreams* (2017), mas dá, também, forma a um discurso poético-literário que desconhece, porque desconsidera os liames e as contingências dos gêneros. O mesmo pode ser visto, por exemplo, em “La xe sy” (Minha mãe), texto que apresenta uma estrutura circular, repleta de repetições, sobreposição de ideias, em uma sequência paratática e desordenada, cujo eixo de variação gira em torno da ideia repetida *ad eternum* de que todos os homens da tríplice fronteira querem “fornicar com a mãe” do eu-lírico-narrador-personagem: uma criança, ou alguém envolto pelas confusas memórias edipianas, expressas, de um lado, na repetição não-linear da idade da personagem, assim disposta ao longo do poema: “tengo três años, tengo quatro años, tengo dois años, tengo três años, tengo dois años, tengo três años, tengo siete años, tengo cinco años” (DIEGUES, 2017, p. 7-10), fato que consigna uma temporalidade difusa, não linear e caótica, e, de outro, no modo como o eu-lírico-narrador eleva a mãe ao posto de mulher mais bela da tríplice fronteira¹⁵⁶ (nadie tiene las tetas mais bellas que las de la xe sy), concomitantemente à, também, repetida constatação de que não tem ou não conhece o seu pai (Yo no tengo padre). Abaixo podemos ver o esquema básico do poema, repetido de forma, mais ou menos, variável, de modo a produzir o efeito de circularidade do discurso poético; uma espécie de ladainha, dada repetição de estruturas discursivas similares, sinalizando os motivos de um pensamento musical, lúdico e repleto de uma inestuosamente heroticidade:

Los abogados, los médicos, los periodistas, todos quieren fornicar
com minha mami.
Nadie tiene las tetas mais bellas que las de la xe sy.
los gerentes de banco non resistem.
Los músicos, los guarda-noturnos, los karniceros, todos quieren
fornicar com ella.
Nadie tiene los ojos mais bellos que los de la xe sy.

¹⁵⁶O que ocorre, como vimos em “Triple frontera dreams”, com todas as mulheres com que se encontra o eu-lírico-narrador dieguesiano. “[...] quiere que le haga sentirse hermosa, la yiyi mais hermosa del sábado esquizofrenico, mesmo que non seja verdade, pouco importa, lo que importa es sentirse hermosa, la mais infartante, la mais jugosa, la yiyi mais despampanante de la endemoniada triple frontera.” (DIEGUES, 2017, p. 24)

Tengo três años.
 Me encanta jugar con la lluvia.
 Yo no tengo padre. (DIEGUES, 2017, p. 7)

Pode-se dizer que, do ponto de vista da mensagem, está aqui todo o poema-texto, todavia seu efeito de sentido só se completa na circularidade, na repetição e na enumeração caótica, construída a partir da aleatoriedade com que nomeia, da função social que exercem, os sujeitos que “quieren fornicar com [su] mami”. Nesse sentido, a construção paratática desse poema-texto, os paralelismos e a recorrência de refrões, conferem a ele uma condição de liminaridade, isto é, de indecidibilidade quanto à sua inscrição num determinado gênero. Sua condição é a de um discurso contaminado, híbrido, de um ser/estar nem lá nem cá. Uma textualidade que fica entre o poema em prosa e a prosa poética.

Em outros de seus textos que integram *Triple frontera dreams* (2017), essa indecidibilidade entre poesia e prosa vai ficando menos evidente, assumindo de forma mais clara as feições de narrativa e/ou de relato, sem, contudo, deixar de lado sua bem conhecida dicção poética, traduzida numa narratividade contaminada de recursos de poesia, bem como nos traços de um eu lírico-narrador deambulador, isto é, sempre em movimento, num vagar sem propósitos por entre *las calles de la triple frontera*, como podemos ver já no primeiro verso de “Argentina mon amour”:

Me encanta vagabundear
 por el lado argentino de la frontera,
 donde, según Macedonio ou Borges,
 non lo recuerdo bem, los gauchos foram inbentados
 ‘para servir de
 entretenimento
 a los caballos
 de las estancias”.
 Se você non sabe
 quem son mba’e
 Borges ou Macedonio,
 non tem problema [...] (DIEGUES, 2017, p. 13)

Esse texto, pela estrutura e disposição tipográfica, além da díspar extensão dos versos irregulares, pode ser denominado poema livre. Fica evidente nele uma discursividade e um senso de coesão e coerência na progressão de ideias que destoa da recorrente enumeração caótica de elementos heteróclitos, e da sobreposição de ideias e/ou de histórias desconexas, como ocorre, inclusive, em “Triple frontera dreams”, bem como na maioria dos poemas de Diegues, de modo que sua disposição

estrutural em versos curto termina por ser mais um capricho desse poeta que parece querer brincar de prosa quando se propõem a fazer poema, e brincar de poesia quando definitivamente se entrega à prosa, ao relato e/ou a narrativa. É o caso, por exemplo, dos textos “Amantes perfectos”, um conto envolvente que narra a macabra história “del karnicero de Milwaukee”¹⁵⁷; “El beneno de la belleza” ou mesmo de “Perdidos en la lluvia negra”, entre outros. Do primeiro lemos:

El aeropuerto de Miami me deja deprimido falta aire en los pasillos,
kiero romper a patadas las paredes de vidro para que entre aire fresco.

El aeropuerto de Madison me causa pânico, me siento um muñeko infláble em medio a miles de muñekos inflábles, nadie dice nada, nadie quiere saber puerra ninguma.

El aeropuerto de Chicago es aburrido como um shopping center lleno de câmeras ocultas y fast foods y grasa animal.

Nunka faltan, en los aeropuertos, algum pelotudo que te mire com su feroz kara de kulo.¹⁵⁸ (DIEGUES, 2017, p. 95)

ou ainda

Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava você, amore, como naquele poema de mio amigo Jamil Snege.

Durante toda la mañana continuei vomitando você y parecia que non iba a parar de te vomitar nunca mais.

Quanto mais yo te bomitava, mais me sentia leve. Mismo assim você continuaba entalada em mio estômago.

Continuei a vomitarte por la tarde. Y el dolor de cabeza non pasaba. El dolor de estômago non pasaba... (DIEGUES, 2017, p. 71)

Os fragmentos supracitados são os primeiros parágrafos de “Amantes perfectos” e “El beneno de la belleza”, respectivamente. Trata-se de dois exemplos cuja estrutura fluida dos textos em prosa não deixa dúvidas quanto às propriedades narrativas, bem como a uma inscrição destes mais próxima do relato. Todavia, é, também, visível aí a inconfundível dicção poética de Douglas Diegues. O que se explica na recorrente repetição de estruturas narrativas que giram em torno de motivos poéticos simples – **El aeropuerto**, no primeiro, e, **te bomitava**, no segundo, compondo o núcleo dessas repetições – que dão a estes relatos certo tom musical, quebrando, através de um discurso em círculos, a esperada progressão das ideias e

¹⁵⁷(Cf. PAOLETTI, Gabe. The Horrifying Story of Jeffrey Dahmer, The Milwaukee Cannibal. *Ati - History, Science, News*. September 20, 2007. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1gyL-pda1p4pRwxCSDrX18_qBFUP0flvDJE4fNZVbGI/edit>. Acesso em: 29 out. 2019.;

¹⁵⁸Trata-se dos primeiros parágrafos de “Amantes perfectos”, antes do narrador passar a relatar a história verídica del karnicero de Milwaukee, com pitadas de um humor ácido e do sarcasmo que lhe é próprio, após perguntar ao leitor: “Nunka escuchaste lo del karnicero de Milwaukee?”.

dos fatos que compõem o enredo e/ou que caracterizam os textos em prosa. O exemplo abaixo, um dos mais prosaicos sonetos selvagens de Douglas Diegues a integrar a obra *Uma flor na solapa da miséria* (2007), permite-nos ver justamente o movimento contrário, isto é, o momento mesmo em que o poeta incorpora ao soneto fortes elementos narrativos, seja por dar vida e consequência a uma personagem atravessada pela fronteira, pela fluidez dos versos e por conter uma história narrada em terceira pessoa. Vejamos:

le gustava escalar la planície com su muleta de alumínio
parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido
bebía de la imundicie sin problemas
porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundicie
terrena

sabia como convivir com la imundicie que produce el hombre.
había ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida
escalando la planície de los días
com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que había salido de algun libro de Manoel de Barros
un personagem de carne gosma esperma escama sangre osso
mystério
escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície
del lado Paraguay
escalar una montanha del lado paraguay era escalar una planície
del lado brasileiro

em ambos os lados de la frontera que implacabelmente apodrece
ninguém consigue escalar planícies tan bién como ele. (DIEGUES, 2007, p. 10)¹⁵⁹

Tais fatos deixam clara a diluição das fronteiras entre os gêneros, através de um discurso poético-literário que não mais corresponde a tais paradigmas e cuja realização poética passa a ser concebida num processo contínuo de dissolução das formas mediante a consequente contaminação dos discursos, sua desdiferenciação (LUDMER, 2013). Esse aspecto é reforçado no soneto de Diegues através da metáfora do espelho. Observe que nele um lado passa a ser o reflexo exato do outro, não sendo mais possível distingui-los, dado que os elementos diferenciais de um e de outro lado são anulados pela linguagem, cuja expressão se estabelece não só pelo que nela se veicula, mas nos códigos residuais de um plurilinguajamento que não faz

¹⁵⁹Para uma leitura mais cuidadosa desse soneto Cf. o tópico “Literatura que borram fronteiras”. Obs. Não faremos o recuo de citação aqui de modo a preservar a original disposição tipográfica desse soneto.

distinção entre as línguas, nomeado pelo poeta como portunhol selvagem: “escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del lado paraguayo...”. Esse aspecto nos leva de volta às reflexões de Haroldo de Campos e nos permite recuperar, como possibilidade de continuação, a epígrafe com a qual abrimos este tópico de sua condição meramente decorativa.

Conforme diz nela Haroldo de Campos, “Um dos pontos cruciais no processo de dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo linguístico foi a incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional...” (CAMPOS, 1979, p. 284), mas também o contrário, a incorporação de elementos de construção do poema nas narrativas. Esse processo vem de longe e teve boa representação entre os nossos escritores, sobretudo, a partir do modernismo.

Dentre estes, o crítico elenca Machado de Assis, com os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Segundo o qual estes “[...] são romances em crise, que já não mais conseguem se conter nos lindes do gênero, desprezando o desenvolvimento romanesco habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor.” (CAMPOS, 1979, p. 297). Está também em germe aí a dimensão metalinguística que se constituirá na literatura moderna como elemento que “[...] contribui poderosamente para a ruptura do estatuto dos gêneros e da precisa discriminação lingüística (sic) que lhe seria correspectiva.” (CAMPOS, 1979, p. 28). Essa experiência romanesca que não mais consegue se conter entre os lindes do gênero, mesmo sendo este um gênero dotado de certa maleabilidade¹⁶⁰, teve sua radicalização com os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), ambos de Oswald de Andrade, além de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; dois dos principais nomes do modernismo brasileiro. De acordo com Haroldo de Campos: “Em ambos os casos abolem-se os limites entre poesia e prosa de um modo tão desnorteante, que os contemporâneos de mentalidade ‘passadista’ não mais conseguem identificar essas produções, que lhes parecem fruto de ‘paranoia’ ou ‘mistificação’.” (CAMPOS, 1979, p. 292). Estas obras compõem, de acordo com o crítico, a tríade básica do modernismo brasileiro e se afastam do modelo tradicional do romance ao dar vida a uma prosa fragmentada, e de um humor paródico, no caso de Oswald, bem como de uma narratividade que se constitui a partir do

¹⁶⁰Sobre o caráter aberto e indefinido do romance Cf. BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.; ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

amalgama de lendas, contos populares de diferentes regiões do Brasil e dos diferentes falares brasileiros, calibrado por uma “pauta satírica”. Na sequência Haroldo fala ainda do “lirismo introspectivo” de Clarice Lispector, a partir de sua primeira obra, *Perto do coração selvagem* (1943), e o experimentalismo linguístico de *Grande sertão: veredas* (1956), por ele denominado ao lado de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, como livros neobarrocos. E termina por lançar luzes sobre o experimentalismo formal da poesia concreta brasileira, movimento do qual ele se constitui como um dos principais nomes.

Ao tratar da ruptura dos gêneros no contexto hispano-americano, Haroldo de Campos elenca em sua análise autores tais como: Ruben Darío (1867-1917), da Nicarágua; Vicente Huidobro (1893-1948), do Chile; Lezama Lima (1910-1976) e Severo Sarduy (1937-1993), ambos de Cuba e os argentinos Jorge Luiz Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). Conforme aponta Claudio Daniel, Haroldo faz um entrecruzamento sincrônico entre autores brasileiros e latino-americanos, “colocando no mesmo patamar a poesia e a prosa de ruptura.” (DANIEL, 2013, p. 256). Esse panorama de obras que se destacam por diferentes níveis de experimentalidade ecoa, de diferentes maneiras, na poética dieguesiana e na própria constituição de *Triple frontera dreams* (2017).

Estes elementos todos, isto é, a fragmentação dos discursos, o riso ácido e paródico, o amalgama entre contos populares e lendas indígenas, assim como a brincadeira com a língua, que, como nos mostra Nestor Perlongher (1984), em ensaio intitulado “El portunhol en la poesía”, já se fazia ver em *Serafim Ponte Grande* (1924) – segundo esse autor, “consiente ser una novela poética.” (PERLONGHER, 1984, p. 255) –, e em *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, obra experimental que explora, para além dos limites das línguas (português, o espanhol, o italiano, o francês etc), as divisas entre prosa e poesia, em textos escritos, por exemplo, sem uma única recorrência de pontuação. Algo do tipo pode ser visto em “Índio Ramirez”, narrativa extremamente fragmentada que integra *Triple frontera dreams* (2017), escrita sem uma ocorrência sequer de ponto final, e/ou divisão em parágrafos, e que segue na mesma linha de textos que põem em suspense os limites entre poesia e prosa. Poderíamos incluir, ainda, a essa lista *Catatau* (1975), do paranaense Paulo Leminski (1975) dada sua inscrição no estilo prosa experimental. Assim, se não é de todo possível dizer que estas obras têm em Diegues uma, talvez, mais completa realização, possível será dizer que sua poética se constitui como uma espécie de continuação dessa tradição de escritores inventivos e experimentadores no contexto de uma

América Latina plural. Vale notar que estes autores: Oswald, Haroldo de Campos e Paulo Leminski, sobretudo o primeiro, são, com muita frequência, citados por Douglas Diegues ao lado de Manoel de Barros e Wilson Bueno: sua maior influência na construção do portunhol selvagem como linguagem poética, ao dar vida a uma novela, *Mar paraguayo* (1992), marcada pela indeterminação entre as línguas, bem como entre a prosa e a poesia.

Mas Diegues emerge, ainda, como participante e um dos principais nomes da poética do portunhol selvagem. Movimento que ganha corpo a partir do lançamento de seus dois primeiros livros e, posteriormente, da criação da Yiyi Jambo, em 2007, por onde vários dos escritores e poetas que compõem o movimento passaram a lançar livros escritos em portunhol selvagem e editados no formato *cartonero*. O movimento ganha fôlego e forma a partir da realização do mítico evento “Asunción - Kapital Mundial de la ficción”¹⁶¹, entre os dias 6 e 8 de Dezembro de 2007, com a participação de escritores do Brasil, Paraguai e da Argentina. Dentre eles destacamos, Xico Sá, Joca Reiners Terrón, Ronaldo Bressane, Aurora Bernardini, Bruno Torturra, Washington Cucurto, Santiago Llach, e Fabián Casas. O experimentalismo aí se manifesta não apenas na suspeição das fronteiras linguísticas, uma marca das literaturas fronteiriças, mas também por um flagrante tom de humor paródico; por um senso de profanação das formas e pela criação, desde as margens, de uma saída alternativa ao mercado editorial, o que confere ao movimento um ar de vanguarda. A repercussão do evento e da invectiva do grupo, com certo destaque à figura de Douglas Diegues, se fez ver em jornais como *The New York Times*, Folha de São Paulo, que publicou uma matéria, assinada por Bressane, em portunhol, dentre outros.

Este panorama traz à tona o aspecto multifacetado e plural da obra de Douglas Diegues, além de revelar também as diversas formas de inscrição de sua textualidade, seja em função do experimentalismo linguístico, da contaminação dos discursos, do espaço de onde emerge e retira sua significação poética, além de trazer à tona, num discurso que não deixa dúvidas quanto a seu veio poético, os problemas graves da fronteira e dos sujeitos fronteiriços frente a um mundo cindido. Um mundo concebido pela modernidade/colonialidade. O que confere à sua obra um significado para além do estético, pura e simplesmente, ou para além do simples borrar das fronteiras

¹⁶¹Cf. ACADEMIA LITERARIA DE LOYOLA. Asunción Kapital de la Ficción [blog]. Asunción, PY, 2007. Disponível em: <<https://academialiterariadeloyola.wordpress.com/2007/11/30/asuncion-kapital-mundial-de-la-ficcion/>>. Acesso em: 27 jul 2019.

linguísticas e/ou geográficas. Estão implícitos aí, em certa medida, um espectro de violências subjacentes à constituição da fronteira. E é aí que se faz possível sua aproximação a uma autora como Gloria Anzaldúa e sua paradigmática obra *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), cuja marca, além do plurilinguajamento entre o espanhol, o inglês e nahuatl, mostra-se também na desdiferenciação de um discurso que fica entre o ensaio, as escritas de si, e o autobiográfico, compondo uma textualidade que trata dos mitos astecas e o confronto de culturas entre mundos distintos, atravessados pelo espectro da nacionalidade. Projeto que, já o sabemos, não foi capaz de dar guarida e gerar em um grupo considerável de indivíduos o mesmo sentimento de pertença, dado o caráter de violência com que se deram tais processos de dominação traduzidos na constituição da fronteira como limite entre um *nós* e um *eles*¹⁶². É importante ressaltar, todavia, que *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987) se distancia dos que vimos arrolando aqui, e inclusive, da textualidade de Douglas Diegues no tom profundamente dramático e confessional com que a autora reflete sobre a realidade de seus irmãos chicanos, a partir de sua própria condição de mulher, intelectual lésbica, fronteira – porque atravessada por fronteiras várias: culturais, geográficas, de gêneros, dentre outras –, submetida a diferentes níveis de violência (as de gênero, inclusive) dentro e fora de sua casa “cultura”¹⁶³; o que destoa do riso ácido, do tom paródico, do sarcasmo e do lúdico visto em Douglas Diegues e nos autores anteriormente citados. Mas podemos aproximá-lo também de um conjunto de outros escritores latino-americanos que escrevem suas obras no denso e caudaloso rio das diferentes línguas, em geral, as línguas europeias – línguas da colonização – e as línguas ameríndias. Estas relegadas a uma flagrante condição de marginalidade visto não serem consideradas nos documentos oficiais, assim também como a literatura que a partir delas se materializa, quase sempre tratada como material de natureza etnográfica. Isto é, textualidade destituída de qualidades estéticas. Fator que é recusado por Augusto Roa Bastos em, *Las culturas condenadas* (1978), ao defender

¹⁶²Violência esta que tem ganhado novos contornos na atualidade, sobretudo, a partir das investidas do governo de Donald Trump na construção de um muro que cria, digamos assim, uma barreira física, mais do que simbólica, entre norte americanos e mexicanos.

¹⁶³“Woman does not feel safe when her own culture, and white culture, are critical of her; when the males of all races hunt her as prey. Alienated from her mother culture, ‘alien’ in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can’t respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different words she inhabits. (ANZALDÚA, 1987, p. 20)

certa superioridade das expressões culturais indígenas frente às letras nacionais das nações colonizadas, visto que, segundo ele:

a literatura escrita em língua ‘cultura’ de sociedades dependentes e atrasadas como as nossas, distorce e artificializa as modulações do gênio coletivo; sobretudo em países como o Paraguai em cuja cultura se agudizam ao máximo os problemas derivados do bilinguismo – guarani/castelhano – e a inevitável diglossia dada a relação de dependência entre a língua ‘cultura’ – dominante – e a língua oral e popular – dominada –; cisão que determina o fenômeno de alienação cultural mais perigoso na base mesma de uma cultura que é a língua (ROA BASTOS, 1978, p. 14, Tradução nossa)¹⁶⁴

Tal superioridade deriva da coesão de seus cantos e mitos frente a um universo cosmogônico a partir do qual traduzem o mundo para além das conformações do nacional como resultado de um vasto projeto de pretensões universalistas que visa promover a uniformização do mundo e das coisas, dos modos de ser, de ver e de expressar-se – os gêneros têm aí sua raiz – criando, assim, mecanismos de hierarquização entre povos, línguas, saberes e formas de expressão, com um flagrante privilégio da escrita sobre a oralidade. Pode-se dizer que é, pois aí que se encontram as bases da poética dieguesiana, bem como de um conjunto de produções artístico-literárias no contexto latino-americano, marcadas por um grau, mais ou menos, elevado de contaminação das formas discursivas e das línguas como meio de traduzir territórios e realidades marcadas por um patente plurilinguismo soterrado pela frágil, mas real crença no monolinguismo como base de sustentação da nacionalidade.

3.4 - Tradução e crítica em Douglas Diegues

“A profanação do improvável é a tarefa política da geração que vem.”
(Giorgio Agamben)

¹⁶⁴la literatura escrita en lengua ‘cultura’ de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo – guaraní/castellano – y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua ‘cultura’ – dominante – y la lengua oral y popular – dominada –; escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua. (ROA BASTOS, 1978, p. 14)

Dentre as várias faces assumidas por Douglas Diegues na composição de sua poética selvagem está a de tradutor. Essa, ao lado da de poeta, de editor e de agitador cultural fronteiriço, mais do que conferir a ele um ar de agente multifacetado, acresce sentidos outros ao seu labor poético-literário, bem como ao conjunto de sua obra como um todo. Isso porque estamos tratando de um autor que, ao entregar-se à dissolução das línguas, numa espécie de devoção bêbada e festiva à babel, materializada em uma escritura que se vale da mescla de resíduos linguísticos e culturais advindos de uma tríplice fronteira (*triple border*) bem específica – Brasil-Paraguai-Argentina –, assume, por assim dizer, uma postura (política e crítica) de recusa à tradução. Tal postura é responsável por inscrevê-lo numa “tradição” de autores inventivos, tais como James Joyce, Sousândrade, Xul Solar, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Wilson Bueno, Gloria Anzaldúa, dentre outros, cujas poéticas representam, ainda hoje, um salutar desafio às teorias da tradução, por ousarem inventar uma língua/linguagem própria, anormal e, por vezes, ilógica.

Sérgio Medeiros vai chamar a língua poética de Douglas Diegues de “macarrônico”, “[...] uma língua cômica, desabusada, monstruosa, mas não necessariamente utópica [...]” (MEDEIROS, 2009, p. 141), o que diferencia sua invectiva linguística da do argentino Xul Solar¹⁶⁵, por exemplo; artista plástico e também criador de uma língua-mistura chamada *neocriollo* – mescla do espanhol com o português, além de elementos do inglês e do guarani. Isso porque, de acordo com Medeiros, “O objetivo de Xul, ao propor essa mescla de línguas principais (dominantes) e minoritárias, faladas geralmente fora dos centros urbanos mais importantes, era melhorar a comunicação entre os homens.” (MEDEIROS, 2009, p. 142), o que, definitivamente, não encontra eco na textualidade bêbada e desabusada de Douglas Diegues. O objetivo de Diegues não é o de melhorar a comunicação entre os homens, e não queremos com isso afirmar o contrário, isto é, que é seu objetivo soar ilógico, incomunicável, ou mesmo incoerente, mas o de traduzir um mundo fraturado. Um mundo habitado por sujeitos atravessados e falantes de uma língua híbrida, nascente do contato interfronteiriço e dos constantes translados de gentes, mercadorias e sentidos pelos dois lados dessa fronteira que perde, no projeto poético-

¹⁶⁵Cf. AUGUSTO, Yara. A escrita pictural de Alejandro Xul Solar. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 18, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4065>>. Acesso em: 20 nov. 2019. Também: MEDEIROS, Sérgio. Os astronautas de Kabakov e Diegues. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p. 137-143, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2145>>. Acesso em 20 nov. 2019.

literário de Douglas Diegues, a capacidade de contorno, de se assumir como corte, ruptura e recomeço, ou ainda sua força como elemento definidor entre um e outro lado, como se pode ver nos versos a seguir: “escalar una montaña del lado brasileiro era escalar una planíce del lado paraguayoy/ escalar una montaña del lado paraguayoy era escalar una planície del lado brasileiro” (DIEGUES, 2007, p. 10). É, pois, aí que se encontram a lógica e a coerência de seu discurso cuja performance, as formas de materialização, o tom irônico e paródico fazem do conjunto de sua obra uma espécie de continuidade descontínua, tornando nulas as fronteiras entre vida e obra, poesia e crítica e, desse modo, tradução e criação poética.

Essa postura “desdiferenciadora” e “antinacionalista” (LUDMER, 2013) é, pois, traduzida na língua macarrônica (MEDEIROS 2009) de Diegues. O que, se por um lado expressa sua recusa à tradução, por outro, constitui-se ela mesma um espaço propício a uma ação tradutória, seja pelo trânsito deliberado por entre as diferentes línguas acionadas na criação de seu portunhol selvagem, seja pela presença dos glossários e notas explicativas que acompanham, por exemplo, obras como, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), cujos comentários dos sonetos, em português, ficam a cargo do tradutor falsário, Ángel Larrea; *El astronauta paraguayoy*¹⁶⁶ (2007) e *Triple frontera dreams* (2017), acusando, principalmente, em relação ao guarani, a necessidade de alguma intervenção tradutória.

Como bem lembra Medeiros, “O macarrônico é sem dúvida uma questão que também a teoria da tradução deve encarar, pois a mescla poética de línguas, aparentemente, coloca um desafio importante, ao pretender dispensar justamente a tradução.” (MEDEIROS, 2009, p. 141) Nesse sentido, se o como traduzir uma obra escrita numa não-língua, ou numa mescla aberrante criada a partir dos resíduos vocabulares de diferentes línguas submetidos a uma sintaxe selvagemmente (des)ordenada são questões de difícil resolução, as práticas tradutórias de obras tais como, *Finnegans Wake*, de James Joyce, Grande Sertão: Veredas, de João

¹⁶⁶Há que chamar a atenção aqui, uma vez mais, para a ausência de um padrão editorial das obras de Douglas Diegues, o que se constitui, paradoxalmente, como uma padronização às avessas. Referimo-nos ao fato de que a presença dos glossários, bem como de outros elementos, tais como nota de apresentação e/ou prefácio podem não ser verdade em todas as edições de um mesmo livro, como é o caso de *El astronauta paraguayoy* (2007; 2012); ou ainda o acréscimo de textos em edições subsequentes que não integravam a anterior, caso de *Triple frontera dreams* (2012; 2017). A edição de 2007 de *El astronauta paraguayoy*, lançada pela Yiyi Jambo, de Douglas Diegues, conta com texto de abertura, “Cosmonauta de coração partido”, do poeta e professor Sérgio Medeiros, e um bem completo glossário, ao final da obra intitulado “Glossário selbajen [Guaraní-Gurañol-Portunhol]”. Já a edição da mesma obra lançada em 2012 pela Eloísa Cartonera dispensa todos estes recursos. Isto é, saiu sem o texto de abertura assinado por Medeiros e sem o glossário ao final.

Guimarães Rosa, e mais recentemente a tradução de *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa para o Espanhol¹⁶⁷, mostram, todavia, não ser esta uma tarefa impossível.

Vale lembrar, inclusive, com Walter Benjamin, em seu “A tarefa do Tradutor” (2008), que: “Em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que se pode comunicar existirá algo não comunicável...” (BENJAMIN, 2008, p. 39). Da mesma forma, ao refletir sobre uma admitida impossibilidade de se traduzir textos criativos, dentre os quais a poesia se destacaria no aprofundamento dessa condição, Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica”, vai defender que a possibilidade de tradução de textos dessa natureza se abriria, então, nos termos de uma “recriação poética”, ou de sua transcrição paralela e autônoma em relação ao original, que passaria, de acordo com W. Benjamin (2008), a ser devedor da tradução, visto que esta lhe assegura uma continuidade e atualização de sentidos em uma nova língua e realidade. Esse fator confere ao tradutor uma tarefa dupla de fidelidade e liberdade em relação ao texto a ser traduzido, de modo que fidelidade não tem a ver com a precisa comunicação do significado do texto primeiro, mas de sua libertação, “restaurando a Língua pura que é formada no movimento da língua” (BENJAMIN, 2008, p. 40). Aí estaria, de acordo com Benjamin, ancorada a liberdade e a tarefa do tradutor, qual seja: “libertar na sua própria essa Língua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor.” (BENJAMIN, 2008, 40).

Todavia, mais do que refletir sobre os desafios da tradução da “macarrônica” e selvagem poética dieguesiana, o que não é ainda uma realidade em se tratando de

¹⁶⁷Ao refletir sobre os desafios da tradução e, em especial, da tradução de um “texto híbrido”, como é o caso de *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), Carmen Valle, tradutora da recentíssima versão da obra para o espanhol, levanta o seguinte questionamento: “¿Qué hacer para transmitir esa sensación de texto híbrido?”. A tradutora opta, então, por manter em inglês “[...] términos con la condición de que fueran palabras cuya forma evoca la que tienen en español y cuyo significado es también deducible...” (VALLE, 2016, p. 31). Além do mais, justifica sua tradução em função de um público distinto daquele que não teria, segundo ela, maiores dificuldades em transitar pelo inglês e pelo espanhol. Segundo a tradutora, “Las personas lectoras a quien se ha tenido en mente a la hora de traducir no constituyen un público académico, pues el profesorado y alumnado universitario se maneja ya bastante bien en inglés, por lo que el texto multilingüe de la versión no ofrecería ninguna dificultad.” (Ibidem, p. 31). Nesse sentido, se sua tradução incorre, de um lado, em uma relativa simplificação do texto em questão, visto que o tira, em parte, do estado de *nepantla*, ou de indecidibilidade que o colocara Gloria Anzaldúa, ao lançar mão de três línguas (Inglês, Espanhol e Nahuatl) e memórias, igualmente, distintas para compor um texto-marca da ambiguidade a que estão submetidos os sujeitos transfronteiriços, tem, contudo, o condão de possibilitar um mais alargado acesso à obra.

sua obra¹⁶⁸, interessa-nos, ao contrário, refletir sobre a ação de Douglas Diegues como tradutor. Principalmente, do Diegues tradutor de poemas canônicos, como é o caso do “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa, que integra *Triple frontera dreams* (2017), “teletransportado”, para o portunhol selvagem, através de um procedimento tradutório que claramente remonta à estética antropofágica, posto que põe em marcha uma espécie de devoração consciente, intencional e insubmissa do poema de Pessoa, ao reconstruí-lo sob as mesmas bases composicionais de sua sonetística selvagem. Isto é, da dissolução paródica de uma forma canônica, o soneto, expressa no atropelo propositado dos princípios técnicos que o configuram como tal. Esta prática tradutória assume, na esteira das reflexões empreendidas por Haroldo de Campos (2009), as feições de uma “apropriação transgressiva”, o que permite ao poeta-tradutor “expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença” (CAMPOS, 2011, p. 125), num exercício em que criação e crítica se confundem e a tradução assume as feições de uma forma de leitura, cujos reflexos se mostram também nas escolhas dos textos a serem traduzidos.

Como sujeito criado na fronteira, um espaço marcado pelo plurilinguajamento, e/ou por um viver/pensar entre línguas, a tradução, pode-se dizer, esteve sempre no horizonte de significação de Douglas Diegues e no modo como ele nomeia e traduz o mundo à sua volta. A própria condição de sujeito fronteiro lhe impunha o contínuo exercício de traslado, de travessia, de trânsito, de contrabando de sentidos entre línguas e culturas heterogêneas, e, como ocorre em seu portunhol selvagem, da criação de sentidos novos a partir de um flagrante processo de diluição das línguas, abrindo, por assim dizer, vias alternativas de significação que escapam o escopo de uma ou de outra língua. Obviamente que sua prática tradutória passa

¹⁶⁸É preciso fazer justiça quanto ao aspecto da tradução da obra dieguesiana, no sentido de que se não há ainda uma corrente tradução de sua obra como um todo, sua participação em eventos internacionais como poeta tem suscitado a publicação de textos e/ou poemas aleatórios do poeta, quase sempre dos poemas que são por ele performado nestas ocasiões. É o caso, por exemplo, de “Amantes Perfectos”, narrativa que, como já vimos demonstrando, compõe também *Triple frontera dreams* (2017), publicada previamente na Alemanha em um número da revista *Alba*, de Berlim, no ano de 2013, em versão bilíngue Alemão-Portunhol, feita por Léonce W. Lupette. Também agora, acabam de ser traduzidos, segundo o poeta, para “un mix de Russo e ucraniano por el gran poeta e traductor Dmitry Kuzmin com participazione especial de Nikon Kovalev durante o workshop de tradução na Bienal de poesia russa e latino-americana em Moscow.” dois de seus poemas: o soneto de abertura de *Uma flor na solapa da miséria* (2007); e um poema inédito de um livro de poesia em portunhol selvagem para crianças que o poeta está escrevendo atualmente. Tais informações podem ser conferidas na página pessoal do poeta no facebook. Cf. https://www.facebook.com/douglas.diegues?tn=%2CdC-R-R&id=ARC41PJTwbJf8U4nqsYSCCEffYQINQWgYFFEdluEEF2QMjyWvoZSBKVPCsC099FfR1fGsBDgFAkHfzlv&hc_ref=ARQwMtnlValc5mQ-g1KVX783Pgugia6brb-gB2hlcc9q_NyPFul5Hf3e2RJfMUGmlo&fref=nf.

necessariamente pela consideração de tais aspectos, e foge, como é de se esperar, à noção tradicional de tradução, já um tanto superada teórica e criticamente, para se inscrever no campo mais ampliado da tradução cultural, onde se situa, inclusive, seu fazer literário. Esse estado de coisas implica reconhecer o tradutor não apenas nos momentos em que nele se torna evidente a tradução *per sí*, mas no modo como lança mão de um denso e heteróclito substrato cultural para compor a estrutura mesma de um fazer poético que, mais do que emergir da fronteira e/ou a ela fazer referência, eleva-a ao *status* de elemento base de sua expressão poético-tradutória e selvagem. É desse modo que Diegues traduz o intraduzível de um mundo sem fronteiras, como agente de uma sensibilidade e de uma racionalidade bárbaro-selvagem capaz de trazer à luz, com o mesmo tom sarcástico e paródico com que devora textos canônicos da literatura e da cultura ocidental, textualidades dispersas das tradições orais ameríndias. O que faz de *Triple frontera dreams* (2017) o espaço por excelência da tradução e expressão da ruidosa coexistência de diferentes culturas, línguas, modos de ser e ver. É o caso, por exemplo, da composição de três relatos curtos sobre os mitos do Pombêro, do Aô-ô e do Kurupi, dentre outros.

Vê-se a partir destes relatos um autor atento às histórias, aos mitos e lendas desse espaço fronteiro, imprimindo, todavia, na tradução que deles faz, sua marca poética resultante de um misto de compilação e imaginação criativas que garante o transplante destes mitos e lendas para o seu universo de significação poética. Tais procedimentos podem ser observados nos fragmentos a seguir, compostos pelos primeiros parágrafos dos mitos acima referidos, “teletransportados” para a língua poética de Douglas Diegues, nos textos “Mio amigo el Pombêro”; “Aô-Aô” e Kurupi, respectivamente. Mais do que nos aprofundarmos nos sentidos e/ou na interpretação destes mitos, interessa-nos antes lançar luzes sobre o aspecto tradutório de Diegues como um ato de “apropriação transgressiva”, o que se evidencia no modo como ele narra, a sua maneira, estes mitos e lendas guarani. Leiamos, pois os textos:

Mio amigo El Pombêro

Por los campos iluminados de vagalumes vagabundos, lá vem ele, mio amigo Pombêro, el mais peludo de los bichos de la mesopotâmia triple frontera.

Y qué peludón es el tal Pombêro!

Parece um perro caminando como hombre, um hombre fantasiado de perro, el lover boy preferido de las señoras de buen gusto de la triple frontera!

Nadie consegue entender como um bicho enano y peludo puede deixar las mujeres tan jugosas[...]. (DIEGUES, 2017, p. 33)

Aô-Aô

Mescla bizarra de macho y fêmea, coxas grossas de musa, cabelos em cacho estilo oveja, lá se vai el Aô-Aô, uno de los bichos mais hijo-da-puta de las selvas paraguayas.

Este que aquí vemos, vae solitário, desgarrado, fúnebre, cabisbaixo, envergonhado sabe se lá por qual motivo.

Pero generalmente los Aô-Aô seguem em manadas, unos protegiendo aos outros, unos se escondendo en los otros, unos se apoiando en los otros, sempre em manadas, pelos bosques paraguayensis, donde muito se divertem perseguido y devorando cazadores y turistas aventureiros distraídos.

Hay quem diga que los Aô-Aô non existem. Dizem que son personas, homens, mulheres, abogados, autoridades, personas que se vestem de oveja para major roubar el alma de los incautos.

Outros estudiosos de la Mitologia Popular Paraguaya afirman que eles existem, que son demônios bonna gente, que los que falam mal deles assim lo fazem por mera enbídia [...]. (DIEGUES, 2017, p. 37)

Kurupi

Com sua longa, imensa, feroz berga selbagem enrolada en la cintura, mio broder el Kurupi faz sucesso hasta hoy em todo el territorio triple frontero.

Ele curte meninas pero también curte meninos. Desde siempre foi considerado um bicho maléfico. Porque Longas, pukú, longas y gruessas, queridas lectoras, queridos lectores, son las bergas de los Kurupis que habitam las selvas y las citys entre Paraguay, Brasil e Argentina. Algunos Kurupis las tienen de 9 metros. Otros de 12 metros. Y hay hasta Kurupis con bergas de 18 metros [...].(DIEGUES, 2017, p. 41)

O que fica evidente nos fragmentos supracitados é, pois, a inconfundível dicção poética de Douglas Diegues, observável desde os sonetos e poemas livres, até as narrativas literárias e ensaios críticos do poeta. Fica também patenteado aí o flagrante aspecto da “apropriação transgressiva”, mimetizada no pronome possessivo “mio” presente no título de “Mio amigo El Pombêro” e no modo como se dirige ao Kurupi já nas primeiras linhas da narrativa dizendo “[...] mio broder el Kurupi...”. Também na forma como narra estes mitos e lendas populares contados a partir de uma perspectiva paródico-profanadora; posto que cria sua própria versão deles, seja pela inserção de histórias paralelas no decurso das narrativas, ou ainda pela exploração de elementos idiossincráticos de cada um desses entes mitológicos – sempre assegurada pela

origem incerta e uma variedade de versões as mais diversas¹⁶⁹ – para dar vasão a temáticas que vão se tornando uma constante em sua poética, como, por exemplo, o recorrente erotismo escrachado, descrito numa linguagem chula e vulgar, quase sempre, a partir de um discurso falocêntrico e objetificador do feminino; fonte dos delírios de seu eu-lírico-narrador selvagem. Esse aspecto, vale dizer, encontra expressão nos mitos por ele acionados nestes textos em especial. Isso porque para além da forma bizarra de que estão cercados estes entes mitológicos, bem como de alguns poderes mágicos que os tornam perigosos e temidos, o apelo sexual, e, às vezes até de forma violenta, constitui-se como um ponto de encontro entre eles. Isso fica evidente, sobretudo no caso do Kurupi, mas não só, cuja característica preponderante é, pois, o tamanho exagerado de seu órgão sexual¹⁷⁰. Mas há neles outras características de maior significação para a compreensão da poética dieguesiana como um exercício de “tradução criativa” e decolonial que se manifesta, como vimos demonstrando, sob as bases de um pensamento fronteiriço. Referimo-nos ao fato de tratar-se de seres híbridos, antropomorfos, ou capazes de assumir diferentes formas em contextos variados, mimetizando, de um lado, a condição mesma de um viver por entre fronteiras, entre mundos, bem como o caráter multifacetado de que vai aos poucos assumindo o fazer poético de Douglas Diegues, de outro. Segundo o *Diccionario de Mitos e Leyendas - creencias populares y santos milagrosos*, o Pombêro, por exemplo, um dos mais populares mitos da tríplice fronteira,

Tem habilidades tais como mimetizar-se com facilidade, tornar-se invisível quando quer, fazer-se sentir por um toque, com suas mãos peludas, que produzem pirí (calafrio); pode deslizar-se pelos espaços mais estreitos, passar pelo buraco de uma fechadura, correr de quatro patas, imitar o canto das aves, especialmente as noturnas, o assovio

¹⁶⁹Esse aspecto fica, inclusive, bem evidente no próprio texto do poeta, como se pode ver no fragmento a seguir de “Mio amigo El Pombêro”: “En algunas bersiones, mio amigo el Pombêro es presentado como um hombre gordo, petizo, peludo, repugnante, lo que también deixa algunas mujeres muy calientes.” (DIEGUES, 2017, p. 33) O mesmo pode ser encontrado em Aô-Aô, nas expressões: Hay quem diga que los Aô-Aô non existen. **[ou ainda]** Outros estudiosos de la Mitología Popular Paraguaya afirman que eles existen, que son demônio bonna gente...” (DIEGUES, 2017, p. 37). Por fim, em Kurupi lemos algo de semelhante: “Muchos estudiosos confunden Kurupi com Yasiyaterê.” (DIEGUES, 2017, p. 43)

¹⁷⁰De acordo com o *Diccionario de Mitos y Leyendas - creencias populares y santos milagrosos*, Curupi ou Kurupi é uma “Leyenda de la región misionera. Quinto Hijo de Kerena y Taú, el curupí es un individuo antropófago representado con grandes bigotes que anda en cuatro piés y con un miembro viril de tamaño exagerado. También se lo describe como un enano robusto con los pies dirigidos hacia atrás, por lo que le es difícil trepar y andar. [...] Sin embargo su principal característica es su miembro viril: un enorme y larguísimo pene que lleva enrollado a la cintura, el cual usa para atrapar a sus víctimas.

dos homens e das cobras, o grito dos animais, o piar dos pintinhos, etc.” (Tradução nossa)¹⁷¹

Estas habilidades são também evocadas pelo eu lírico dieguesiano nos versos do décimo quarto soneto de *Uma flor na solapa da miséria* (2007). Nele lemos a seguinte afirmação: “passeando bestido de brisa por la tarde cheia de crises/ ninguém puede me prender en una valise/ cuando me prendem - espero que durmam - / después escapo por el buraco de la fechadura.” (DIEGUES, 2007, p. 17). A evocação dessas habilidades pelo eu lírico dieguesiano nestes versos se dá como uma espécie de compensação à vida dura que leva o artista marginal-fronteiriço, capaz de fazer de sua condição de invisibilidade um meio de suplantar os limites, subverter as normas, trapacear as formas e as línguas e pôr em ação uma prática poético-tradutória que, a exemplo do Kurupi, é também antropofágica. Isto é, voraz devoradora de signos variados, com fins de incorporá-los nas entranhas de seu discurso como se já lhes pertencessem. Por isso mesmo, assume as feições de uma “mescla bizarra”, assim como o são os Aô-Aô¹⁷², não de todo possível de definição, visto que se constitui a partir da conjunção, mais ou menos, (de)sordenada de elementos heteróclitos e dissonantes, capazes de conferir, contudo, ao conjunto de sua obra um senso de unidade discursiva caótico-convulsivo e uma espécie de continuidade-descontínua, cujo elo de intermediação é, pois, seu soberbo portunhol selvagem e uma atitude mesma de contestação e desvio da norma.

Destarte, a escolha do poeta por criar uma tradução dessas lendas e histórias dispersas pelo vasto espaço da tríplice fronteira, repletas de seres bizarros, cujas características e *modus operandis* dão conta de um mundo pautado por valores outros, pelo lúdico, pelo mito e pela oralidade, torna-se extremamente adequados ao

¹⁷¹Tiene habilidades tales como mimetizarse con facilidad, hacerse invisible cuando quiere y hacerse sentir por un toque, con sus manos velludas, que producen pirí (escalafrío); puede deslizarse por los espacios más estrechos, pasar por el ojo de una cerradura, correr de cuatro patas, imitar el canto de las aves, especialmente las nocturnas, el silbido de los hombres y de las víboras, el grito de animales, el piar de los pollitos, etc. (El Pombêro. *Diccionario de Mitos e Leyendas - creencias populares e santos milagrosos*. Disponível em: <https://www.cuco.com.ar/el_pombero.htm>. Acesso em: 15 nov. 2019.)

¹⁷²Segundo o *Diccionario de Mitos y Leyendas - creencias populares y santos milagrosos*, AHO AHO (Aô-Aô) se constitui como um “Mito de la región guaraní, representado por un animal cuyo pelo se asemeja a un poncho (ahó significa ropa en guaraní). El ahó devora a los que se pierden en el monte, salvándose sólo quienes se subían a una palmera. Comentan los campesinos paraguayos que el **Ao Ao** es una especie de animal cuadrúpedo, de gran parecido con las ovejas, con la diferencia de que es más grande y además muy feroz. Ataca a su enemigo con toda furia y anda en grupos, llamándose un al otro con el ‘ao ao’, por eso lleva ese nombre onomatopéyico. Para salvarse de esos monstruos hay que subirse a un pindó (palma), árbol sagrado. De ese modo Ao Ao queda desorientado, pierde el rastro y abandona la persecución. (AHO AHO. *Diccionario de Mitos e Leyendas - creencias populares e santos milagrosos*. Disponível em: <https://www.cuco.com.ar/aho_aho.htm>. Acesso em: 15 nov. 2019.)

seu discurso poético e à sua língua selvagem. Aliás, é, pois, a partir desse universo de sentidos que Diegues constrói as bases de sua poética selvagem, e que se torna também evidente sua natureza decolonial, expressa não na negação de elementos e valores advindos do ocidente, e/ou na eleição de elementos da cor local como forma de afirmar uma identidade à moda dos românticos, mas na submissão destes valores à racionalidade bárbaro-selvagem. Assim, se é possível ver nesses fragmentos a ação criadora do poeta, tornando ainda mais caricatos estes entes selvagens, através de um discurso pautado pelo humor, pela ironia e pela paródia, vale dizer que nem por isso sua ação tradutória é a eles menos fiel, visto que o poeta-tradutor consegue comunicar na língua e na estrutura de sua narrativa os aspectos idiossincráticos destes.

É importante ressaltar a essa altura que o tradutor e o crítico precedem em Diegues o poeta autor de sonetos escritos em portunhol selvagem. Este foi, segundo ele, motivado pela sua demissão do jornal *Folha do Povo*, de Campo Grande, MS, onde trabalhava como editor chefe do suplemento literário *Palavra Boa*, e por onde publicava entrevistas com poetas e escritores de todo o Brasil, além de traduções de autores dos países vizinhos, como: Paraguai, Uruguai, Argentina e Bolívia ainda não traduzidos e/ou lidos no Brasil. O que deixa transparecer, segundo Thais Ferreira Pompêo de Camargo, a aposta do poeta na “[...] importância da aproximação, via tradução, para difundir nomes relevantes para a discussão da cultura latino-americana, ou seja, tradução para garantir o diálogo entre países que, no mínimo, podem se considerar primos – apesar de mal se conhecerem.” (CAMARGO, 2017, p. 135). Durante o período em que se dedicou ao jornalismo cultural na região da fronteira Brasil-Paraguai, cerca de uma década – 1992-2002 – antes de sua estreia no portunhol selvagem, marcada pela publicação de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002), Diegues traduziu, de acordo com Camargo (2017), nomes tais como os uruguaios Felizberto Henández (sem tradução à época) e Marosa di Giorgio – esta, segundo a crítica, se constitui como “uma das mais representativas daquele país, ainda sem tradução para o português” (p. 135) –, além do antropólogo hispano-paraguaio Bartomeu Meliá¹⁷³ e dos cubanos Virgilio Piñera e Reynaldo Arenas, dentre outros.

¹⁷³A propósito, o antropólogo faleceu no último dia 06/12/2019, devido a uma insuficiência hepática, como se pode ver no artigo a seguir: AZEVEDO, Wagner Fernandes de. Bartomeu Meliá: jesuíta e antropólogo evangelizado pelos gurani (1932-2019). *Instituto Humanitas UNISINOS*, Porto Alegre, RS,

Mas foi a organização e tradução para o português da obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006) em parceria com o etnomusicólogo Guillermo de Sequera, Ramón Barboza e Kerechu Para, que elevou, por assim dizer, dada a importância desta obra para os estudos da cosmogonia e da mitopoética guarani, sua carreira de tradutor a um *status* outro. Ficou a cargo de Douglas Diegues a tradução dos cantos Mbya Guarani apresentados na obra, seguidos de seu registro também em guarani, bem como de comentários e notas de autoria do poeta e dos demais colaboradores Mbya. Integra ainda o livro, um CD, editado por Guillermo Sequera, composto pelas respectivas canções traduzidas para o português, além de textos críticos de autoria do próprio Digues, do poeta Manoel de Barros e do professor e crítico Sérgio Medeiros. Como bem lembra Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti, estudiosa da poética dieguesiana, a circulação dessa obra “[...] é restrita e faz parte de um grupo pequeno de publicações que tomou para si a tarefa de olhar para um repertório de textos criativos oriundos das comunidades ágrafas brasileiras e sul-americanas, em geral ignorado pela cultura letrada no Brasil.” (KAIMOTI, 2015, s/p). Essa restrição cria um interessante paralelo com a poética dieguesiana na medida em que também seus livros ficam restritos a um pequeno grupo de interesse até mesmo pelas dificuldades em se ter a eles acesso, visto que não estão disponíveis nas livrarias tradicionais.

À tradução dessa obra, segue-se outra de igual importância para a poética de Douglas Diegues como projeto artístico-literário que se vale de inúmeras referências culturais num exercício contínuo de devoração antropofágica, tanto dos mitos, das formas poéticas, das línguas, dos meios advindos da cultura ocidental, que se impõem como projeto de alcance universal, quanto das culturas e línguas ameríndias, em especial a guarani, num flagrante processo de desierarquização cultural, expresso no modo como o poeta manipula, de forma igualitária, os signos poéticos, linguísticos e culturais destas diferentes genealogias, submetendo-os a um mesmo processo derrisório. Referimo-nos, pois, à tradução, para o português selvagem, da obra *Ayvũ Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá* (2014), de León Cadogan. Esta tradução é, a nosso ver, mais significativa, por tratar-se de uma obra de inegável interesse acadêmico, como o é também a anterior, publicada por Cadogan no Boletim 227 da “Revista de Antropologia”, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da

USP (Universidade de São Paulo), traduzida para uma língua não-oficial no blog pessoal de um poeta marginal-fronteiriço.

A obra traz em seu interior um conjunto de cantos que compõem a mitopoética guaraní e que constituem um tecido cultural ao qual Diegues recorre com frequência em sua poesia selvagem. Dentre as imagens recorrentes na poesia dieguesiana está a da *Tatáchina* “neblina vivificante”, responsável por infundir vitalidade a todos os seres. Ela aparece sempre ao lado de *Tataendy* “*Chamas*”, a manifestação visível da divindade criadora, como se pode ver no primeiro canto do capítulo II, intitulado *Ayvu Rapyta*, que na tradução de Diegues para o portunhol significa “El Nacimiento de la Linguagem Humana”:

1
 Ñamandu Ru Ete Tenondegua
 De un pequeno pedazo de seu próprio ser de céu
 De la sabiduria que había em seu ser de céu
 Com seu saber que vai se abrindo como flor
 Hizo que houbessem llamas y ténue neblina vivificante.

2
 Habendo inbentado a si mesmo
 De la sabiduría que habia em seu ser de céu
 por seu saber que se abre como flor Hoube que houbesse el ayvu rapyta.

Estes cantos tratam das origens da linguagem humana (*ayvu*), da palavra-alma, como um presente divino e fonte de sabedoria e amor, e, constituem o fundamento (*rapyta*) de toda a existência dos Guarani¹⁷⁴. Diegues parece, num ato de apropriação indébita, buscar aí também, de forma desvirtuada, a inspiração para a criação de sua língua poética, o portunhol selvagem. Isso pela importância conferida à palavra escrita nessa língua que é, segundo ele, por si só, dotada de atributos poéticos. Tal aposta na palavra incendiária vai ficando clara em versos tais como: “El fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza”, ou ainda, “confia en el fuego de la palabra” (DIEGUES, 2002, p. 8, 9), bem como pelo peso da cultura e da língua guarani no conjunto de sua obra. Mas é preciso lembrar que a “palavra verdadeira”, nunca é em Diegues a palavra ditada ou criada pelos deuses, mas a palavra hibridizada e

¹⁷⁴Segundo Milton Sgambatti Júnior, em ensaio intitulado “Poética Indígena: um ensaio sobre as origens da poesia” (2009), “Ao olhar mais atentamente para os versos de *Ayvu Rapyta* percebe-se que para os Mbya Guarani a palavra é efetivamente o objeto e o sujeito de sua arte, seu conteúdo e sua forma. O definitivo da essência dos Mbya Guarani é a palavra, toda sua vida se estrutura para ser fundamento e suporte de *palavras verdadeiras*. [...] os Mbya Guarani só se entendem em função da palavra.” (SGAMBATTI Jr., 2009, s/p.)

atravessada pelos resíduos das diferentes línguas e culturas que marcam, por assim dizer, o lastro histórico-cultural dos espaços e das gentes que as pronunciam nas ruas e selvas dessa *triple frontera*. Dito de outra forma, a “palavra verdadeira” em Douglas Diegues é a palavra pessoalizada num ato contínuo de fazê-la pertencer àquele que a pronuncia como coisa que é e se traduz no modo sempre particular como cada indivíduo a articula no ato mesmo de dizer e significar o mundo. Essa ideia constitui a base de seu portunhol selvagem e está explicitada na nota de abertura de *Triple frontera dreams* (2017), ao dizer que: “Qualquer kabrón, qualquer princesa, qualquer vagabundo puede fazer literatura en portunhol selvagem, porque cada um tem ya um portunhol seu, aún non lo sabiendo, escondido en seu corpo, y que jamais será igual ao mio.”¹⁷⁵ (DIEGUES, 2017, p. 5) Noção que vai, também, ao encontro da tese defendida por Tlostanova e Mignolo, segundo a qual as “[...] línguas não são algo que os seres humanos têm, mas o que os seres humanos são. Como tal, as línguas são incorporadas no corpo e nas memórias (geohistoricamente localizadas) de cada pessoa.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 61, Tradução nossa)¹⁷⁶.

A coincidência entre o poeta e os estudiosos evidencia-se no modo como eles estabelecem uma relação orgânica entre sujeito e língua. Ambos a concebem como coisa entranhada, incorporada. Elemento a partir do qual o sujeito ganha uma existência possível como ser que significa, dá significado e se constitui, no caso de Diegues, como ser poético. O aspecto de maior relevância aí se traduz no fato de que Diegues confere a uma mescla aberrante de resíduos linguísticos o *status* de língua. Atitude que sela a natureza desobediente, marginal, clandestina e desviante de sua poesia, na medida em que joga contra os princípios hierarquizantes herdados da modernidade e se impõe, desde a margem, como voz dissonante a perturbar sorridente a pretensa e frágil crença nas línguas nacionais como elo de intermediação entre diferentes. Se as línguas são, assim, o terreno onde o sujeito não apenas se constitui como tal, mas adquire também uma materialidade e uma aderência social e historicamente localizada, seu portunhol selvagem é, desse modo, expressão de uma

¹⁷⁵Em entrevista para o Blog “Digestivo Cultural”, Diegues afirma que o portunhol selvagem “Brotha de las selvas de los kuerpos triplefronteros, se inventa por mismo, acontece ou non...” (DIEGUES, 2009, s/p.)

¹⁷⁶ “[...] languages are not something human beings *have* but what human being *are*. As such, languages are embedded in the body and in the memories (geohistorically located) of each person.” (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 61)

tradição¹⁷⁷ e de um modo de viver entre fronteiras. Espaço onde o peso e o valor atribuído às línguas e às expressões culturais por elas veiculadas encontram seu limite dentro de uma política das línguas que visa, mais do que a zelar pelo patrimônio histórico-cultural por elas veiculados, a expandir seu alcance dentro de uma perspectiva econômico-capitalista.

São interessantes as discussões empreendidas a esse respeito por Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), ao apontar, em capítulo intitulado “Império”, para uma espécie de continuação do projeto colonial tocado não mais sob o rol da política *per sí*, mas de uma política das línguas, pautada na valorização e expansão do Espanhol como *commodity*, resguardando à Espanha, através da Real Academia Espanhola, o poder legislador numa estrutura hierárquica formada pelo conjunto de Academias correspondentes das nações hispanofalantes no contexto da América Latina. Segundo Ludmer:

O território da língua está organizado hierarquicamente como um império mais ou menos clássico, com um centro real, a Real Academia Espanhola (a autoridade linguística que legisla sobre a língua e a unifica: o poder legislador do território), e uma quantidade de “correspondentes”. América Latina é o lugar das correspondências. A estrutura do império no território da língua: em cima, um, a autoridade (e uma nação), e embaixo muitos (uma região). (LUDMER, 2013, p. 155)

Tais questões são também abordadas por Jorge J. Locane, em ensaio intitulado “Disquisiciones en torno al *Portunhol Selvagem*: del horror de los profesores a una ‘lengua pura’”, onde não apenas produz um discurso que coincide com o de Ludmer, quanto às políticas de valorização global do espanhol, mas aponta, também, para a perturbadora emergência do portunhol selvagem como:

[...] o produto mais fortemente simbólico da existência de toda uma cultura da fronteira [...]. Uma cultura que, podemos acrescentar, também se caracteriza por seu status periférico, a partir de um ponto de vista social y geográfico, seja este último em sua relação com as

¹⁷⁷A exemplo de Jorge Luiz Borges, Diegues também inventa seus predecessores, autores que, de certo modo, figuram entre os precursores dessa língua que vai progressivamente ganhando espaço como escritura literária. Segundo Diegues, “Existem vestígios de lo proto-portunhol selvagem enquanto escritura em algumas páginas de Sousândrade, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Héctor Olea, Wilson Bueno, Nestor Perlongher, Antonio Fraga... Y posso dizer também que, em ambos os lados de la frontera, el Pueblo inventa-lenguas triplefronterero lo segue inventando enquanto habla. (DIEGUES, 2009, s/p)

metrópoles nacionais ou no marco do atual desenho global. (LOCANE, 2015, p. 30, Tradução nossa)¹⁷⁸

Estas discussões são ampliadas por Tlostanova e Mignolo (2012) para além do contexto do espanhol de modo a refletir sobre a hegemonia das línguas europeias na produção de conhecimento científico e na subalternização e silenciamento não apenas de um conjunto de línguas e culturas de povos originários no contexto da América Latina, por exemplo, pautado por uma “diferença colonial”, mas também de um conjunto de línguas e culturas localizadas nas fronteiras externas do Ocidente, demarcando assim uma “diferença imperial”. Tal fato impõe, por si só, aos não europeus uma “dupla consciência”, ou um viver em fronteiras, expresso pelos autores na seguinte proposição:

Uma pessoa educada em Aymara, Hindi ou Russo que tem as regras e princípios de conhecimento inscritos principalmente nas três línguas imperiais da segunda modernidade (Francês, Inglês e Alemão) teria, por necessidade que lidar com uma fenda; enquanto que uma pessoa educada em Alemão, ou Inglês que aprendeu as regras e princípios de conhecimento inscritos no Alemão e no Inglês não está submetida a tal fenda. Conhecimento e subjetividades foram e continuam sendo moldadas pelas diferenças colonial e imperial que estruturaram o mundo colonial/moderno. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 61, Tradução nossa)¹⁷⁹

É, pois, contra esse estado de coisas que Diegues atenta com seu portunhol selvagem ao romper, através do erro propositado e da diluição das fronteiras entre uma e outra língua, com uma velha estrutura de poder que reproduz nas línguas os ainda vigentes projetos de expansão e dominação de territórios, gentes e saberes da modernidade. A relação que Diegues estabelece com seu portunhol selvagem e com o fazer literário ao qual dá nome está, pois, eivada de afetos e memórias tecidas no ambiente mesmo da vivência familiar, não tendo, desse modo, a ver com questões de foro econômico e/ou com o valor dessa língua frente às demais. Aliás, o portunhol selvagem é para

¹⁷⁸[...] el producto más fuertemente simbólico de la existencia de toda una cultura de la frontera[...]. Una cultura, podemos agregar, que también se caracteriza por su status periférico, desde un punto de vista social y geográfico, ya sea, esto último, en su relación con las metrópolis nacionales o en el marco del actual diseño global. (LOCANE, 2015, p. 39)

¹⁷⁹A person formed in Aymara, Hindi, or Russian who has the rules and principles of knowledge mainly inscribed in the three imperial languages of the second modernity (French, English, and German) [a primeira incluiria, segundo os autores o Italiano, o Espanhol e o Português] would of necessity have to deal with a ‘gap’; while a person formed in German or English who learns the rules and principles of knowledge inscribed in German and English is not subject to such gap. [e é assim que os autores vão dizer que] Knowledge and subjectivities have been and continue to be shaped by the colonial and imperial differences that structured the modern/colonial world. (TLOSTANOVA; MIGNOLO, 2012, p. 61)

ele uma língua entranhada, aprendida quando ainda menino, de ouvir as histórias de seu avô, de sua mãe e da mãe de seus amigos de infância na fronteira do Brasil com o Paraguai.¹⁸⁰

Nesse sentido, afirmação de que qualquer pessoa pode fazer literatura em portunhol selvagem traz à tona o fato de que a literatura e mesmo a tradução em Diegues não se constituem como práticas especializadas, isto é, exercidas por sujeitos que se distinguem no interior de uma determinada sociedade por serem portadores de habilidades especiais. Tal ideia pode ser melhor evidenciada nas palavras mesmas do poeta em entrevista concedida ao *blog* “Digestivo Cultural”, ocasião em que revela sua atitude insubmissa e não-reverencial às reconhecidas tradições literárias. Segundo o poeta “[...] los poetrastros son um pé no saco... Aliás: el mundillo literário ofialezko es algo protokolar, falso, burocratizado, solenezko, vanidosamente aburrido...” (DIEGUES, 2009, s/p.) Diegues rompe, assim, com os resquícios de uma aura poética que confere ao autor, ao editor e mesmo aos críticos literários um lugar de destaque como seletos membros da intelectualidade brasileira e/ou latino-americana; habitantes legítimos da “cidade das letras” e mergulha, incorrigivelmente, sua poesia no universo mesmo da clandestinidade e da suspeita.¹⁸¹

A poesia em Diegues estaria, então, intimamente ligada à língua e, em especial, ao portunhol selvagem, “[...] una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, água, sangue, árbole, piedra, sol, ventos, fuego, esperma.” (DIEGUES, 2007, p. 3) e à relação visceral que o poeta tem com ela. É expressão que não cabe em forma-fórmulas, é rio que não cabe no leito, é liberdade no sentido tácito do termo. Esse

¹⁸⁰Segundo o poeta, “Fue hermoso nascer do amor de minha mãe hispano-guarani y de meu pai carioca filho de um dentista baiano e uma dama mineira. Mas aos dois anos tive de voltar com a minha mãe para fronteira. Ela precisava me ensinar o portunhol selvagem, uma língua que não existe, mas que foi la língua em que sempre nos comunicamos inventando-a no calor da hora. Minha mãe foi a minha primeira professora de portunhol selvagem. Non digo que el portunhol selvagem tenha uma origem biológica. Non houvesse nascido yo del amor de una paraguaya e um brasileiro, certamente non haveria o meu portunhol selvagem.” (DIEGUES, 2016, p. 1)

¹⁸¹Por falar em territórios da suspeita, vale atentar para a recentíssima obra *Poéticas sob suspeita* (2019), lançada como resultado de pesquisas e reflexões empreendidas neste PPGL e, em especial nas linhas de pesquisa “Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados” – onde está, inclusive, inscrito nossa pesquisa –, e “Literatura, Memória, Cultura e Ensino” em parceria internacional com a UVIGO, da Espanha. Segundo as organizadoras, profs. Lourdes Kaminski Alves, Alai Garcia Diniz e Carmen Luna Sallés, “Entre redes, geoculturas e geopoéticas surge um campo de estudos periféricos, transatlânticos e globais que vem transformando a área da cultura. No desejo implícito de deixar a tradicional moldura nacionalista para entender a literatura como um processo de construção e em movimento, operacionalizam-se outras categorias que renovam as geopolíticas das margens, dos descentramentos e de reconfigurações de gêneros, mídias e de procedimentos em contínua experimentação.” (LOURDES *et al.*, 2018, p. 10). É, pois, nesse contexto de discussão teórica-crítica que o portunhol selvagem de Douglas Diegues se insere.

aspecto se avoluma ainda mais quando nos atentamos para o projeto poético-político de Douglas Diegues, marcado por uma postura radical frente aos ditames do sistema literário e do mercado editorial, possível de ser traduzida no “faça você mesmo”, cantado por seu eu lírico no dístico final do vigésimo nono soneto de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002) na forma do imperativo: “invente, ouse, inove, chute a gol, no perca mais este dia/ **faça você mesmo** sua própria antologia” (DIEGUES, 2002, p. 36, Grifos nossos)¹⁸².

O labor poético de Douglas Diegues é, pois, a tradução exata desses imperativos e está expresso também na sua prática tradutória, assumida como versões de textos variados “teletransportados” ao portunhol selvagem; língua (a Língua pura de Walter Benjamin?) que, por sinal, adequa-se a contento à tradução de todo e qualquer texto, bem como ao projeto poético-político de Diegues. Tais fatores são verdade materializada, por exemplo, na tradução de *Ayvu Rapyta*, visto que ganha forma não no corpo de um livro lançado por uma editora tradicional e/ou numa língua oficial, mas na blogosfera, meio de, juntamente com as edições *cartoneras*, dar vazão a uma literatura viva e insubmissa, no sentido mesmo de ente que não espera, dadas as condições de que está cercado, a aprovação e a admissão dos sistemas de controle, histórica e culturalmente herdados da modernidade.

Em nota que antecede a publicação de um fragmento de sua tradução de *Ayvu rapyta* no blog “Musa rara - literatura e adjacências”¹⁸³, onde atuava como colunista, Diegues afirma:

Desde 2008 vengo transdelirando, digamos, teletransportando al portunhol selvagem, com mucho gozo y liberdade kunu’u el ‘Ayvu Rapyta’, los textos míticos de los mbyá gurani del Guairá, [...], masomenos 200 páginas, consideradas uma de las joyas raras de las literaturas ameríndias, tanto por sua riqueza poetika, kosmofonica, filosófica, como por seus valores estéticos inatos selvátikos originaes intransferibelles. (DIEGUES, 2012, s/p)

¹⁸²Segue o soneto na íntegra: “antologia de chiste e fuegos de artificio/ antologias de plágio sutiles sabor ajo/ antologias de trocadalhos do carilho e do carajo/ antologias de clichês, bobagens, y outros malefícios// antologias famosas, horrorosas, desconocidas/ antologias raras, ou vergonzosas, ou para enganar a los tontos/ antologias contra el viento, ou con descuentos/ antologias quentes e frias// antologia futurista/ mano Maia, no me omite en esa lista/ antologias contra el tédio pegajoso/ antologias neocolonialistas// invente, ouse, inove, chute a gol, no perca mais este dia/ faça você mesmo sua própria antologia.” (DIEGUES, 2002, p. 36)

¹⁸³DIEGUES, Douglas. *Ayvu Rapyta* ou el origen de la linguagem humana. In: *Musa Rara: literatura e adjacências* (BLOG). 18 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/ayvu-rapyta>>. Acesso em: 02 dez. 2019.

Para além da importância dispensada a *Ayvu Rapyta*, ressalta-se na fala de Diegues uma sensível reflexão sobre os procedimentos por ele utilizados no processo tradutório dessa obra, sintetizados nos termos de uma “transdeliração” e/ou “teletransporte” ao portunhol selvagem com muito gozo e liberdade. Depreende-se daí que a tradução em Diegues, a exemplo de sua poética, não opera pautada pelos valores disciplinares e/ou por estudos de tradução; não faz distinção entre literatura e não literatura, canônico e marginal, centro e periferia. Esse fator se manifesta não apenas nas escolhas do poeta sobre quais textos traduzir, ou melhor, teletransportar ao portunhol selvagem, mas nas motivações subjetivas do poeta e no tratamento equânime por ele dado a estas diferentes textualidades, de modo a ativar nelas o mesmo tom poético que torna reconhecível, independente da forma de registro ou da tipologia textual, a dicção poética que lhe é característica. Em entrevista concedida à Malha Fina Cartonera, Diegues afirma:

Só transdeliro los textos que me impactam; podem ser conocidos ou desconocidos, bons ou ruins, feos ou belos. Aquilo que me impacta es lo que tem a ver conmigo. Prefiro non citar nomes, mas apenas ressaltar essa qualidade inexplicável de los textos que me impactam. Transdelira-los es una maneira de hacerlos míos también, sem que deixem de ser de los autores. (DIEGUES, 2016, p. 6)

Esse aspecto nos permite lançar luzes ainda sobre uma das mais significativas investidas de Diegues no campo da tradução *per sí*, que é, como já vimos anunciando anteriormente, a tradução de importantes poemas do cânone ocidental, tais como o “Albatroz”, de Charles Baudelaire, o “Hino Nacional”, de Drummond, e, em especial, justamente por integrar *Triple frontera dreams* (2019), obra ora em análise, o “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, sob o título de “Poema en Línea Re(c)ta”. Estas e outras traduções integram a obra *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), lançada por seis cartoneras de seis países diferentes.¹⁸⁴

¹⁸⁴Segundo Wilson Alves-Bezerra, “o lançamento foi feito por um pool de sete editoras “cartoneras” (que usam papelão e papel reaproveitado). Encabeçado pela Vento Norte, de Santa Maria (RS), do editor Fernando Villaraga-Eslava, o pool tem ainda La Regia (México), Karakartón (España), La Joyita (Chile), Casimiro Biguá (Argentina), Cartonazo (Peru) e Yiyi Jambo (Brasil/Paraguai). Um livro numa língua inexistente, com uma circulação internacional à margem, é minimamente instigante.” (ALVES-BEZERRA, 2015, s/p.)

Em “Poema en Línea Re(c)ta” Diegues demonstra a versatilidade e a exuberância expressiva de seu macarrônico idioma, capaz de realçar, com maestria, o conteúdo irônico do poema de Álvaro de Campos. E é por essa mesma razão que podemos dizer que o “Poema en Línea Re(c)ta” se adequa de forma muito particular à língua e à poética de Douglas Diegues, justamente na medida em que o eu lírico deste coincide com o daquele na crítica, salvo as devidas proporções, à hipocrisia reinante em um mundo de gente perfeita e vencedora em tudo: “*Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuantí*”. Diante de tais espécimes de gente avolumam-se a “pequenez” e a “covardia” desse eu lírico, traduzidas numa adjetivação pejorativa e negativamente significativas na construção do senso de inadequação que o caracteriza, batendo em descompasso com a ópera do mundo. Tal senso de inadequação é intensificado pela enumeração infinda – recurso bastante utilizado por Douglas Diegues –, de pecados, vilanias e fraquezas que constituem, por assim dizer, o tecido mesmo da insignificante existência desse sujeito, cuja força advém da postura oposta em relação aos (seus) “conocidos”, em reconhecer-se fraco e vil num mundo de pseudo-perfeitos: “Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tantas vezes vil,/ Yo tantas vezes irresponsiblemente parasito,/ Indescupabelmente sucio,/ Yo, que tantas vezes non he tenido paciência para bañarme,/ Yo, que tantas vezes he tropezado com mios pies publicamente en los tapetes de las etiquetas...” (DIEGUES, 2017, p. 79). A tese da inadequação à realidade circundante perpassa todo o poema modulada num progressivo tom irônico que atinge seu ápice nos versos finais:

Óóó príncipes, mios hermanos,/ Arre, estou harto de semi dioses!
 Donde hay gente neste mundo?/ Entonces apenas yo soy 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 pueeso hablar com mios
 superiores sem vacilar?/ Yo, que vengo siendo vil, literalmente vil,/ vil
 nel sentido mais tacaño & infame de la vileza. (DIEGUES, 2017, p. 80)

Se o “Poema en Línea Re(c)ta” de Álvaro de Campos adequa-se, no tom irônico e na temática, à poética dieguesiana, seu processo tradutório também não fica atrás, na medida em que se dá, igualmente, pautado pelo desvio da norma, pelo roubo consciente, e por uma espécie de (des)tradução cicatrizada, inclusive, no título de “Drummond reescrito ou **destraduzido** en la frontera selvagem”; um de seus poemas-

tradução publicado pela “*Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*”¹⁸⁵. O sentido de uma tradução desviante em Douglas Diegues se processa no momento mesmo em que o tradutor-poeta teletransporta, transmutando o poema de Pessoa/Campos para um universo e uma língua que lhe são particulares, envoltos, por assim dizer, num mix de afetividade e gestos políticos que fazem do portunhol selvagem e da fronteira *loci* privilegiados para a execução de tais projetos. Sua prática tradutória, como ele mesmo a define, deve ser entendida a partir da noção de transdeliração. Esse conceito, como se vê, constitui-se a melhor definição de uma prática tradutória que implica no movimento de traslado para uma zona, ou território que, no caso de Douglas Diegues, assume as feições do indiviso e da perda da faculdade da razão e/ou da racionalidade para entregar-se, sem freios e interditos, à fulgurante loucura da barbárie e da dissolução dos pilares da razoabilidade e das convenções que permeiam a vida, a comunicação, a arte, as formas de saber, de ser e de traduzir, herdadas da modernidade. É, pois, nesse ponto que Diegues aciona um conjunto de práticas e valores cuja genealogia encontra-se nas fronteiras externas do pensamento ocidental, como forma de enfrentá-lo sem perder a graça, sem negar seus valores, mas atuando, todavia, no sentido de questioná-los, deslocando-os de um lugar e de uma posição de centralidade através do jogo, do riso, da desintegração das línguas e de uma dicção poético-selvagem-delirante que produz como resultado direto a desarticulação da linguagem, sua “desinserção”¹⁸⁶ de uma lógica de coesão monolíngue para instaurar a voracidade de uma língua-linguagem possível como tradução da selva e do mau-selvagem. É assim que num verso como: “*todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuantí*”, o poeta aciona, conduzido pela celebração do erro, diferentes línguas – o português, o espanhol, o inglês e o italiano – com a naturalidade de alguém versado numa língua e num modo de dizer que desconhece as fronteiras linguísticas, bem como as fronteiras entre o certo e o errado, entre o saber e o sentir, entre o compor e o traduzir, etc. O desafio que Diegues impõe

¹⁸⁵Cf. DIEGUES, Douglas. Poemas. In: *Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Curitiba, PR. Disponível em: < <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=717>.>. Acesso em: 03 Dez. 2019.

¹⁸⁶Trata-se de conceito utilizado pela professora e psicanalista Hebe Tizio Domínguez, para se referir a formas de extrapolação do discurso a partir de uma articulação da linguagem que foge, como sintoma, à normalidade assegurada pelo “laço social”, a civilização, que se constitui como discurso regulador da realidade. É o caso por exemplo do delírio que é, segundo ela, “[...] um discurso articulado a partir de um fenômeno elementar que funciona como axioma. A linguagem serve para construir o delírio, mas, ao mesmo tempo, esse uso desarticula, como discurso comum, aquele que organiza o laço social.” (TIZIO, 2015, p. 1)

a si e a seus leitores é o do (des)aprendizado¹⁸⁷, do (des)condicionamento da língua e do pensamento através de uma constante (des)escritura e, como é o caso aqui, da (des)tradução. Tais princípios podem ser observados nos versos de seu soneto a seguir: “Quanto mais desaprendu - melhor/ percebo la diferença entre amor y amor y bolor/ los ayoeros usam sandálias quadradas -/ non dá pra saber se suas pegadas estão indo ou voltando/ por la estrada.” (DIEGUES, 2007, p. 17). O desaprender aí deve ser visto como exercício de abertura para novas possibilidades e formas de dizer, pensar e organizar o discurso pautadas num fazer “o verbo pegar delírio”; lição que Diegues aprendeu com seu “abuelo poético”, o poeta Manoel de Barros, no canto VII de seu *O livro das Ignorâncias* (2010) ao dizer que “[...] Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos -/ O verbo tem que pegar delírio. (MANOEL, 2010, p. 301). E é assim, que, à guisa das considerações finais, podemos dizer que vão, também, ficando opacas em Douglas Diegues as fronteiras entre tradução e poesia, ou entre tradutor e poeta, visto que o traslado de textos vários para o portunhol selvagem, ou o teletransporte, como prefere o poeta, implica num claro exercício de transcrição, de transvalorização numa língua e numa poética que remontam, por isso mesmo, à estética antropofágica, ou mesmo a poéticas anteriores, como nos autoriza pensar Haroldo de Campos (2011), ao refletir, por exemplo, na poética rebelde e irascível daquele que seria o primeiro poeta de peso do Brasil, Gregório de Matos. Este foi, segundo o crítico, produtor de um barroco diferencial, em relação ao modelo europeu, resultante da articulação pessoal e até mesmo subversiva de elementos advindos da literatura ocidental, bem como do uso desobediente da língua como forma de marcar a diferença de uma literatura, que, como diz Haroldo, já nascera adulta. Diegues reedita a voracidade antropofágica de Oswald de Andrade, manifesta na mítica (des)tradução do dilemático verso de Shakespeare: *tupi or not tupi, that's the question* num portunhol selvagem que não deixa dúvidas quanto aos valores que norteiam não apenas seu fazer poético, mas também, sua prática tradutória. Instaura o desvio como forma de expressão e maneira de dizer mesmo quando dizer não se faz necessário. Desvio que se expressa, de um lado, nas escolhas dos textos a serem “teletransportados”, ou, devorados, como meio de traduzir a apropriação transgressiva e uma atitude não reverencial frente à tradição, mas, principalmente, no ato mesmo

¹⁸⁷Esse aspecto foi por nós abordado no primeiro capítulo a partir da obra de Tlostanova e Mignolo intitulada, *Learning to unlearn: decolonial reflection from eurasia and the americas* (2012), como um exercício de natureza decolonial. Ver o tópico “Das razões e escolhas: um caminho”.

de submetê-los, de dobrá-los, de outro, a uma racionalidade bárbaro-selvagem, materializada no exercício de fazê-los existir numa língua cuja existência não pode ser atestada oficialmente¹⁸⁸. Isto é, o que vemos aqui não é Diegues sendo traduzido para um idioma hegemônico, mas o contrário, Diegues traduzindo textos canônicos de idiomas hegemônicos para uma não-língua.

Essa postura poderia ainda apontar para o fato de que os textos canônicos na literatura ou fora dela são desde há muito traduzidos para as línguas e espaços de menor prestígio como forma de reproduzir nas margens o pensamento e os valores vigentes nos centros hegemônicos, numa perspectiva crítica que aponta para o que o professor Edgar César Nolasco (2012) vai definir como eixo e fora de eixo. Já o contrário não ocorre com a mesma frequência, dentro dessa linha de raciocínio, posto que é intrínseca a ela a ideia de que as margens, o fora do eixo, são destituídas de pensamento crítico, e da capacidade de produzir manifestações artísticas que figure como tal entre aquelas, restando a estas, como alternativa possível, o *status* de reprodutoras, replicadoras do que ocorre no eixo, espaço onde as coisas e o pensamento de fato acontecem. Esse desenho tem seu grau de representação num plano global, onde o eixo, seguindo a perspectiva apontada por Nolasco (2012), em consonância com pensamento crítico de Walter Mignolo (2000; 2004; 2012), seria, pois, representado pela Europa e os EUA e o fora do eixo pelas nações periféricas, que, coincidentemente, compartilham de um passado colonial.

Nesse sentido, mesmo não parecendo, Diegues inverte essa lógica, primeiro ao assumir, como vimos demonstrando, uma postura de recusa à tradução, de destruição das línguas, mais do que da negação de um já superado(?), posto que falacioso, ideal de pureza linguística; depois pelo fato de que, ao (des)traduzir, ele o faz não como alguém que traz civilização à barbárie, mas como alguém que põe em marcha um audaz processo de descivilização do “civilizado”; um mau-selvagem devorando o civilizado através de uma língua e de valores que sinalizam a recusa daquele a se dobrar à civilização modernamente imposta num (des)começo que evoca, pela língua, “No descomeço era o verbo” (BARROS, 2010, p. 301) a civilização

¹⁸⁸ “[...] non soy nim fui el inventor del portunhol selvagem. Soy apenas el inbentor de um concepto de portunhol selvagem, um portunhol salbahem enquanto habla y escritura y non-lengua. Um concepto falsificado, paraguayensis, pero que nim Borges y suos acólitos nim los kapos de Oxford ou de la Sorbonna lo podem refutar. Porque de hecho el portunhol selvagem se hay inventado a si mesmo em distintas épocas, antes y después de la Guerra de la Kuádruple Alianza (Londonlândia, hay que escribir solo la verdad, fue quem bankou la alianza luso-rapay-urugua-kurepí kontra Paraguaylândia). (DIEGUES, 2009, s/p)

bárbara. Sua poética e sua tradução são, assim, o riso irônico do “mau selvagem” diante do requintado e falacioso processo civilizatório, violentamente, imposto por aqueles que de fato agiram como bárbaros, ao instituírem, como pano de fundo da modernidade, a barbárie com o discurso trocado da civilização. Essa natureza selvagem perpassa toda sua poética e, em especial, *Triple frontera dreams* (2017), a mais plural e fragmentada de suas obras. Isso em função da multiplicidade de textos e contextos reunidos num entre-capas que absorve, também, as multifaces do labor poético de Douglas Diegues, na produção de uma poesia que, a exemplo do “El Xamã milagroso”, relato mítico do povo Ayoreo traduzido para o português selvagem e um dos textos a integrar também *Triple frontera dreams*, sobrevive a todas as tentativas de extermínio, pois, a cada tentativa de liquidá-la, mais forte e viva ressurgirá, num gesto de teimosa resistência, fazendo delirar o verbo para dar vazão a novos descomeços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A fronteira em Diegues não exige passaporte: nenhum compromisso com a nacionalidade. Essa fronteira apodrece inevitavelmente fazendo da travessia um jogo de espelhos em que os dois lados se confundem.”
(Myriam Ávila)

À guisa das considerações finais, interessa-nos retomar, desde a epígrafe, alguns dos aspectos que gozam de centralidade em nossa reflexão e percurso de composição deste longo ensaio. Momento este em que, mais do que tecer algumas considerações últimas sobre a natureza das obras que prenderam nossa atenção nesta caminhada, torna-se igualmente relevante a reflexão sobre os procedimentos de leitura e apreciação críticas por nós adotados no trato com uma textualidade e com um autor para os quais as fronteiras inexistem, apodrecem, inseridas num jogo derrisório e profanador.

É notório, a essa altura, que estas obras impõem revisões à teoria e crítica literárias pela própria radicalidade com que atentam contra os pilares do espectro disciplinar, mas também, e sobretudo por assumir – desde as margens das nações e do sistema literário e editorial –, as feições de uma escritura de vanguarda. Os vínculos da poética dieguesiana a um espaço fronteiro têm o poder de provocar o descentramento do olhar teórico-crítico, diante da impossibilidade de se ignorar uma textualidade soberba e dissonante que irrompe potente de espaços não contados no circuito das produções teóricas e artísticas de uma nação de tamanho colossal como o é, por exemplo, o Brasil, além de acrescentar-lhe reforço quanto à natureza excêntrica de que está cercada.

Se estas são, pois, as condições que mais facilmente se nos apresentam quando da abordagem da textualidade em questão, apostamos, desde o início, num modo de ler que se expressa, igualmente, através de uma visada fronteira. O fronteiro/*fronterizo* emerge aí como um modo de ler entre fronteiras, numa *praxis* que adquire as formas de uma hermenêutica pluritópica, por meio da qual se processa também sua natureza decolonial. Isso na medida em que opera através de uma atitude desiherarquizante, abrindo, assim, o horizonte não para uma perspectiva trans/interdisciplinar, posto que esta se constitui ainda dentro dos liames do pensamento e da razão ocidental/moderna, mas para uma perspectiva adisciplinar, ou, melhor, indisciplinada, mais adequadas à leitura e apreciação crítica de textualidades que se inscrevem no terreno mesmo da barbária e da selvageria. Tais

fatores acenam para o horizonte da pós-ocidentalidade, mais do que para a pós-modernidade, devendo aquela ser lida como atitude mesma de recusa à aceitação passiva e cega do impositivo *frame* moderno sobre as formas de ler, pensar e/ou de produzir artefatos artístico-literários vigentes até os dias atuais. Nesse sentido, o fronteiro responde à necessidade de se criar saídas alternativas para um complexo ferramental de leitura fornecido pelas disciplinas, pelos distintos campos do saber, pela própria ideia de teoria, e, no nosso caso, da teoria da literatura, abordando muito diversamente um sem número de artefatos artístico-literários cuja natureza e condição desviante, ou mesmo residual, como é o caso das obras de Douglas Diegues, mas também de um conjunto de outras obras literárias que emergindo de espaços fronteiros e/ou afastados dos grandes centros ascendem à crítica de forma um tanto desprestigiada.

Nesse sentido, nossa pesquisa e o trabalho que ora se vos apresenta aqui materializado emerge dentro de um contexto cuja consciência é já uma realidade no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira e latino-americana sobre o inegável papel e importância dos estudos de fronteira e/ou das fronteiras na imperativa revisão e reposicionamento do discurso crítico e teórico ao redor do mundo. Esse quadro tem ganhado força e expressividade no contexto brasileiro, muito em função do recente projeto de expansão do sistema universitário tocado pelos governos que comandaram o país na primeira década dos anos 2000, em especial os governos do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, que expandiu exponencialmente a universidade pública para as regiões mais longínquas do país, antes desassistidas pelo ensino superior, público e gratuito¹⁸⁹. O mesmo pode ser dito da expansão e oferta dos programas de pós-graduação em nível de mestrado e doutorado abertos nessas mesmas universidades, que assumem nas diferentes regiões desse país tamanho continente um inegável papel de protagonismo no processamento dessas mudanças, na medida em que promovem o descentramento do pensamento e da produção de conhecimento, antes

¹⁸⁹Obviamente que essa questão demanda uma reflexão crítica sobre seus êxitos e fracassos, erros e acertos, etc. Todavia, mais do que falar sobre erros e/ou acertos desse ou daquele governo quanto às políticas educacionais, não é esse o objetivo aqui, a menção que fazemos visa a lançar luzes sobre um dado que veio contribuindo para a emergência e aprofundamento dos estudos relacionados à fronteira, mas, também, e principalmente de um movimento de interiorização de universidade pública brasileira, capaz de modificar, sensivelmente, o mapa do pensamento crítico e da produção de conhecimentos científicos a nível de Brasil. Para uma reflexão mais aprofundada quanto a essas questões, Cf. CARVALHO, Cristina Helena Almeida de. Políticas para a educação superior no governo Lula: expansão e financiamento. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 58, São Paulo, Jun. 2014. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100010>. Acesso em: 15 dez. 2019.

restrito às universidades dos centros hegemônicos do país, de um lado, bem como a abertura para uma gama muito mais ampliada de temas e problemas advindos de objetos desafiadores, emergente desses mesmos espaços¹⁹⁰. Se o descentramento é já um importante e primeiro resultado desse estado de coisas, o reposicionamento do discurso teórico-crítico vai, pois, se constituindo como sua imperativa e mais natural continuidade, visto que, cada realidade e espaço geohistórico oferece por si só problemas e demandas de naturezas variadas, requerendo, por assim dizer, respostas e metodologias capazes de levar em conta, de maneira minimamente mais adequada, as contingências e especificidades locais. Assim, mais do que modificar a cartografia da produção de conhecimento, e, nesse sentido, a emergência de novos atores, escritores, poetas e artistas que de outra forma não ascenderiam ao espaço da crítica literária, por exemplo, essas universidades e programas de pós-graduação têm um importante papel na relativização e/ou no questionamento das fronteiras disciplinares, posto que a emergência de novas temáticas e problemas não apenas oxigenou a produção de conhecimento a nível de Brasil, mas, também, agravou os problemas relacionados ao espectro disciplinar, aos marcos teóricos e metodológicos que, pensados desde os centros hegemônicos, abordam muito inadequadamente objetos, problemas e temáticas que emergem das fronteiras e das margens, justamente por tratar-se de uma teoria e crítica herdeiras do cogito moderno e ainda preche de aspirações universalistas.

Esse estado de coisas torna evidente um flagrante quadro de fratura epistemológica que possibilita a revisão e a abertura para saídas outras, locais, para questões e problemas também locais, sem que isso signifique um virar de costas para as questões “universais”. Esta é, pois, a base do pensamento fronteiro, advindo não de um pensar da/na fronteira apenas, mas de um pensar nas frinchas do espectro disciplinar, ou nas fronteiras externas desse, de modo a buscar formas de ler e abordar todo um pluriverso de línguas, culturas, formas de saber, de ser e de traduzir que ficaram de fora, e que de fora ainda persistem e resistem a leituras estereotipadas,

¹⁹⁰Vale destacar aqui o fato de que minha formação acadêmica, desde a graduação até o Doutorado, se deu em universidades e programas de Pós-Graduação criados ainda na primeira década dos anos 2000. A Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), por exemplo, onde cursei Letras e fiz, posteriormente, o Mestrado, foi criada em 2005. Cf. <https://portal.ufgd.edu.br/reitoria/ufgd/historico>). O Programa de Mestrado em Letras da FACLE/UFGD, Faculdade de Artes, Comunicação e Letras, foi criado no ano de 2009. O PPGL da UNIOESTE, Cascavel, PR, teve seu início no ano de 2011. Cf. <https://www5.unioeste.br/portalunioeste/pos/ppgl/>. A UNILA, Universidade a que nos referimos como modelo experimental de uma política educacional assentada nas fronteiras foi fundada no ano de 2010. Cf. <https://www.unila.edu.br/conteudo/hist%C3%B3ria-da-unila-0>.

enviesadas e incapazes de dar a esse pluriverso um tratamento horizontal, dada a natureza totalizante que lhe é característica.

A construção de nosso processo de leitura se deu também marcado pela participação de eventos em universidades distintas que encamparam tais questões visando senão a construção de saídas alternativas para os constrangimentos de um saber disciplinado, sinalizar um já flagrante senso de inadequação e do esgotamento de abordagens teórico-críticas de viés estruturante ou mesmo presas às formulações epistemológicas que conformaram, ao longo da modernidade, as fronteiras disciplinares sob as bases do pensamento e da razão ocidental, das quais são herdeiros os campos da arte e da literatura. E nesse sentido vale destacar nossa participação no XV Congresso Internacional da ABRALIC, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2017. Como já mencionado no corpo dessa tese, o temário do referido evento – Textualidades contemporâneas – é por si só indicador de um movimento de abertura epistemológica em relação ao trato com a questão da literatura, possibilitando, assim, avanços significativos na abordagem de um conjunto variado de práticas que gravitam em torno da literatura, ou que estão, de acordo com Josefina Ludmer (2013), a meio caminho desta. Mais significativa foi nossa participação no simpósio “Interculturalidade e outras textualidades: vozes na fronteira”, organizado pelos professores Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD); Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE) e José Antonio de Souza (UEMS), pesquisadores de universidades situadas na região da tríplice fronteira – Brasil, Paraguai e Argentina. O caráter de abertura epistemológica mostra-se aí também evidente, em consonância com o temário do evento, desde o título do simpósio, demarcado nos termos da interculturalidade como processo possível e, principalmente, na busca por “outras textualidades”¹⁹¹. O subtítulo é ainda mais relevante ao propor a emergência de vozes na fronteira, que demandam, por assim dizer, formas outras, não domesticadas de esculta. É o que se evidencia, por exemplo, já no primeiro parágrafo do resumo que justifica a proposta de uma reflexão teórico-crítica de natureza “fronteiriça”. Segundo os propositores:

¹⁹¹A relevância das discussões aí empreendidas se desdobrou no lançamento de um Dossiê de mesmo título do simpósio, compondo a edição de n. 42 de 2018, da Revista *Línguas e Letras* do PPGL/UNIOESTE, Cascavel, PR, onde, inclusive, desenvolvemos esta pesquisa. O Dossiê pode ser conferido no seguinte endereço: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/976>>.

Uma robustecida produção em submergidas dicções fronteiriças retornam, hoje, surgindo no cenário contemporâneo como se revestidas em estilo fronteiriço, provocativo e derivador de ‘outras’ diferentes práticas culturais, uma vez que nacedouras de um mundo de fronteira que reclama, necessariamente, um estilo fronteiriço. (SANTOS, et al. 2017, p. 193)

A ideia de que há o “retorno” de uma robustecida produção em submergidas dicções fronteiriças aponta para o fato de que esta sempre existiu, sempre esteve lá, ou ainda, que compõe uma tradição de textualidades não levadas em consideração a contento pela própria emergência em espaço situado à margem da nação, mas, principalmente, pela natureza compósita em tom dissonante e de desvio frente as concepções normativas do estético e do literário, de um lado, e do espectro disciplinar, de outro, como marcos de um mundo e de uma realidade concebidos a partir de uma hermenêutica monotópica (MIGNOLO, 2000), monolíngue e cindido por fronteiras várias. O sucesso do simpósio se mostra na quantidade de trabalhos, bem como na profundidade e relevância das questões propostas a partir da abordagem de textualidades e vozes fronteiriças diversas, e/ou de práticas culturais circunscritas à região de fronteira. Dentre os quais, apresentamos o trabalho “Fronteiras da literatura e literatura de fronteira: notas sobre uma poética selbaje às margens do Brasil com o Paraguai”¹⁹², numa referência à poética selvagem de Douglas Diegues, mas também a textualidades outras, circunscritas a esta fronteira em específico, como é o caso de *Selva trágica* (1956), por exemplo.

Nessa mesma perspectiva tem lugar um segundo evento realizado, também, no ano de 2017, abrigado por duas universidades cujos campings se confundem, amalgamam-se, como corpos que coabitam uma mesma fronteira: a UNIOESTE, camping de Foz do Iguaçu, e a UNILA, sob o tema: “Humanidades nas fronteiras: imaginários e culturas latino-americanas”. Está implícita, na ambiguidade do tema, a convergência de um projeto que aponta para a existência de gentes, línguas, subjetividades, sonhos e corpos atravessados por fronteira várias, mas, também, de um reposicionamento das ciências humanas desde as fronteiras disciplinares e geográficas. O evento ganha ainda mais sentido quando se leva em conta o espaço onde fora realizado, isto é, na zona da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e

¹⁹²Cf. OLIVEIRA JR., Josué Ferreira de. Fronteiras da literatura e literatura de fronteira: notas sobre uma poética selbaje às margens do Brasil com o Paraguai. *XV Congresso Internacional ABRALIC – Anais*, Rio de Janeiro, RJ, 2017. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=2177>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

Argentina – espaço tematizado na poética dieguesiana e, de modo especial, na obra *Triple frontera dreams* (2017), que faz já no título menção a este território indiviso –, bem como por realizar-se em uma das mais singulares Universidades do Brasil, quiçá do mundo, a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), assentada, desde o seu fundamento e missão institucional, no pensar por entre as fronteiras e deslocamentos (DINIZ, 2008), ou desde as fronteiras, condição esta favorável para que se ponha em prática o que Walter Mignolo (2000) denominou como pensamento fronteiro (Border thinking). De acordo com os propositores:

O título Humanidades nas Fronteiras tem aqui um duplo significado inter-relacionado: a) Apontar para a exigência de reflexão teórica em pesquisas interdisciplinares, inseparável da tematização da cultura como um fenômeno relacional que não se limita às fronteiras entre saberes; b) indica a localização espacial das duas universidades proponentes – em uma das mais visíveis fronteiras geopolíticas do país, entre Argentina, Brasil e Paraguai – e a exigência de tematização dos diversos fenômenos culturais e estéticos aí implicados.¹⁹³

Para além do aspecto da interdisciplinaridade, sintoma da busca por uma saída possível para o flagrante mal-estar do espectro disciplinar, produto mesmo da consciência, cada vez mais viva, de sua pouca validade no trato com um mundo fraturado e povoado por culturas e línguas heterogêneas – coexistindo simultaneamente num mesmo espaço-tempo –, está o aspecto da localização espacial das universidades e, conseqüentemente, do evento. Esse dado é marca-denúncia de um já corrente processo de descentramento do pensamento e da reflexão teórico-crítica que encontra na(s) fronteira(s) – geográficas e disciplinares – um terreno propício para uma flagrante e necessária virada epistemológica como resposta desde as margens à rigidez e à violência com que se expressa a produção de conhecimento acadêmico, por vezes incapaz de lidar, de enxergar e de produzir as respostas de que necessitam as margens.

De alcance internacional, o evento não só faz convergir para o espaço da fronteira pesquisadores advindos de universidades situadas nos grandes centros, mas possibilita, também, a emergência de pesquisadores fronteiros. Estes pesquisadores fronteiros, habitantes de um território que vai aos poucos deixando de ser o *locus* apenas de uma enunciação fronteira para se tornar um modo de ser, ver, ler,

¹⁹³Cf. HUMANIDADES NAS FRONTEIRAS: imaginários e culturas latino-americanas. I circular. Disponível em: <<https://congressohumanidades.wordpress.com/page/1/>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

conhecer e traduzir o mundo em torno da fronteira, são, talvez, os atores mais indicados para criar respostas possíveis ao(s) legado(s) herdado(s) da modernidade que ainda vigoram e compõem a estrutura da universidade, mesmo as localizadas nas zonas de fronteira. E isso é já o bastante, posto que invertem a lógica e a ideia do centro irradiador de respostas e conhecimentos válidos para serem reproduzidos nas margens, além de por em xeque qualquer tentativa de produção de conhecimento de alcance universal. Isto é, vai ficando patenteada a ideia de que todo conhecimento é de alguma forma teórico, posto que resulta de algum tipo de elaboração, coletiva e/ou individual, e local, dado que surge a partir das demandas e dos problemas de um determinado grupo de pessoas num espaço-tempo também determinado.

Foi, pois, mediado por tais noções que nos acercamos da poética dieguesiana, como textualidade que desafia, em todos os níveis de sua composição, esse estado de coisas, pondo em suspense as fronteiras disciplinares, geográfica e linguísticas, assumindo, assim, um papel de vanguarda no conjunto das reflexões dessa natureza. Aliás, pode-se dizer que é contra tais imperativos que a obra de Douglas Diegues erige-se com voz e tom de deboche, e se constitui como produto fora da curva, elevando, assim, a um nível outro o aspecto derrisório e contestador possível de ser observado em poéticas anteriores, também circunscritas as zonas fronteiriças, como é o caso, por exemplo, de *Selva trágica* (1956), e *O que são os ervais* (2012), na medida em que tal contestação não se processa em Diegues por meio da denúncia, ou de um conteúdo de temáticas fortes em tom grave, mas através do riso cáustico, da paródia e da profanação materializadas no esfacelamento das línguas, das formas, bem como na atitude não reverencial à tradição.

Diegues instaura a descrença na literatura, no conhecimento enciclopédico, na sofisticação dos livros, na tradição e nas fronteiras como elemento de distinção entre civilização e barbárie. Evoca para si os *loci* simbólicos e transterrados das fronteiras apagadas e do retorno de uma civilização bárbara. Sua obra não se dá, contudo, mediada no confronto dicotômico entre civilização e barbárie, mas na desestabilização destas dicotomias através da dilapidação das formas canônicas, dentre as quais sua produção de sonetos selvagens se destaca; na desestabilização dos discursos e dos campos do saber, materializados num contundente e contínuo processo de desdiferenciação, (LUDMER 2013), de polos tais como realidade e ficção, literatura e não literatura, poesia e prosa, teoria e crítica, poesia e tradução, dentre outros; mas, principalmente, na decomposição das línguas como forma de criar um discurso

poético-político e crítico desarticulado das vinculações nacionalistas e completamente afeito às margens, seja como discurso enunciado numa não-língua, o portunhol selvagem, seja na materialização residual de uma “poética” editorial saída do lixo, do descarte, como o é a editoração *cartonera*. Nesse sentido, mais do que rebelde ou desobediente, a poética dieguesiana tem o poder de pôr sob suspeita qualquer tentativa de leitura e/ou abordagem críticas domesticadas e/ou domesticadoras.

Como tal, sua obra impõe renovadas questões sobre a teoria e a crítica literárias, tornando impreteríveis as reflexões em torno do aspecto heterogêneo da América Latina, como um todo, mas sobretudo, dos espaços e das literaturas de fronteiras, que dada a localização no mapa da nação, tematizam desde sua emergência como tal uma existência errante, atravessada e habitante de uma espécie de lugar nenhum. Fatores tais geradores de invisibilidades múltiplas e flagrantes que remontam a uma vasta e longa produção discursiva sobre o legado maldito do passado colonial, cujos efeitos ecoam na produção de Diegues, mas não só, a partir da multiplicidade de vozes, línguas e culturas soterradas sob o pesado manto da razão, da fé e das línguas europeias impostas sobre um caldaloso mar de gente, mundos e formas que conformavam o território cicatrizado na história recente da modernidade como América Latina.

Sua voz é a da transgressão violenta materializada não necessariamente no que é dito, mas no modo como o diz. Seus livros *cartoneros* e sua língua babélica vão mais longe do que a mensagem por eles veiculada. São eles, inclusive, os responsáveis pela ascensão de Diegues a espaços centralizados da crítica, mesmo que ainda como uma “poética sob suspeita”, o que explica, por exemplo, o fato de ser Diegues mais conhecido como poeta e performer selvagem, autor de livros *cartoneros* do que pela leitura mesma de sua poesia. A emergência de Douglas Diegues no horizonte poético-literário brasileiro, ou melhor, latino-americano e para além dele, através de uma vastíssima gama de participações em feiras literárias, mesas redondas, entrevistas a diversos canais, dentro e fora do Brasil e nos formatos os mais variados, vem forçando a crítica a olhar com outros olhos para artefatos artístico-literários que fogem ao *mainstream* e ao *status quo* na arte e na literatura. Primeiro porque, como vimos demonstrando, estamos a tratar de uma poética que se desvincula, arredia e transgressora, de um espectro ordenador dos campos de conhecimento e das formas de organização do mundo e das ideias, num desapego e

desenraizamento flagrantes, principalmente, no que tange às vinculações às concepções de nacionalidade, de língua e de literaturas nacionais.

Nesse sentido, as reflexões aqui empreendidas a partir da leitura e apreciação críticas de parte significativa do conjunto da obra de Douglas Diegues – em cotejamento com expressões literárias outras, igualmente desafiadoras, e com um *corpus* teórico que reclama e/ou que sinaliza as fronteiras como *loci* de uma virada epistemológica – se constituem como uma tentativa errante, um caminhar em direção a um difícil processo (*hard process*) de descondicionamento da mente, de desaprendizagem dos modos de ver, de ler e de traduzir artefatos artístico-literários que não se comportam bem a leituras domesticadoras. As saídas, talvez, estejam localizadas na capacidade de se dirimir as fronteiras entre teoria e objeto, arte e conhecimento teórico, traçando um caminho, mesmo que errante e marcado pela subjetividade, que permita ao pesquisador, primeiro despir-se desse lugar de fala, dos pressupostos teóricos, para aprender com a própria textualidade os caminhos para uma leitura, ou como propõe Diegues, uma desleitura, destradutória, cunhada na desaprendizagem da língua certa e única para ressignificar o erro na língua e nas caminhadas possíveis, como exercícios válidos e produtores de um tipo de conhecimento que não se pretende totalizante e universalista.

É certo, porém, que tal processo não se encerra aqui, mesmo porque, muito provavelmente, só o tocamos de leve. Todavia, nosso trabalho e exercício contínuo de enfrentamento dessa textualidade soberba e selvagem, traduz, senão uma sensível mudança nos modos de ler, a necessidade urgente de que a persigamos, não como ponto de chegada, mas como processo que não pode ser interrompido sob pena de manter o estado de invisibilidade e silenciamento a que fora condenado um conjunto vasto de vozes, formas, línguas e culturas que resistem, de teimosia, o ainda vigente legado da modernidade.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Fernanda Arruda. **Portunhol selvagem: hibridação linguística, multiterritorialidade e delírio poético**. 01/12/2012 132 f. Mestrado em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, JUIZ DE FORA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFJF.
- ACADEMIA LITERARIA DE LOYOLA. Asunción Kapital de la Ficción [blog]. Asunción, PY, 2007. Disponível em: <<https://academialiterariadeloyola.wordpress.com/2007/11/30/asuncion-kapital-mundial-de-la-ficcion/>>. Acesso em: 27 jul 2019.
- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. e Apres. Selvino José Assmann.- São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas nas encruzilhadas modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALVES-BEZERRA, Wilson. O portunhol de vanguarda do carioca Douglas Diegues. In: **O Globo - Cultura**. Online, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-portunhol-de-vanguarda-do-carioca-douglas-diegues-18365752>>. Acesso em: 14 Ago. 2018.
- ALVES, Rogério E. Poeta Douglas Diegues traduz país de fronteiras desconhecidas. In: **Ilustrada - Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35713.shtml>>. Acesso em: 15 Ago. 2018.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANTUNES, António Lobo. António Lobo Antunes: “Fernando Pessoa me aborrece até a morte”. In: **El País**. Lisboa, 24 set 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/18/cultura/1442599830_647238.html>. Acesso em: 4 set 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1981.
- _____. Border arte: Nepantla, el lugar de la frontera. In: **Frontera/The Border: arte about the Mexico/United States border experience**. San Diego, CA: Centro Cultural de la Raza: The Museum of Contemporary Art. San Diego, 1993.

ALVES-BEZERRA, Wilson. **Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga**. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2008.

ARGUEDAS, José María. **Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman**. Lima: Ediciones Salqantay, 1962.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes**. São Paulo; Duas Cidades: Editora 34, 2000.

ATTI, Francesca Degli. Considerações acerca do movimento do *Portunhol selvagem*: o paradigma da osmose e a resistência cultural. In: **Babilônia**: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. - Lisboa, n.º 13, p. 47-72, 2013. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/5160>>. Acesso em: 27 Out. 2016.

AUGUSTO, Yara. A escritura pictural de Alejandro Xul Solar. In: **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 18, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4065>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ÁVILA, Myriam. **Ciranda da poesia: Douglas Diegues por Myriam Ávila**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

AZEVEDO, Wagner Fernandes de. Bartomeu Melià: jesuíta e antropólogo evangelizado pelos gurani (1932-2019). **Instituto Humanitas UNISINOS**, Porto Alegre, RS, 08 dez. 2019. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/594740-bartomeu-melia-jesuista-e-antropologo-evangelizado-pelos-quarani-1932-2019>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

AZULGARAY, Paula. Portunhol sem fronteira. In: Select. Categoria Ensaio, reportagem. São Paulo, 1, dez. 2011. Disponível em: <<https://www.select.art.br/portunhol-sem-fronteiras/>>. Acesso em: 14 ago 2019.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n. 11, pp. 89-117, maio - agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>>. Acesso em: 02 Fev. 2017.

BAKHTIN, Mikail. **Questões de literatura e estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.

BANCESCU, María Eugenia. Frontera de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues. In: **ABEHACHE**, ano 2, n. 2 jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/143-155.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2019.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem / Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARRETT, Rafael. **O que são os ervais**. Trad. Alai Garcia Diniz. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

BASTOS, Augusto Roa; MACIEL, Alejandro; GADEA, Omar Prado; NEPOMUCENO, Eric. **O livro da guerra grande**. Trad. Josely Vianna Baptista; Vera Mello Joscelyne; Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2002.

BAVIO, Alfredo Grieco y. "Triple frontera Dreams", de Douglas Diegues. In: *Revista Ñ*. 22 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.pressreader.com/argentina/revista-%C3%B1/20170722/282604557907017>>. Acesso em: 02 Fev. 2017.

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Entre Paraguai(s), Bolívia(s) e Brasil(s): diálogos nas quase fronteiras "dissolvidas". In: GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Literatura e Linguística: Práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul** (org.). Dourados-MS: Ed. UFGD, 2011.

BETTO, Frei. **A arte de semear estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BILBIJA, Ksenija. Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio. In: BILBIJA, Ksenija; CARBAJAL, Paloma Celis (Orgs.). **A Primer of Latin American Cartonera Publishers Academic Article, Cartonera Publications Catalog and Bibliography**. Wisconsin; University of Wisconsin - Madison Libraries, 2009.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (org.). **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010, pp. 137-148.

_____. **Guerra e poesia: dispositivos bélico-poéticos do modernismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

_____. Guerra em deriva: poéticas de fronteira. In: *Nau Literária*. Revista de crítica e teoria da literatura em língua portuguesa do PPG-LET UFRGS. Porto Alegre, v. 12, n. 02, p. 84-98, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>>. Acesso em: 18 Dez 2017.

BOSI, Alfredo. **Melhores poemas de Ferreira Gullar**. São Paulo: Global, 2004.

BRESSANE, Ronaldo. Hablando sério: escritores brasileiros y paraguayos uniram-se numa missão incrível: legitimar o portunhol. In: *O Estado de S. Paulo - Estadão*. São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,hablando-serio,122244>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

BUENO, WILSON. **Mar Paraguayo**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1992.

CAMPOS, H. Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: _____. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 197-205.

_____. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHO, Cristina Helena Almeida de. Políticas para a educação superior no governo Lula: expansão e financiamento. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 58, São Paulo, Jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100010>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

_____. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda N. da Silva (org.). **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Editora Sagra - D.C. Luzzatto, 1996, pp. 198-218.

BUARQUE, Jamesson. Soneto como variação fixa formal. In: *Revista Texto Poético*. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/324>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

CARVALHO, Elanir França. **Do épico ao trágico - uma leitura do romance 'selva trágica.'** 01/05/2003 120 f. Mestrado em LETRAS (TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CASTRO, José Maria Ferreira de. **A selva**. Lisboa: Ed. Cavalo de Ferro, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. Rio de Janeiro: Edi. Cosac Naify, 2013.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de estoque**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

CHASTEEN, John Charles. Introduction. In: RAMA, Angel. **The Lettered City**. North Carolina: Duke University, 1996.

CHIAVENATTO, Julio José. **Genocídio Americano: A guerra do Paraguai**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. Revisitando *Selva Trágica*. In: DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. Taubaté, SP: LetraSelvagem, 2011.

COSSON, Rildo. Notas à margem de uma fronteira móvel. In: *CONTINENTE SUL / SUR*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998, v. 7, p. 85-94.

_____. *A selva e o regionalismo amazônico*. In: Congresso Internazionale *IL PORTOGALLO E I MARI: UN INCONTRO TRA CULTURE*. Instituto Universitario Orientale: Napoli: Liguori Editore, dicembre 1994, p. 359-369.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada: reflexões**. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. *A literatura comparada no contexto latino-americano*. In: *Revista Raído*. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. v. 2, n. 3, 2008. Dourados, MS: UFGD, pp. 21-31.

CLIFF, Michelle. **The land of look behind**. Ithaca, N. Y. : Firebrand books, 1985.

CUCCAGNA, Claudio. **A visão do ameríndio na obra de Sousândrade**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 2004.

CUNHA, Roseli Barros. **Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama**. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

CRUZ, Sá Júnior da. **Só não disse....** Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2013.

DANIEL, Claudio. A questão da ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: **EUTOMIA - Revista de Literatura e Linguística**. Recife, v. 1, n. 11, p. 251-260, Jan./Jun. 2013. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/251>>. Acesso em: 30 out. 2019.

DIEGUES, Douglas. **Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes**. Curitiba, Travessa dos Editores, 2002.

_____. **Uma flor na solapa da miséria**. Assunção: Yiyi Jambo, 2007.

_____. **El astronauta paraguayo**. Assunção: Yiyi Jambo, 2007.

_____. **El astronauta paraguayo**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Ltda., 2012.

_____. **Triple frontera dreams**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Ltda., 2012.

_____. **Triple frontera dreams**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora, 2017.

_____. Entrevista. In: **Tiempo Argentino**. Literatura que borra las fronteras. Ago. 2017. Disponível em: <<https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/69683-literatura-que-borra-las-fronteras>>. Acesso em: 12 jan 2018.

_____. Literatura que borra las fronteras. [13 de agosto de 2017b]. Buenos Aires: **Tiempo Argentino**. Entrevista concedida a Nicolás G. Recoaro. Disponível em: <<https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/69683-literatura-que-borra-las-fronteras>>. Acesso em: 10 mai, 2018.

_____. Douglas Diegues. Digestivo Cultural. 1 Jan. 2009. Entrevista concedida a Julio Daio Borges. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=28&titulo=Douglas_Diegues>. Acesso em: 14 ago. 2019.

_____. Transdeliración Selvagem. Malha Fina Cartonera. São Paulo, p. 1-6, 9 mar. 2016. Entrevista concedida a Ellen Maria Vasconcellos. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/03/09/transdeliracao-selvagem/>>. Acesso em 14 ago. 2019.

_____. Poemas. In: **Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. Curitiba, PR. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=717>>. Acesso em: 03 Dez. 2019.

DINIZ, Alai Garcia. A literatura entre fronteiras e deslocamentos: corpo, papel e imagem. In: **Outra Travessia**. Revista de Literatura - PPGL- UFSC. n. 7, 2008 -

Florianópolis; UFSC, p. 65-72. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11976>>. Acesso em: 23 Out. 2016.

_____. Poéticas transterradas. In: **Revista Línguas e Letras**. v. 17, n. 38, 2016. UNIOESTE/Cascavel, PR. p. 7-29.

_____. Literatura entre deslocamentos e fronteiras: mediando vozes. In: **Revista de Literatura, História e Memória: Dossiê Confluências entre Literatura, Cultura e Outros Campos do Saber**. v. 14, n. 23, 2018. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/19739/13048>>. Acesso em: 13 Ago. 2018.

_____. Oralidades de fronteira: Roa Bastos e Washington Cucurto. In: / **Congreso Internacional de la Asociación Brasileña de Hispanistas**. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/sumario.htm>>. Acesso em: 29 mar 2019.

DOMÍNGUEZ, Hebe Tizio. O delírio como “desinserção” da linguagem. **Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais - Almanaque On-line**, n. 6, 2015. Disponível em: <<http://almanaquepsicanalise.com.br/wp-content/uploads/2015/09/hebe.pdf>>. Acesso em: 16 dez 2019.

_____. Novas modalidades do laço social. **Revista Eletrônica do Núcleo Sephora**, Rio de Janeiro, RJ, v. 2, n. 4, mai./out. 2007. Disponível em: <http://www.isepol.com/asephallus/numero_04/pdf/artigo_03.pdf>. Acesso em: 16 dez 2019.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. Taubaté, SP: Letra Selvagem, 2011.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DUSSEL, Enrique. Beyond eurocentrism: The world-system and the limits of modernity. In: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao. (Org.). **The cultures of globalization**. Duke University Press, 2004.

EBLING, Fernanda. **Rabiscos que sufocam: palavras perdidas entre fumaça, whisky, sexo e solidão**. Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

FERREIRA, Dair Méris da Silva. **Selva trágica - o espaço da degradação: um romance sob tensão**' 01/10/1997 186 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, São Paulo Biblioteca Depositária: UNESP/FCL/ASSIS.

GANCHO, Cândida Vilares. **Introdução à poesia: teoria e prática**. São Paulo: Atual, 1989.

GARCIA CANCLINE, Nestor. Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía. Conferência apresentada no congresso “Fronteras, mapas y ubicaciones intermedias”, Valparaíso, Chile, 2009.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GRESSLER, Lori alicé; VASCONCELOS, Luiza Mello. **Mato Grosso do Sul: aspectos históricos e geográficos**. Dourados, MS: L. Gressler, 2005.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political economy: transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality. In: **Transmodernity: journal of peripheral cultural production of the luso-hispanic world**. School of Social Sciences, Humanities, and Arts, UC Merced. University of California, 2011.

HERRIG, Fábio Luiz de Arruda. **Literatura e História: Uma Perspectiva Interdisciplinar do Romance Selva Trágica, de Hernâni Donato** 01/05/2012 129 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS, DOURADOS Biblioteca Depositária: Biblioteca da UFGD

JAKOBSON, Roman. **Arte verbal, signo verbal, tempo verbal**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. Douglas Diegues: “Las fronteras siguen incontrolables”. In: GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa; SANTOS, Paulo Nolasco dos (org.). **Literatura e Linguística: práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2011.

_____. O encontro entre os Mbya Guarani e o poeta e tradutor Douglas Diegues: cantemos sempre belas canções. In: **ABRALIC - XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias**. Belém, PA: Universidade Federal do Pará, 2015. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455908042.pdf>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

_____. Douglas Diegues: poesia e crise. In: **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 34, n. 1, p. 171-184, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635839/3548>>. Acesso em: 29 mar 2019.

_____. Bolber a viver: Douglas Diegues e a retomada da utopia romântica. In: **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**, Londrina-PR, v. 27, p. 74-86, jun./dez. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=59&Itemid=77>. Acesso em: 29 mar. 2019.

KALIMAN, Ricardo. La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentino, Julio 1994.

KOOCHÉ, Greg. **Memórias de um libertino sem sorte**. Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2016.

LEMES, María Luz García. *A tradução da melopeia para o espanhol na poesia de Damário da Cruz*. In: *Rev. Let.*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 89-101, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8599/0>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba, PR: Travessa dos Editores, 1987.

LIMA, Renira Lisboa de Moura. **A forma do soneto**. Maceió: EDUFAL, 2007.

LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. **A imagem do índio: discurso e representações**. Dourados, MS: Editora UFGD, 2012.

LIMA, ANDREA TERRA. **Nos cruzamentos da selvageria: uma poética do portunhol**. 11/07/2013 80 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BSCSH. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=109342>. Acesso em: 03 Set. 2016.

LOCANE, Jorge J. Disquisiciones en torno al *Portunhol selvagem*. Del horror de los profesores a una "lengua pura". In: **Perífrasis**. Revista de Literatura teoría y crítica. vol. 6, n.º 12, 2015 - Bogotá, p. 36-48. Disponível em: <www.scielo.org.co/pdf/peri/v6n12/v6n12a04.pdf>. Acesso em: 27 Out. 2016.

LUCAS, Fábio. Na selva selvaggia da criação. In: DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. Taubaté, SP: LetraSelvagem, 2011.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Propuesta Educativa**, n. 32, v. 2, Nov. 2009.

_____. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte alto. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

MACHADO, Bruno Focas Vieira. João Guimarães Rosa: a invenção da linguagem. In: **Itinerário**, Araraquara, n. 33, p. 233-242, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4870>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MAESTRO, Jesús G. Contra la hermenéutica como pseudociencia: sobre el hundimiento de la teoría de la literatura. In: **El hundimiento de la teoría de la literatura**. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015, pp. 315-323. Disponível

em: <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/08/contra-la-hermeneutica-como.html>>. Acesso em: 14 Ago. 2018

MARIN, Jéri Roberto. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; NETO, Paulo Bungart (org.). **Ervais, Pantanaís e Guaviraís: cultura e literatura em Mato Grosso do Sul**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2013.

_____. Limiares entre história e literatura em *Selva trágica* de Hernâni Donato. In: SANTOS, Paulo Nolasco dos. (org.). **Literatura comparada: interfaces e transições**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2001, pp. 169-179.

_____. As representações femininas em *Selva trágica*, de Hernâni Donato. In: PERARO, M. A.; BORGES, F. T. de M. (org.). **Mulheres e famílias no Brasil**. Cuiabá, MT: Carlini e Careiro, 2005, pp. 105-126.

_____. Os ervais encantados de *Selva trágica* de Hernâni Donato. In: MARIN, J. R.; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (org.). **Sois como deuses: textos de teologia e literatura**. Dourados: Ed. UFGD, 2013, pp. 91-103.

MATTOSO, Glauco. S/T. in: DIEGUES, Douglas. **Dá gosto andar por estas selvas: sonetos salvajes**. Curitiba, PR: Travessa dos Editores, 2002.

MEDEIROS, Sérgio. Os astronautas de Kabakov e Diegues. **Itinerários**, Araraquara, n. 28, p. 137-143, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2145>>. Acesso em 20 nov. 2019.

MELLO, Ana Maria Lisboa. A noção de hipertexto e sua contribuição para os conteúdos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada: Teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra - DC Luzzatto, 1996.

MELO, Tarso de. **Lugar algum com uma teoria da poesia**. São Bernardo do Campo: Alpharrabio Edições, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de escrita**. São Paulo: É Realizações, 2013.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Por uma razão decolonial: desafios éticos-políticos-epistemológicos à cosmovisão moderna. In: **Civitas**. v. 14, n. 1, 2014, pp. 66 - 80. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/download/16181/1095>>. Acesso em: 15 Ago. 2018.

MIGNOLO, Walter D. **The Darker Side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization**. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

_____. **Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking**. New Jersey; Princeton University Press, 2000.

_____. **Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar decolonial.** Quito-Ecuador: Ed. Universitaria Abya-Yala, 2013.

_____. Globalization, Civilization Process, and the Relocation of Languages and Cultures. In: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (org.). **The Cultures of Globalization.** Durham: Duke University Press, 2004

_____. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MORICONI, Italo. Poesia 00: uma mostra. In: **Margens / Margenes: revista de cultura.** n. 9, jan/jun. 2007. Belo Horizonte/Bueno Aires/Mar del Plata/Roma, pp. 34-49.

MOTA, Sara dos Santos. **O Portunhol e Sua Re-Territorialização pela Escrit(Ur)a: Os Sentidos de um Gesto Político'** 25/02/2014 186 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, Santa Maria Biblioteca Depositária: UFSM. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2208513>. Acesso em: 03 de Set. 2016.

MUNDURUKU, Daniel. **Daniel Munduruku: participação especial de Ceíça Almeida.** São Paulo: UK'A editorial, 2010.

NAZISMO NA AMÉRICA DO SUL: nascido racismo, colônia alemã se mistura no Paraguai. **GAUCHAZH Mundo.** 18 mai. 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2013/05/nascida-do-racismo-colonia-alema-se-mistura-no-paraguai-4142319.html>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

NOLASCO, Edgar César. **Perto do coração selvagem da crítica fronteriza.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

OLIVEIRA JR., Josué Ferreira de. **No cipó da selva: Relatos dos ervais e dos seringais em Selva Trágica e A selva'** 31/03/2015 150 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS, Dourados Biblioteca Depositária: UFGD. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3250584>. Acesso em: 03 Set. 2016.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. In: **Ipotesi.** Juiz de Fora, v. 15, n. 2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011. Disponível

em:<www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/7-literatura.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2017.

O RAPPÀ. Fronteira. In: **Nunca tem fim**. Rio de Janeiro; Warner Music Brasil, 2013

PALERMO, Zulma. **Desde la outra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina**. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2005.

_____. ¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?. In: CROLLA, Adriana (comp.). **Lindes actuales de la literatura comparada**. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 126-136.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica e ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

_____. **Formas breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

_____. Memoria y tradición. In: **Anais do II Congresso da ABRALIC**. v. 1, 1981, pp. 60-66.

PIZARRO, Ana. Áreas culturais na modernidade tardia. In: ABDALA, Jr., Benjamin. (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 21-35.

_____. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. 271 p. + 1 DVD-ROM - Humanitas.

_____. **O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana**. Trad. Irene Kallina, Liege Rinaldi. - Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2016.

PERES, Warlerson. A fronteira: o ponto de partida para a linguagem poética de Douglas Diegues. In: **REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados-MS, v. 1, n. 15, p. 225-242, 2017. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1499/pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

PERLONGHER, Néstor. El portuñol en la poesía. In: Tse Tse 7-8, (2000), pp. 254-259 1984. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/171061/mod_resource/content/2/Perlongher%20%282%29.%20EI%20portu%C3%B1ol%20en%20poes%C3%ADa%20en%20Tse%20%2C%207-8%2C%202000pdf.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUÉL, Ramón. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una**

diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

RAMA, Angel. **A cidade das letras.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RAMOS, Wellington Furtado. Douglas Diegues: metapoesia e outras metas. In: **Revista Estudos Linguísticos.** São Paulo, v. 46, n. 3, 2017. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1709>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

REIS, Claudia Freitas. **Os sentidos de portunhol e spanglish no espaço enunciativo da internet: um estudo das relações de determinação e (des) legitimação.** 01/08/2010 180 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

RIBEIRO, Duane. O bicho está nu: a polêmica 'La betê' no MAM. In: **Revista Cult.** 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam/>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

ROA BASTOS, Augusto. **Las culturas condenadas: compilação de Augusto Roa Bastos.** México: Siglo XXI editores, s.a., 1978.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance.** Tradução de André Telles. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

ROCCA, Pablo. Las comarcas culturales latinoamericanas (discusión de una hipótesis Ángel Rama). In: JOBIM, José Luiz *et al.* (org.). **Sentidos dos lugares.** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 152-165.

RODRIGUES, W. **Na fronteira.** Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2018.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** São Paulo-SP; Perspectiva, 1978. pp. 11-20

SANTOS, Paulo Nolasco dos. **Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense.** Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008.

_____. Fronteiras do local: o conceito de regionalismo nas literaturas da América Latina. In: **Revista de Literatura, história e memória.** Literatura e Cultura na América Latina. v. 5, 2009. UNIOESTE / Cascavel. p. 47-61.

_____ *et al.* **Arte, cultura e literatura em Mato Grosso do Sul: por uma conceituação da identidade local.** Campo Grande, MS: Life Editora, 2011.

_____. **Entretextos: crítica comparada em literatura de fronteiras.** Campo Grande, MS: Editora Life, 2012.

_____. Vozes do descentramento latino-americano. In: CRUZ, Antonio Donizeti; ALVES, Lourdes Kaminski; MERINO, Ximena Antonia Díaz (Org.). **Imagens das Américas: interfaces sociais, culturais e literárias**. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2016.

_____. Literatura e região cultural em contexto de fronteira. In: **Revista de Literatura, História e Memória**. Dossiê Confluências entre Literatura, Cultura e Outros Campos do Saber. v. 14, n. 23, 2018. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/19578/13062>>. Acesso em: 13 Ago. 2018.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto; CAMARGO, Thais Ferreira Pompêo de Camargo. (Des)limites: a linguagem transgressora de Douglas Diegues. In: **Darandina** - Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Juiz de Fora, v. 8, n. 1, fev./mar. 2016. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-8-numero-1-fevereiro2016/artigos/>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Além das margens, aquém da tradição: a sonetística de Douglas Diegues. In: **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 46, n. 3, 2017. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1579>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SANTURBANO, Andrea; MARSAL, Meritxell Hernando; PETERLE, Patricia. **Fluxos literários: ética e estética**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (Org.). **Teoria, poesia, crítica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SERAFIM, Luciano. **Raiz transeunte**. Dourados, MS: Arrebol Coletivo, 2013.

SGAMBATTI Jr. Milton. Poéticas Indígenas: um ensaio sobre as origens da poesia. **FronteiraZ** - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. São Paulo, n. 3, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/issue/view/875>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SIRINO, Tallyssa Izabella Machado. **Narrativa e resistência em Selva Trágica, de Hernâni Donato**' 15/03/2013 98 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ, Cascavel Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Unioeste – Cascavel. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=95121>. Acesso em: 03 Set. 2016.

SOUSA, Greissi Cristina; TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. O jogo de sentidos na poética neobarroca de Douglas Diegues: uma análise semiótica de *la xe sy*. In: **Raído** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD.

Dourados-MS, v. 9, n. 20, p. 103-114, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/4222/2480>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SOUZA, SABRYNA LANA DE. **Wilson Bueno e a poética do portunhol em mar paraguayo: añaretã, añaretãmeguá**. 08/10/2015 103 f. Mestrado em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, Juiz de Fora Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2566027>. Acesso em: 03 Set. 2016.

SOARES Jr., Avelino Ribeiro. **O drama dos ervais em Selva trágica, de Hernâni Donato**. 2016, 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, 2016.

TERRON, Joca Reiners. **Transportuñol borracho: 15 joyitas bebadas de la poesía universal contrabandeadas al portuñol salvaje**. Asunción: Yiyi Jambo, 2007.

TLOSTANOVA, Madina V.; MIGNOLO, Walter D. **Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas**. The Ohio State University, 2012.

TORRES, Sonia. **Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografia de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Trad. Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

VALLE, Carmen. Traducir *Borderlands. La Frontera*. In: ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**. Madrid, 2016.

VÁZQUEZ, Alejandra. Poética reciclada y salvaje. In: UH, Asunción. Asunción, 2008. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_5sKX33b0VQ/SORiVZ0bBKI/AAAAAAAAA4k/VkGET7WFk6E/s1600-h/yiyijambo+UH+1.jpg>. Acesso em: 18 mar. 2019

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

_____. Interculturalidade e (des)colonialidade: perspectivas críticas e políticas. In: XII Congresso ABRIC. Florianópolis, Brasil, 2009. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/walsh-interculturalidade-e-descolonialidade.html>>. Acesso em: 01 Set. 2016.

WISNIK, José Miguel. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. Rio de Janeiro, RJ: Companhia das Letras, 2010.