

CELSO HERNANDES FAVARO

VOZES, LABIRINTOS, ALEGORIAS: *MAR PARAGUAYO*, DE WILSON

BUENO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

CAMPUS DE TRÊS LAGOAS

2006

CELSO HERNANDES FAVARO

**VOZES, LABIRINTOS, ALEGORIAS: *MAR PARAGUAYO*, DE WILSON
BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação-Mestrado em Letras do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul para a obtenção de título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rodrigues Belon

TRÊS LAGOAS

2006

Agradeço ao Pai de todos nós e a meu pai que, lá do outro lado, certamente torce por ver minhas metas atingidas.

À minha mãe, por me conceber a vida.

À minha mulher, pelo apoio irrestrito e incondicional.

Aos meus filhos, pela expectativa de me verem formado.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, por ser mais que um orientador, um amigo sempre disposto a ajudar.

Ao Prof. Dr. Francisco Antonio Tito Damazo, pelo incentivo e pelo apoio para o ingresso no mundo maravilhoso da leitura e da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel, pelos caminhos indicados quando eu ainda divagava à procura de um.

Ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco, pelas importantes aulas e pelas indicações de leituras, fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Batista de Sales, por me fazer conhecer o Mestrado por meio de suas aulas.

Ao Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, meu primeiro professor no Mestrado, ainda como aluno especial, cuja disciplina me fez entender e acreditar que era possível ingressar, definitivamente, no Mestrado.

À Prof^a. Dr^a. Rosana Cristina Zanelato Santos, pelas sugestões de estudo da obra de Wilson Bueno.

Ao escritor Wilson Bueno, ao responder meus e-mails tão prestativamente e fornecer a fortuna crítica sobre sua obra.

Aos meus companheiros de Mestrado, que se tornaram amigos durante nossa caminhada.

A todos aqueles que torceram pelo meu sucesso, em especial à Prof^a. Milliane Cristina da Cruz Covolo, que sempre manifestou, explicitamente, sua admiração pelo meu esforço.

Aos caros amigos da DE Araçatuba, que contribuíram, amiúde, para que meus trabalhos fossem executados.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Agradeço a dedicação, o empenho e a prestatividade carinhosa de Maria Estela Tortoreli, também professora, paranaense, incansável auxiliar, seja na busca de um novo livro seja na pesquisa na Internet, tornando-se uma companhia virtual imprescindível e, portanto, recebe todo o meu carinho.

Agradeço ao amigo e professor José Antônio Pretti pelas orientações imprescindíveis para dar o formato final da dissertação.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo demonstrar como a polifonia se faz presente em *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno. A polifonia destaca as vozes culturais existentes no continente latino-americano ultrapassando as fronteiras de Guaratuba, cidade onde é ambientada a narrativa. A polifonia se evidencia principalmente porque a narradora é uma índia velha que deixou as suas origens em terras paraguaias e vive, no presente da narrativa, em Guaratuba, cidade turística paranaense e se comunica em português, espanhol e guarani ou, em alguns momentos mescla o seu discurso com partes de cada um deles. Ultrapassando todas as barreiras impostas pela norma, Wilson Bueno faz avançar a prosa em direção à poesia, hibrida as línguas em uso e quase em desuso, resgata línguas em desuso organizando um discurso polifônico sustentado por um jogo de palavras que pretende apenas destacar como as línguas e culturas dialogam livres de imposições, normas ou fronteiras. O discurso narrativo acrescenta poucas informações desde suas páginas iniciais: a Marafona do Balneário encontra-se solitária e é movida pelas recordações da existência de um amante a quem se refere por “el viejo”.

Palavras-chaves: Wilson Bueno; *Mar paraguayo*; hibridação cultural; polifonia lingüística e cultural.

ABSTRACT

This work has for objective to demonstrate as the polyphony is done present in *Mar paraguay* (1992), of Wilson Bueno. The polyphony detaches the existent cultural voices in the continent Latin-American crossing the borders of Guaratuba, city where the narrative is adapted. The polyphony is evidenced mainly because the narrator is an old indian that she left their origins in Paraguayan lands and she lives, in the present of the narrative, in Guaratuba, city tourist paranaense and she communicates in Portuguese, Spanish and Guarani or, in some moments mixture her speech with parts of each one of them. All crossing the barriers imposed by the norm, Wilson Bueno does the prose advance towards the poetry, hybrid to languages in use and almost in disuse, it rescues languages in disuse organizing a polyphonic speech sustained by a game of words that just intends to highlight as the languages and cultures dialogue free from impositions, norms or borders. The narrative speech increases few information from yours paginate initials: Marafona of the spa is lonely and it is moved by the memories of the existence of a lover to who refers for "el viejo."

Word-key: Wilson Bueno; *Mar paraguay*; cultural hybridization; linguistic and cultural polyphony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.PRINCÍPIOS DIALÓGICO E POLIFÔNICO DA TEORIA BAKHTNIANA	14
1.1.Dialogismo.....	14
1.2.Polifonia.....	16
1.2.1.Polifonia e reiteração.....	17
1.3.Do dialogismo ao multidiscursivo.....	22
1.4. A estratificação da linguagem.....	27
1.5. A linguagem literária.....	29
1.6.A linguagem do romancista.....	31
1.7.Os discursos no romance.....	33
1.8. O hibridismo.....	40
1.8.1. <i>Mar paraguayo</i> , da visita às línguas medievais ao inglês moderno ao jogo de palavras.....	43
1.9. Culturas latino-americanas: hibridação.....	50
2. ALEGORIA, POLÍTICA E ESTÉTICA PÓS-DITATORIAIS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA.....	61
3. ENTRE UMA CONVERSA E OUTRA, ENTRE UM LIVRO E OUTRO, EIS A OBRA	72
4. NO FABULÁRIO DE WILSON BUENO.....	89
4.1. Conflitos e acordes culturais em <i>Mar paraguayo</i>	89
4.2. As memórias da Marafona do Balneário.....	102
4.3. <i>Mar paraguayo</i> , dos múltiplos signos aos múltiplos significados	111
4.4. O tom fabulístico de <i>Mar paraguayo</i>	117

CONCLUSÃO.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123
ANEXO.....	127

INTRODUÇÃO

O leão é feito de carneiro assimilado.

Paul Valéry

Estudar as relações dialógicas em *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno – este livro polifônico – é o nosso objetivo.

O dialogismo – já de entrada é percebido pela leitura em três línguas – é uma marca forte no livro do escritor paranaense, nascido em Jaguapitã.

Todavia, muito mais que dialogismo lingüístico, vemos aflorar o diálogo cultural – cultura de raízes européias, a dos brasileiros de Guaratuba; cultura indígena, a da marafona, índia velha paraguaia.

Guaratuba, eleita como o ponto de confluência cultural – por se tratar de cidade turística e receber pessoas de todas as partes do Brasil e da América Latina – é o fundo aperceptivo ao qual se refere Bakhtin (2002a), em que as línguas estão em constante confronto.

A índia velha e prostituta influencia a cultura local, mas não passará incólume aos tingimentos dessa própria cultura. A polifonia presente transforma os discursos e, das duas vozes existentes, passamos a ter uma terceira, que não é uma nem outra, porém pode ser as duas. A equação pode ser complexa, todavia é muito representativa porque do conflito entre português, espanhol e guarani, surge o *portunhol*, híbrido usado pelos falantes desterritorializados.

No primeiro capítulo do presente trabalho, “Princípio dialógico e polifônico da teoria bakhtiniana”, pretendemos demonstrar, à luz dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia, como se dão os processos de inter-relação

e como as várias vozes dialogam. A reiteração é a tônica do discurso da Marafona do Balneário que, numa atitude quase inconsciente não dá progressão a ele mergulhando num fluxo de consciência interminável.

O segundo capítulo, “Alegoria, política e estética pós-ditatoriais na literatura latino-americana”, na esteira dos estudos de Idelber Avelar, evidencia como a arte deixa de ser aurática no processo de modernização da América Latina. A modernização da literatura não combina, pois, com o atraso do continente. Os escritores, que antes eram funcionários do Estado, viam-se à mercê de um Estado cada vez mais tecnocrático. O regime militar, que no Brasil foi de 1964 até 1984, por meio de mecanismos repressivos, tornava a cada dia mais a arte marginalizada, colocando em evidência a pornografia. Néstor García Canclini destaca o poder das nações européias que colonizaram a América Latina e influenciaram toda a cultura já formada no continente. Esta cultura, de base oral, não resistiu à pressão formal da cultura européia que, tão logo implantada nas universidades, sobrepôs-se e elevou sua língua como oficial.

O terceiro capítulo, “Entre uma conversa e outra, entre um livro e outro, eis a obra”, dará a conhecer, por meio de entrevistas concedidas por Wilson Bueno, como é o seu processo criador demonstrando sua erudição, assim como um projeto literário que nasceu e se mantém: a hibridação dos gêneros, das línguas e das culturas. Escritor percuciente, cuja formação se deu nos anos setentas e oitentas – período governado pela ditadura militar – é marcado pelo forte intento de dismantelar todas as regras, criando uma literatura singular e pós-moderna. Editor de um importante periódico literário do Paraná, *Nicolau*, na literatura reescreve os bestiários clássicos, as fábulas e o consagrado Guimarães Rosa, demonstrando como anda a relação lingüística nos vários países em que se

convive com mais de uma língua ou faz renascer a língua dos escritores do século XIX, principalmente a ambigüidade machadiana.

O quarto capítulo, “No fabulário de Wilson Bueno”, que é dividido em quatro partes, analisa alguns aspectos de *Mar paraguay*. A primeira, faz um estudo sobre as influências sofridas pelo escritor por ele se situar num continente multiculturalista e de terceiro mundo influenciado por políticas norte-americanas. A segunda, por ser uma análise da narrativa, confere um caráter confessional à personagem principal – única – que, caoticamente, seguindo sugestões subjetivas, relata sua vida pregressa, a vida na sua aldeia, o seu relacionamento com homens – com ênfase ao velho, um companheiro mais estável – em casas de prostituição. A terceira parte traz à luz um inventário de palavras da narrativa com origens diversas como o latim clássico, francês, inglês e grego que formam o substrato lingüístico do Brasil e países da América Latina demonstrando a polifonia cultural presente na obra e resgata, por meio de uma escavação lingüística, as origens das línguas latinas. A quarta e última, confere a *Mar paraguay* um tom lendário, de raconto, como diz a narradora, e faz menção às outras formas culturais como a televisão.

O anexo elucidada como se dividiu o livro para efeito de estudo. Como será demonstrado, entre outras coisas, a norma, em *Mar paraguay*, é não se prender a nenhuma norma. Nas obras literárias é comum, porém, não obrigatório, a divisão da obra em partes e capítulos. Em *Mar paraguay*, Wilson Bueno usa um processo dialético em que são constatadas algumas divisões, mas não se nomeiam partes ou capítulos. E a dialética da quebra da norma se confirma porque essas divisões, contrária à maioria das obras que usam estruturar a narrativa em blocos, não muda o assunto ou tom da narrativa. O texto, do início ao fim, é um constante

fluxo de consciência em que a Marafona do Balneário narra um único episódio de sua vida: seu relacionamento com um velho e a sua possível morte.

Criamos, nesta dissertação, uma possível divisão em partes, e capítulos componentes dessas partes. A divisão é sugerida pelo modo como o escritor separa as partes do texto: cada uma tem seu início marcado por meia página em branco e os capítulos, um espaço duplo entre eles. Dividimos, portanto, o texto em cinco partes que, em alguns casos possui subdivisões em capítulos. Apenas o primeiro capítulo da parte I e o capítulo único da parte V são nomeados por “Ñe’ẽ”¹ e “Anaretã”², respectivamente.

Embora, do ponto de vista da leitura, não haja importância significativa entre as divisões, acreditamos que cada uma delas possua algumas características distintas na linguagem, mas não nos conteúdos narrados, o que é de interesse deste trabalho. As partes possuem número de página variável, entre duas e treze, sendo que apenas o segundo capítulo da parte I possui o número máximo.

A divisão, a nosso ver, ajuda a localização do leitor analista e como cada aspecto do livro foi trabalhado: com maior ou menor profundidade. O livro é composto ainda pelo prefácio de Nestor Perlongher e por uma “notícia” com cerca de duas páginas³.

¹ Ñe’ẽ - palavra; vocábulo; língua; idioma; voz; comunicação, comunicar-se; falar; conversar (BUENO, 1992: 77).

² Anaretã – inferno (BUENO, 1992: 74).

³ Consultar o anexo.

1. PRINCÍPIOS DIALÓGICO E POLIFÔNICO DA TEORIA BAKHTINIANA

O desvio define a arte: aquilo que não se entrega à ordem senão para entregá-la de volta às manobras instáveis e duvidosas, ao momento em suspenso de seu risco inicial. Eis o que não há; o mundo pronto.
Cildo Meireles

1.1. Dialogismo

Para Mikhail Bakhtin, todo enunciado não pertence unicamente a seu enunciador. Cada enunciado está impregnado das impressões de outrem que fizeram parte da construção desse enunciado, podendo chegar, em hipótese, ao Adão mítico.

Segundo Irene A. Machado, analisando o dialogismo bakhtiniano,

[...] é impossível representar uma época histórica através de uma linguagem única. É preciso considerar, no mínimo, o concurso de duas tendências culturais e lingüísticas: aquela que é contemporânea do discurso do autor e aquela que domina na época dos eventos narrados. Na verdade, é impossível escapar de um processo de composição *paródica*, visto que o autor nem elimina a linguagem do passado histórico, nem abandona os padrões lingüísticos de sua atualidade (MACHADO, 1995: 62).

Assim, cada discurso não se constrói com base somente nele mesmo, mas sim a partir de outro discurso já elaborado por outrem, o que faz do novo discurso

não uma réplica do anterior, mas um discurso com as marcas e a tônica de seu novo produtor.

Segundo essa assertiva, cabe-nos acrescentar que cada discurso carrega em seu bojo as condições sócio-históricas da época em que foi produzido e pelo grupo social que o produziu.

A noção que nos oferece Bakhtin sobre a não-unicidade do discurso é a de que a cada momento que um mesmo discurso for retomado e reproduzido por outro falante ou grupo de falantes, novas características, traços, entrarão na sua constituição dando-lhe um novo rosto, porém não perdendo suas características que o trajeto histórico lhe possibilitou.

São essas características que dão aos discursos feições dinâmicas que, embora pareçam tão novos, dão-lhe aparências de já ouvidos, o que já são noções dialógicas, ou seja, a escrita em que se lê o outro, o discurso do outro.

De acordo com Véronique Dahlet,

[...] *eu* existe só na medida em que está correlacionado ao *tu*, que está antecipado no discurso interior, e é coparticipante do discurso exteriorizado, falado ou escrito, pois é ele que o determina em parte, ao mesmo tempo em que sua forma e em seu conteúdo (DAHLET, 2001: 267).

O dialogismo é o resultado da interação verbal estabelecida entre o enunciador e o enunciatário. Logo, todo eu está impregnado de um tu, e as relações dialógicas se orientam para o tu, nos levando a pensar que o enunciado formulado pelo eu está orientado pelo tu, ou seja, ele próprio é o tu.

Quando falamos, não estamos agindo sós. Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro. Como decorrência mesmo desta reciprocidade, toda ação verbal toma a forma socialmente essencial de uma interação (DAHLET, 2001: 61).

1.2.Polifonia

A polifonia, segundo Bakhtin, compreende a multiplicidade de vozes que ocorre num discurso.

De acordo com Diana Luz Pessoa de Barros, “os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar [...]” (1999: 6). Bakhtin tomou emprestado o termo polifonia da linguagem musical, absorvendo o seu sentido metafóricamente, para explicar as vozes que surgem no romance. Para ele, a analogia figurada não tem os aspectos relevantes da música, mas aplicada ao romance, podemos compreender como o enunciado se forma. Uma voz se apresenta superior a outra, revelando assim a sua independência. O romance polifônico é o espaço onde duas ou mais vozes se mostram e se acentuam.

É a partir da observação de romances do século XIX que Bakhtin formulará a sua teoria do romance polifônico e elegerá Dostoiévski como o seu representante na Europa. Nessa observação constata que não era um artista que escrevia os romances, mas uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores. A voz de Dostoiévski desaparecia, era sobreposta ou confundida com essas vozes ideológicas ou de suas personagens. Bakhtin afirma que

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski [...]. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (2002: 4).

Podemos citar um exemplo contemporâneo de romance polifônico, no Brasil, *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno. Embora haja uma predileção da crítica em classificar o livro como novela, nada nos impede de atribuir a ele as características observadas na escrita de Dostoiévski. O fato de ser romance ou novela é irrelevante porque na obra do escritor paranaense essas fronteiras não são observadas, podendo haver diálogo até mesmo entre os gêneros.

1.2.1. Polifonia e reiteração

No percurso de nosso trabalho, o objetivo é mostrar como *Mar paraguay* demonstra a relação entre as línguas, o diálogo e o hibridismo dessas línguas; a polifonia lingüística e cultural emergindo em todas as páginas.

A polifonia consiste, em certo aspecto, na repetição porque, conforme já afirmamos, a expressão da Marafona do Balneário, em três línguas, reitera a mesma idéia em línguas diferentes. A reiteração fica, portanto, constatada e é fundamental para considerar o livro como polifônico.

O capítulo 3 da parte I retrata em maior quantidade esse aspecto reiterativo. A repetição é parte integrante da estética de Wilson Bueno,

especialmente nesse capítulo. O capítulo inicia-se por “el *pánico* outono con frecuencia se avizina de las cercanías misteriosas de la muerte” (1992: 30). No curto espaço de duas páginas, a mesma idéia repetir-se-á mais oito vezes: “[...] el *pánico* outono de sus voces rascantes, el *pánico* de haver equilibrado, todo este tiempo [...]” (1992: 30); “No, no me habitua que el *pánico* empieza donde empezam sus vidas llenas de vacaciones”, “El susto es outra cosa, pero el *pánico*, ah como el *pánico* no há que exista. Y lo más curioso es que el *pánico* no existe” , “El susto es en exclusivo una breve idea do que sea el *pánico* esto polvo en polvo en pó puesto que no exista y es como se existisse [...]”, “El susto es el agudo espectro del *pánico*, una cosa asi como se fuera su íntimo fantasma” (1992: 31).

No decorrer da narrativa encontramos a mesma idéia expressa pela mesma palavra, como se pode ver em “após el *pánico*, para te pegar” (1992: 19); “de grito e *pánico*” (1992: 39); “*pánico* otoño” (1992: 43); “*pánicos* del viejo” (1992: 44); “tu *pánico* de las olas imprevistas” (1992: 62); “meço el *pánico* de la vida por lo relojio” (1992: 68, grifos nossos).

Fica patente, portanto, por meio dessas palavras e expressões, que a marafona sente-se extremamente infeliz e atemorizada no seu momento presente com idéias fixas expressas pela palavra *pánico* que se reitera com frequência em seu discurso.

Para citar a idéia do estado psicológico depressivo e angustiante da Marafona do Balneário, ao longo da narrativa, podemos citar entre outras: “sangre, la sangre” (1992: 15); “y farta” (1992: 24); “atônita” (1992: 27); “es terrible, es terrible” (1992: 31); “fatídica” (1992: 38); “sobretudo el viejo que en júnio se va a morir e por esto se pone a entornar a lo vino y a temblar, a temblar [...]” (1992: 58).

Além disso, outras idéias fixas habitam o seu interior, numa repetição monologal interminável como se pode ver no capítulo 5, onde observamos a reiteração da palavra “hormiga”: “gran exercítos de *hormiga*”, “todos los sonidos silentes que *hormigas* dicen”, “[...] estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, *hormiga*, tahiĩ⁴, tahiĩguaicurú⁵, *hormigas* [...]”, “las *hormigas*” (1992: 33); “*hormigas* aladas” (1992: 34). Outros animais peçonhentos e horripilantes como a aranha, víboras e o escorpião são, freqüentemente, lembrados por ela como se pode ver em: “[...] *ñandu*⁶: o que se vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: *arañas* y *escorpiones*?: [...]” (1992: 43); “[...] : la *araña*: *ñandu*: todo el niño se acuerda em mi: y já me estremece um eriçar de piel y pêlo: [...]”, “[...] : a bailar en la siesta: sueño: soy su *araña*: álgebra: pronta *jibóia*: toda me enlambe su língua destra: [...]”, “súbita *ñandu*:”, “[...] *ñandu*: el arpón de la aguja avana sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: *ñandurenimbó*: [...]”(1992: 47); “[...] el supremo terror de três *escorpiones* que se enfalfinhassem en uma lucha de vida ô muerte em su colo” (1992: 57), “[...] en los duros ollos de *víbora* el asco – el temor [...]” (1992: 59), “La fatiga de los metales, el huevo del huevo del *escorpión*, la espreita, la carne tácita hecho un jugo [...]” (1992: 69, grifos nossos).

O processo reiterativo da narrativa intensifica-se com “*achy*⁷”: “No hay florir en nuetro *achy* vale *achy* de *achy* lágrima *achy*” (1992: 18); “y anda y anda y anda y sobretodo gasta. *Achy*” (p. 68); “nuestro mundo es *achy* [...]” (1992: 68); “No *achy*, no, *achy*” (1992: 68, grifos nossos). A reiteração exhaustiva de “*achy*”,

⁴ Tahĩ – formiga (BUENO, 1992: 78).

⁵ Tahĩguaicurú – espécie de formiga, da classe das *Ecyton crassicorne* (BUENO, 1992: 78).

⁶ Ñandu – aranha; também o verbo sentir e o substantivo *sentimiento* (BUENO, 1992: 77).

⁷ Achy – a natureza necessariamente mortal, finita e má do mundo, antes da Terra Sem Mal (BUENO, 1992: 74).

palavra guarani que, em parte significa “mortal”, “infinito”, num espaço reduzido parece-nos o clímax do processo almejado pela narradora que o inicia com parcimônia para, no final, atingir a carga máxima da reiteração com “achy” que, ironicamente, significando “fim”, representa o processo infinito almejado pela narradora.

Há casos em que a narradora mescla as reiterações com mais de uma língua ou não, com o intuito de enfatizar a musicalidade, como ocorre em: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país” (1992: 16); “Hasta en la rosa de la rosa de la rosa” (1992: 22); “si si si” (1992: 22); “coração de melón, melón, melón” (1992: 27); “polvo en polvo en pó puesto” (1992: 31); “el antes de los antes de antes” (1992: 31); “a cada rato del rato del rato” (1992: 34); “la línea; la linha” (1992: 47); “la linha en trenzada línea” (1992: 47); “teço y teço y teço” (1992: 48); “el ueco del oco del medio” (1992: 51); “en el fondo, bien en el fondo” (1992: 51); “el cabo, el cabo-de-la-buena-esperanza” (1992: 55); “la serpiente, la serpiente, la serpiente” (1992: 67); “el cabo, el mar, el cabo, el mar” (1992: 69).

No entanto, as expressões reiterativas “nasci al fondo del fondo del fondo de mi país”, “el antes de los antes de antes” e “a dobra da dobra da dobra” têm, a nosso ver, um sentido de escavação arqueológica, tônica de *Mar paraguay* que aprofunda a pesquisa do substrato lingüístico a América Latina. As expressões buscam, a cada repetição de seus elementos, penetrar o núcleo de seus sentidos que é o resgate de uma cultura preterida. A Marafona do Balneário tenta, pela memória, resgatar a sua origem num passado bastante distante. A cada nova etapa da repetição, o seu sentido faz uma trajetória intracelular, levando a marafona a buscar suas origens, o que ocorre com muita freqüência na narrativa e é a causa

principal de todo o seu desalento: a distância de sua terra-natal, a busca de “oguera-jera⁸” (1992: 36).

O sentido de escavação relacionado ao pluringüismo encontra sentido no livro quando a narrativa pode ser lida em três línguas diferentes, além da possibilidade, até agora sondada, que era ler a mescla de três línguas. Atentemos para a citação: “Ahora, por exemplo, sufre el mar la batida de sus ondas que, de acá ouvir, en nesta casa que la muerte del viejo me legô – assim como uno triunfo desnecessário” (1992: 50-1). Na citação podemos notar palavras próprias do português; outras, do espanhol e outras que ficam na linha de intersecção das duas línguas. Sendo assim, teríamos:

Palavras do português: “exemplo”, “batida”, “ondas”, “ouvir”, “ondas”, “ouvir”, “assim”, “desnecessário”.

Palavras do espanhol: “ahora”, “sufre”, “el”, “la”, “sus”, “acá”, “en”, “la”, “muerte”, “del”, “viejo”, “uno”.

Palavras da intersecção: “por”, “mar”, “de”, “que”, “de”, “casa”, “que”, “me”, “como”, “triunfo” e “legô”, a mais curiosa delas porque realiza a intersecção das línguas nela própria, hibridando “chegou” com “llego”.

Como se vê, no caso acima confirma-se a rasura das fronteiras porque uma língua avança sobre a outra hibridando o discurso da marafona, estabelecendo o diálogo entre elas. Outro aspecto muito recorrente da obra é a escavação rumo a origem de tudo. A narradora parte de um híbrido entre as palavras do discurso, alternando palavras próprias do português e espanhol, usando palavras da intersecção, chegando ao híbrido dos fonemas que compõem uma palavra, como ocorre com “lego” que, hibrida a pronúncia fechada marcada

⁸ Oguera-jera – algo assim como desdobrar-se a si mesmo em seu próprio desdobramento; a dobra da dobra da dobra (BUENO, 1992: 77).

pelo acento circunflexo do /o/ mas não completa o duplo /l/ do espanhol. Além disso, instala a ambigüidade do termo porque permite dupla leitura para ele, podendo ser “chegar” ou “legar”.

Quando ela produz um discurso, como o acima citado, não apenas se comunica em português e espanhol, mas também numa língua que se confunde porque não se pode deixar claro a qual delas pertencem os elementos o que poderia suscitar a pergunta: o discurso da marafona é de português mesclado com espanhol ou vice-versa? E não nos esqueçamos que seu discurso também é cravejado de guarani. Por ser de fácil percepção, observamos o equilíbrio da quantidade de palavras pertencentes a cada língua na citação.

Podemos afirmar, também, que, dessa forma, o discurso da marafona vai adquirindo infinitas faces ancoradas pelo dialogismo das línguas e das estruturas das línguas com se vê em “no” e “non” (1992: 23), “chovia” e “lluvias” (1992: 37), “convertiera-se” (1992: 38).

1.3.Do dialogismo ao multidiscursivo

O dialogismo é a concepção multidiscursiva que preconiza, nas ciências das relações, essa propriedade de que todo discurso – científico e histórico – está orientado para um discurso já-dito. Todo discurso em caminho do objeto se encontra com outros discursos, os discursos de outrem.

Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto (BAKHTIN, 2002a: 88).

O discurso nasce, portanto, de seu duplo ou réplica viva já que é orientado para o discurso de outrem no interior do objeto. Entretanto, não é apenas no objeto que se encontra o discurso alheio, e como todo discurso é orientado para a resposta, ele não fica imune ao discurso de resposta antecipada. O discurso vivo está baseado nessa resposta antecipada.

Todo discurso vivo é, dessa forma, constituído na atmosfera do já-dito e orientado para o discurso futuro, o discurso-resposta.

E é sobre esse fundo aperceptivo da compreensão, que não é lingüístico, mas sim expressivo-objetal, que está orientada qualquer enunciação. Ocorre um novo encontro da enunciação com o discurso alheio, resultando em uma nova influência específica em seu estilo (BAKHTIN, 2002a: 90).

Toda a compreensão do discurso falado é ativa e só é possível se fundida à resposta. A compreensão só seria possível se amadurecida na resposta, por isso, compreensão e resposta estão fundidas dialeticamente, não sendo possível a existência de uma sem a outra.

Através da fusão de novos contextos, diversos pontos de vistas e horizontes surgem os novos discursos fornecidos pela expectativa do ouvinte. É por essa via que o falante orienta seu discurso. “O locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo de seu ouvinte” (BAKHTIN, 2002a: 91).

A língua não é única, exceto como sistema gramatical abstrato. A vida social viva e a evolução histórica criam uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais fechadas. A língua abstrata carrega os

diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de formas diferentes nessas perspectivas distintas.

A língua literária oral e escrita é estratificada e plurilíngüe no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo. De acordo com Bakhtin,

Esta estratificação é determinada, antes de tudo, pelos organismos específicos dos *gêneros*. Estes ou aqueles elementos da língua (lexicológicos, semânticos, sintáticos, etc.) estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros: oratórios, publicitários, gêneros de imprensa, gêneros jornalísticos, gêneros da literatura inferior (como o romance de folhetim, por exemplo) e, finalmente, os diversos gêneros da grande literatura (2002a: 96).

Dentro desses âmbitos, a linguagem dos gêneros é expressiva porque é intencional. Sobre isso, Bakhtin afirma,

Porém o assunto está longe de se esgotar na estratificação da linguagem literária em gêneros e profissões. Ainda que a linguagem literária, em seu núcleo inicial, seja, freqüentemente, socialmente homogênea, como principal linguagem falada e escrita de um grupo social dominante, ela conserva, apesar disso, a diferenciação social significativa que está sempre presente, a estratificação social que em certas épocas pode se tornar extraordinariamente aguda. A estratificação social pode, tanto neste caso quanto naquele caso, coincidir com a estratificação em gêneros e em profissões, mas em princípio ela é evidentemente autônoma e específica (2002a: 97).

A estratificação da qual fala Bakhtin é definida por Irene A. Machado como

processo de desmembramento da língua no sentido de considerar a descentralização lingüística que se opera na comunicação social. Mesmo quebrando a unidade, a estratificação não é um processo negativo pois ela faz emergir as enunciações abafadas pela dominação da linguagem única (MACHADO, 1995: 311).

A cada momento de sua existência histórica, a linguagem é pluridiscursiva. Isso se deve à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre passado e presente, entre diversos grupos etc. Esses diferentes modos de falar, de plurilingüismo, entrecruzam-se de vários modos resultando novos falares.

Em *Mar paraguayo* (1992), três línguas distintas – o português, o espanhol e o guarani – corroboram a estratificação referida por Bakhtin e conceituada por Machado. A estratificação da linguagem é explícita ao comprovarmos, no texto, a coexistência de três línguas distintas com as quais a Marafona do Balneário, personagem da diegese, usa para se comunicar. Em verdade, a comunicação é (quase) exclusivamente com ela mesma, visto que o seu suposto interlocutor, o doutor Paiva, não completa o complexo dialógico oral do dialogismo, servindo apenas em hipótese como o ouvinte imediato que permite a ela continuar o seu discurso. A marafona, de posse do discurso, expressa-se nas três línguas, alternado-as ou usando-as concomitantemente para fazer clara a sua voz narrativa.

El infierno, añaretã, existe e hay que encontrarmos uma manera fugidia e cantante de despistarlo, puesto que lo habita la víbora, mboi⁹, mboihovĩ¹⁰, coral

⁹ Mboi – cobra (BUENO, 1992: 74).

¹⁰ Mboihovĩ – cobra verde; reverdecer; azular (esverdeadamente) (BUENO, 1992: 75).

coral mboichumbé¹¹, y temos entonces que despistarlo, a el que llega con uno apetito feroz, lo rugido, será tanto, será assim el silvo de los morcegos, morciélagos:: andirá¹², oh, ni quiera saber que tontos, andirá, los oídos incapazes siquiera para escuchar, andirá, el sonido cambiabile y modular de los morcegos que se avizinam, mensageros, morciélagos, de que lo se quiere por infierno e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho inumerable. (BUENO, 1992: 22).

Segundo Bakhtin,

Como tais, ainda, elas [as linguagens] vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilinguismo social. Portanto, todas elas podem penetrar no plano único do romance, o qual pode reunir em si as estilizações paródicas das linguagens de gêneros, os diferentes aspectos da estilização e de apresentação das linguagens profissionais, das linguagens orientadas, das linguagens de gerações, dos grupos sociais etc (2002a: 99).

Em *Mar paraguayo*, o discurso predominante é o de uma mulher semi-analfabeta vivendo a diáspora. Em seu país de origem, o Paraguai, conviveu com duas línguas equiparadas em importância no país, isso porque o guarani é língua oficial ao lado do espanhol. Em Guaratuba, cidade turística paranaense, a marafona convive com outra língua, o português, mais as línguas dos turistas estrangeiros. Essa questão de deslocamento territorial dá a seu discurso possíveis características híbridas intensas porque mistura as três línguas de sua comunicação e elementos parciais delas, como fica explícito no início do livro

¹¹ Mboichumbé – cobra coral; tornar da cor do coral (BUENO, 1992: 74).

¹² Andirá – morcego (BUENO, 1992: 74).

quando lemos: “Un aviso: el guarani es tan esencial en nuestro relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana [...] (2002: 13).

Embora anuncie que o guarani é muito importante em seu relato, possivelmente porque essa é a língua com a qual mais se identifica, ela não se destaca ainda no trecho escolhido. Entretanto, podemos constatar que há uma confusão fonética na pronúncia da palavra *pássaro* que, em espanhol, é “pájaro” com tonicidade *esdrújula*, proparoxítone em português. Constatamos, portanto, que a pronúncia é em espanhol (*párraro*), mas os elementos gramaticais são do português. Comparando a modalidade escrita à oral, notamos a duplicidade do discurso. O mesmo ocorre com o artigo masculino “el” em espanhol. Antes da palavra *guarani* foi usado corretamente “el guarani”, o que não ocorre com a palavra *cisco* “lo cisco” que também é um masculino singular e, portanto, deveria ter sido usado o mesmo artigo e não o *lo* em espanhol como podemos verificar, o que aproxima mais ao artigo masculino singular português *o*.

1.4. A estratificação da linguagem

A linguagem literária, pelo seu aspecto de estratificação intencional, tem um plano comum em que todos os fenômenos heterogêneos, tais como os dialetos profissionais e sociais e as concepções de mundo, são confrontados dialogicamente. “O fato é que entre as ‘linguagens’, quaisquer que elas sejam, são relações dialógicas (particulares), ou seja, elas podem ser percebidas como pontos de vistas sobre o mundo” (BAKHTIN, 2002a: 99).

As forças sociais que produzem o trabalho de estratificação (profissão, gênero, tendência) acabam se reduzindo a uma saturação da linguagem.

Quanto mais longa for a saturação da linguagem estratificante, quanto mais vasto é o meio social abarcado por ela, e, por conseguinte, quanto mais vital é a força social que produz a estratificação da linguagem, mais marcados e mais estáveis serão os traços, as modificações lingüísticas dos índices da linguagem (dos símbolos lingüísticos) que persistem nela como resultado de ação desta força, desde as nuances semânticas estáveis (e portanto sociais) até os autênticos índices dialetológicos (fonéticos, morfológicos, etc.), os quais já nos permitem falar de um dialeto social particular (BAKHTIN, 2002a: 100).

As forças estratificadoras não permitem mais formas e palavras neutras na língua, tornando-as todas elas penetradas de intenções. Assim, a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma visão plurilíngüe concreta sobre o mundo.

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções (BAKHTIN, 2002a: 100).

Por isso, a palavra da língua é semi-alheia, apenas tornando-se própria quando o falante toma-a para si com suas intenções, apenas quando ele lhe dá o seu acento, quando a insere em seu discurso, tornando-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva. No momento da apropriação, o discurso se encontra no discurso de outrem, nos contextos de outrem e a serviço das intenções de outrem, lugar onde ele é isolado e feito próprio.

O uso das três línguas no discurso da marafona, sendo que o guarani pode ser considerado a de comunicação indicadora de sua origem, e o espanhol e o português, dos colonizadores que se instalaram na América Latina, torna o discurso da marafona estratificado porque é possível notar-se nele todas as línguas que o compõe.

Já a linguagem literária está longe de ser um dialeto fechado. Ao entrar na linguagem literária, os dialetos perdem sua qualidade de sistemas sócio-lingüísticos fechados, deformando-se e modificando-se, deixando de ser o que eram quando dialetos. Ao entrarem na linguagem literária esses dialetos deformam-se e ela deixa de ser o que era, ou seja, deixa de ser um sistema sóciolingüístico fechado.

1.5. A linguagem literária

Na linguagem literária, a diversidade intencional torna-se plurilíngüe, portanto, trata-se de um diálogo de linguagens.

A unidade da linguagem literária não é a de um sistema lingüístico uno e fechado, mas sim a unidade profundamente peculiar das “linguagens” que entram em contato e que se reconhecem umas às outras (uma delas sendo a linguagem poética, em sentido restrito) (BAKHTIN, 2002a: 101).

A consciência lingüística literariamente ativa encontra-se envolvida por um pluridcurso e não por uma única linguagem. A consciência lingüística literariamente ativa encontra-se com as linguagens. Ao se deparar com a necessidade de escolher uma linguagem, a consciência literária se orienta para o

pluridiscorso e elege uma linguagem. Somente fora dos caminhos sócio-ideológicos, distante da escrita e do pensamento, o homem não percebe que faz essa eleição, na medida em que constrói o seu discurso cotidiano, literário ou de profissões.

No entanto, o homem não mantém relação com apenas uma linguagem, e a passagem de uma para a outra é automática e imprevisível porque quando se comunica no âmbito de seu trabalho elege uma linguagem, em casa, com as crianças há uma nova eleição e ao agradecer o sucesso conquistado, em seus momentos de oração, elege uma outra linguagem, sendo, por isso, inúmeras as linguagens eleitas, alternadas no tecido de um discurso diário e infinito.

Já o poeta é caracterizado por sua linguagem única e monologicamente fechada. Segundo Bakhtin, “o poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas” (BAKHTIN, 2002a: 103).

As palavras devem exprimir o desejo do poeta e somente isso, e não deve existir nenhum afastamento entre ele e suas palavras. “[...] nenhuma estratificação pluridiscursiva e muito menos plurilíngüe deve ter qualquer reflexo marcante sobre sua obra poética” (2002a: 103).

O poeta precisa desvincular suas palavras das intenções de outrem e utilizar apenas certas palavras e formas e empregá-las de tal maneira que elas percam suas ligações com os determinados estratos intencionais de dados contextos de linguagem. As imagens típicas e os objetivos dos gêneros, a não ser a do gênero poético, devem transparecer por trás das intenções do poeta. Para penetrar na obra do poeta, as palavras precisam perder a intenção dos contextos de outrem.

Bakhtin caracteriza o gênero poético como aquele que afasta as possibilidades de estratificação substancial da linguagem.

O ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual do conjunto [...] destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo o caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo (BAKHTIN, 2002a: 104).

Assim, substituindo toda e qualquer marca da língua e de falas de outrem, as intenções e acentos alheios da linguagem, cria-se uma obra poética com unidade de linguagem.

1.6.A linguagem do romancista

O prosador-romancista percorre sentido inverso. Traz para a sua obra as diferentes falas e diferentes linguagens da língua literária e extra literária, o que contribui para que ela seja mais profunda. É na diversidade de línguas e de vozes que o prosador constrói o seu estilo.

Os germes do plurilingüismo social permanecem no discurso do prosador garantindo a ele as intenções e os tons de outrem. O prosador

[...] não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas de linguagem, porém, dispõe todos esses recursos e formas a diferentes

distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais (BAKHTIN, 2002a: 104-5).

Sendo assim, há uma proximidade entre a linguagem do prosador e a do autor em graus maiores ou menores. Em alguns momentos a linguagem exprime as intenções semânticas do autor, em outros, as refratam. O autor para se afastar desses recursos vale-se da ironia, do humor e da paródia.

As linguagens dos gêneros, das profissões, das concepções de mundo, de tendências etc., ordenam-se de maneira especial ao entrar no romance, tornando-se um sistema original que orquestra o tema intencional do autor.

O prosador se distingue da linguagem de sua obra porque não se entrega totalmente a ela, torna-a alheia, mas ao mesmo tempo obriga-a a servir a suas intenções. É como se ele falasse através da linguagem da qual ele se destaca.

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas sócio-ideológicas [...] que se desenvolve além das linguagens do pluringüismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos já provados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-as a servir às suas novas intenções, a servir a seu segundo senhor (BAKHTIN, 2002a: 105).

No romance, o plurilingüismo sofre uma elaboração literária. As vozes presentes são vozes sociais e históricas e dão ao romance significação concreta e se organizam em um sistema lingüístico harmonioso expressando as intenções sócio-ideológicas do autor entre os vários discursos de sua época.

O plurilingüismo social entra no romance como estilizações impessoais, mas carregado de imagens que representam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais na fala do narrador ou das personagens.

Para Bakhtin,

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilingüismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significativa para todos ou incontestável, que ela deve ser salvaguardada, purificada, definida, motivada (2002a: 134).

1.7.Os discursos no romance

O discurso do sujeito falante não é reproduzido, mas representado artisticamente pelo próprio discurso do autor. Esse sujeito falante é um “homem essencialmente social” (BAKHTIN, 2002a: 136) e seu discurso é uma linguagem social.

O discurso se torna objeto de representação no romance, mas não representa apenas o homem que fala. O homem no romance pode agir e sua ação, iluminada ideologicamente, é sempre associada a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida.

A personagem do romance não apenas age, mas também fala e vive num mundo contestável. O romance tem muitas perspectivas e a personagem age em sua perspectiva particular, o que a diferencia do seu autor.

A ação da personagem no romance é gerada pela sua visão de mundo. Ela tem seu próprio mundo ideológico, sua própria concepção do mundo representada em sua ação e sua palavra. Mesmo que o autor limite as ações de seu herói, privando-o de seu discurso direto, ressoará junto ao discurso do autor, o discurso de outrem, ou seja, o discurso de sua personagem.

Segundo essas concepções de Bakhtin, podemos afirmar que a marafona, em sua velhice, tem uma perspectiva negativa do mundo. Ainda restam-lhe as lembranças da vida na sua aldeia, junto de seu povo, mas os fantasmas da vida adulta nas casas de prostituição a fizeram pessimista ficando evidente com a solidão vivida no presente da narrativa:

No hay silencio más profundo, más mismo que el alto silencio de la muerte ô de las estrellas, de que el silencio de su ausencia estelar, garrandome el pescoço, como una monstruosa forma de pulpo que se prendesse, lesma y repugnante, el corazón – todo nele enovelado – este siempre imprevisto sufrimiento que nos causan las pérdidas, las derrotas, el fracasso contumaz de una saudade sin volta e ni futuro (BUENO, 2002: 50).

De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes,

O termo *autor* designa uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e atinentes, de um modo geral, à problemática da criação literária, das funções sociais da literatura, etc. Entendido numa acepção consideravelmente lata, o *autor literário*

corresponde à entidade a que R. Barthes chamou *écrivain*, distinguindo assim o *escritor* do *escrevente*: “O escritor é aquele que *trabalha* a sua palavra (desde que esteja inspirado) e absorve-se funcionalmente nesse trabalho (1988: 14).

Para os mesmos autores, “[...] o *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação narrativa*” (REIS & LOPES, 1988: 61).

Já sobre o *herói*, Reis e Lopes escrevem

A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a *história* (1988: 210).

Categoria fundamental da narrativa, de acordo com Reis e Lopes, “a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (REIS & LOPES, 1988: 215). A *personagem* é o centro em torno do qual se organiza e gira a ação da narrativa.

Por trás de toda linguagem transparece a imagem das pessoas que falam, conforme afirma Bakhtin,

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se

torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (2002a: 137).

Portanto, no gênero romanesco, o objeto específico é a pessoa que fala e seu discurso, o que nos sugere que o problema central da estilística do romance é “o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem”. (BAKHTIN, 2002a: 138)

O discurso neles não apenas representa, mas é também representado, e a linguagem social se torna objeto de reprodução artística. O distanciamento da realidade empírica da linguagem representada pode ser muito importante porque livra essa linguagem de seus exageros, de elementos disponíveis, mas também para uma criação livre. “Além disso, todos estes fenômenos (estilização, paródia, *skaz*) são, conforme foi demonstrado acima, fenômenos bivocais e bilíngües” (BAKHTIN, 2002a: 138).

O *skaz*, para Irene A. Machado, é

Uma modalidade narrativa em que o discurso se reveste da oralidade daquele que narra, distanciando-se do próprio autor. É um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e o matiz léxico) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo) (1995: 315).

Segundo Bakhtin,

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida

social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso (2002a: 139).

Antes, porém, da análise do sujeito que fala no romance como representante literário, devemos considerar esse mesmo sujeito falante na vida cotidiana.

Ouve-se, no cotidiano, falar do sujeito que fala e daquilo que fala. Transmite-se, evocam-se as opiniões de outros, as declarações e informações. É comum se ouvir “ele disse”, “todos dizem”. Assim, ganha destaque a fofoca e o mexerico. “Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros” (BAKHTIN, 2002a: 139).

As conversas são repletas das palavras dos outros, daquilo que o outro disse. As informações não nascem da boca daquele que fala, mas são transmissões ouvidas de outros, também buscadas em fontes indeterminadas.

É suficiente prestar atenção e refletir nas palavras que se ouvem por toda parte, para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade) (BAKHTIN, 2002a: 140).

Na fala cotidiana, porém, o sujeito não é objeto de representação literária, resumindo-se apenas num objeto de transmissão interessado.

O discurso de outrem sempre que introduzido no contexto literário está sujeito a transformações de significado. Esse contexto origina um fundo dialógico de grande influência. Através de procedimentos de enquadramento é possível conseguir-se transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. Esse fundo dialógico dá às novas palavras introduzidas no contexto novo significado. Alterando-se o contexto, torna-se fácil elevar o grau de objetividade de outrem, provocando reações dialógicas ligadas à objetividade.

A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso. Por isso, ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro (BAKHTIN, 2002a: 141).

O contexto que prepara a introdução do discurso de outrem expresso pelo ato único da relação dialógica com este discurso, determina todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento que ocorrem nele no decorrer dessa transmissão.

No discurso cotidiano o sujeito que fala não serve como objeto de representação. O caráter prático da transmissão interessada determina todas as formas de transmissão cotidiana da palavra de outrem. No entanto, mesmo na transmissão interessada é necessário manter os aspectos da representação porque para se entender o verdadeiro significado de certas palavras é preciso saber quem fala e em que circunstância fala. A compreensão cotidiana mantém quase que

indissociáveis a pessoa do falante. Por isso é importante saber quem esteve no momento da conversação, conhecer seus gestos, mímicas e a entonação durante o ato.

A palavra de outrem assume importância no processo de formação ideológica do homem. A palavra não se apresenta mais como informações, regras e modelos, mas como palavra autoritária e palavra interiormente persuasiva.

O processo de formação ideológica caracteriza-se pela divergência entre as categorias: a palavra autoritária carece de persuasão interior e a palavra interiormente persuasiva, de autoridade. O conflito e as inter-relações dialógicas entre as duas categorias determinam o nível da consciência ideológica de cada indivíduo.

A palavra autoritária já é encontrada unida à autoridade e é organicamente ligada ao passado hierárquico. Ela exige um reconhecimento e a assimilação, impondo-se a nós independentemente do grau de sua persuasão que nos diz respeito.

A palavra autoritária não se representa – ela apenas é transmitida. Sua inércia, sua perfeição semântica e rigidez, sua singularização aparente e afetada, a impossibilidade de uma sua livre estilização, tudo isso exclui a possibilidade da representação artística da palavra autoritária. Sua função no romance é ínfima (BAKHTIN, 2002a: 144).

No romance, um texto autoritário permanece uma citação morta. A palavra autoritária encarna os conteúdos do autoritarismo, oficialismo, universalismo etc.

Já a palavra ideológica interiormente persuasiva é decisiva para a transformação ideológica na consciência individual. A palavra persuasiva interior se entrelaça com a nossa palavra. A palavra persuasiva interior é metade nossa e metade de outrem. A estrutura semântica da palavra interiormente persuasiva é aberta revelando todas as novas possibilidades semânticas nos novos contextos dialogizados.

A palavra interior persuasiva nasce no presente inacabado e se orienta para um homem contemporâneo, o que a torna objeto de representação literária.

Esta objetivação, que põe à prova a palavra persuasiva e a figura do falante, assume uma significação especialmente importante lá onde já se inicia um conflito entre eles, onde por meio dessa objetivação tenta-se escapar de sua influência, ou mesmo denunciá-los. [...] Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. Este processo se complica com o fato de que diversas vozes alheias lutam pela sua influência sobre a consciência do indivíduo (da mesma maneira que lutam na realidade social ambiente). Tudo isto cria um terreno propício para provar a objetivação da palavra do outro (BAKHTIN, 2002a: 147-8).

1.8. O hibridismo

Quanto aos procedimentos de criação do modelo da linguagem no romance, podemos relacioná-los a três categorias que são a hibridização, a inter-relação dialogizada das linguagens e os diálogos puros. É evidente que as três categorias se entrelaçam num tecido literário único da imagem, sendo separados apenas teoricamente.

Por hibridização concebemos a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado. Duas consciências lingüísticas se reencontram nesse enunciado separadas apenas por uma época e por uma diferença social de línguas.

No romance, esta amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado é propositadamente um processo literário. A linguagem e as línguas se transformam por meio da hibridização porque a mistura das diversas linguagens que coexistem no seio de um mesmo enunciado é sempre o enunciado que serve de cratera para a mistura.

Por isso,

O modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com a sua própria essência, um híbrido lingüístico (intencional): devem existir obrigatoriamente duas consciências lingüísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente. Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma *amostra* da língua de outrem, autêntica ou falsa (BAKHTIN, 2002a: 157).

A imagem da linguagem é um híbrido inconsciente. Antes de ser um híbrido intencional, é uma luz projetada sobre a linguagem por uma outra consciência lingüística. Essa imagem pode ser construída do ponto de vista de uma outra linguagem.

Duas consciências lingüísticas *individualizadas*, correlatas de dois enunciados e duas vontades lingüísticas individuais, misturam-se num híbrido intencional e consciente porque o autor representa a vontade lingüística

individualizada de uma personagem representada. E é nesta linguagem representada que se constroem os enunciados concretos e unitários. “Desta forma, são duas consciências, duas vontades, *duas vozes* e portanto *dois acentos* que participam do híbrido literário intencional e consciente” (BAKHTIN, 2002a: 157).

O híbrido romanesco não é apenas bivocal, mas bilíngüe; ele não apenas inclui duas consciências sociolingüísticas, mas se enfrenta e luta sobre o campo do enunciado. No híbrido semântico intencional não se fundem dois pontos de vista, apenas eles se justapõem dialogicamente. Já no híbrido romanesco há a fusão, num só enunciado, de dois enunciados socialmente distintos.

Como afirma Bakhtin,

[...] o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem (2002a: 159).

Bakhtin também analisa a obra de Dostoiévski e caracteriza seu romance como polifônico. Para ele, nos romances de Dostoiévski, se desenvolve uma “multiplicidade de consciências equipolentes” (BAKHTIN, 2002: 4). Equipolentes, para o teórico russo, são consciências e vozes que participam de um diálogo com outras vozes mantendo-se autônomas.

A personagem não interessa para Dostoiévski como um fenômeno real, dotada de características individuais, mas como um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma. Para ele, interessa o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Em resumo, o que importa não é o ser da

personagem, mas a palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo (BAKHTIN, 2002: 47).

Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor [...] (BAKHTIN, 2002: 4-5).

O estudo realizado por Bakhtin na obra de Dostoiévski pode ser aplicado também em *Mar paraguayo*. O livro apresenta as mesmas características polifônicas descritas pelo teórico russo porque nele há um ressoar de várias vozes ideológicas que representam a visão de mundo contida na obra. A Marafona do Balneário, personagem do livro, é quem comanda a orquestra dessa polifonia. É por meio dela que as vozes culturais se fazem conhecer porque mesmo que seja má falante de três línguas, representa, por meio delas, as vozes ideológicas representadas por cada uma delas.

1.8.1. *Mar paraguayo*, da visita às línguas medievais ao inglês moderno ao jogo de palavras.

A parte I é composta por 42 páginas, o que corresponde à metade do livro. O capítulo 6, integrante da parte I tem duas páginas (a segunda incompleta), igualmente aos outros capítulos dessa parte. Com ele podemos afirmar nossas conclusões sobre o projeto artístico de Wilson Bueno caracterizado por não se

prender a normas, mas enfatizar o hibridismo lingüístico. O capítulo é composto por um parágrafo formado de um período iniciado por letra minúscula. Os sinais de pontuação usados são a vírgula, os dois-pontos e um ponto final. Iniciado pelo sintagma nominal “como un juego-de-jugar:”(BUENO, 1992: 35), que precede uma seqüência de palavras coordenadas, de significados conhecidos ou não. Essas palavras, cujos radicais são do francês, do latim, do grego e do latim medieval são intercaladas por algumas frases que remetem à narrativa. Atentemo-nos para o capítulo em questão:

como un juego-de-jugar: pimpirrotta, piribela floral, loculho sierva, cincinati, abrolhos, carmencinda, madressilva, pirilampos, antanas bástistas, casamarilla, locos complutos, boludo largo, lalcheseda, amarelinhas, esconde-atras, noclins ereiras, marcha adelante, los cantantes juegos de rueda, teresinas-de-jesus, las teresinas, entaçada gaucha, guapa glauchas, catatécicos, constreros, filíciquis, rosaes, *oscuro misterio de fábula original*, las tranças, las troupas, helicéreos rans, duncans, vitrinas, duendes, vagaus, pilvos conscentes, broquílides silfos, lurfens de lérias, lurfens vivaces, *como um juego-de-jugar: el viejo contemplativo pero su duro mundo generalíssimo, la fuerza mortal, si, para ecudada estar-se en el poder del muslo ô en la sangre vomitada por las metralhas*, senderos, lugos ribondis, la cara em pan, la cara en pano, la cara en pane, *los ojos mortales* detrás de los lenços querijêros, nenfas de lufas, *então foi lo que no se podría mais, esto relato, sus lendas interiores*, sus grado de rama, sus lenteles dárquicos, su ternura irremediable, dios, prados, adêlias, *su andado de vômito, esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los diose en el principio, en el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como um juego-de-jugar: ñe'ẽ* (BUENO, 1992: 35-6, grifos nossos).

Podemos associar os trechos destacados à narrativa até então conhecida. Entretanto, muitas outras palavras, apenas justapostas, sem encadeamento semântico conhecido, apresentam radicais diversos e, em alguns casos, não são atribuídos a línguas por nós conhecidas.

Citamos, como exemplo, as seguintes palavras, cujos radicais pertencem a línguas conhecidas ou línguas mortas que deram origem a outra:

1- Silfos. [Do latim *sylphu.*] *S.m.* Na mitologia céltica e germânica da Idade Média, o gênio do ar (AURÉLIO, 1999: 1854).

2- Lérias. [De or. Obscura.] *S.f.*1. Fala astuciosa; patranha, falácia, lábia. *V. conversa mole. S. 2 g. 3.* Pessoa tagarela, mas sem serventia (AURÉLIO, 1999: 1203).

3- Vivace. [Do lat. *vivace*, por via erudita.] *Adj. 2 g.* Deus (AURÉLIO, 1999: 2082).

4- Senderos (sendeiros) [Do latim *semitariu*], que anda por atalhos (AURÉLIO, 1999: 1836).

5- Lufa [Do ingl. *loof.*] *S.f.*1. *V. rajada. 2. Fig.* Afã, azáfama (AURÉLIO, 1999: 1239).

6- Catatéicos (catatau 1.) *S.m.* 1. Espada velha. 2. Castigo físico; pancada. (catatau 2.) *S.m.* Coisa grande ou volumosa. 2. *Brás. RJ. Chulo* O pênis (AURÉLIO, 1999: 428).

7- Troupas (troupe-trupe) [Do fr. *Troupe.*] *S.f.* 1. Grupo de artistas ou comediantes. 2. Companhia teatral (AURÉLIO, 1999: 2012)

8- Devenir. [Do fr. *Devenir*, s.m., trad. do al. *das Werden.*] *S. m. Filos.* Transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem noutras coisas, devir, vir a ser (AURÉLIO, 1999: 672).

9- Madressilva. [Do latim medieval *matrisilva*.] *S.f. bot.* Trepadeira da família das caprifoliáceas (*Lonicera caprifolium*), de origem estrangeira, muito apreciada como ornamental graças às suas bonita e perfumadas flores, e cujas folhas são pequenas, porém muito numerosas (AURÉLIO, 1999: 1252).

10- Pirilampo. [Do gr. *pyrilampís*]. *S.m. Zool.* Inseto coleóptero, lampirídeo ou elaterídeo, que apresenta órgãos fosforescentes localizados na parte inferior dos segmentos abdominais (AURÉLIO, 1999: 1576).

11- Amarelinha 1. [De *amarelo* + *-inha*.] *S.f. Brás. Bot.* 1. Trepadeira ornamental da família das acantáceas (*Thumbergia alata*), originária na África oriental, cujos ramos e folhas são comestíveis para o gado, e que é naturalizada e subespontânea no Brasil; bunda-de-mulata, cu-de-cachorro, erva-de-cabrita (AURÉLIO, 1999: 114).

12- Amarelinha 2. [Do fr. *Marelle*, donde, por etimologia popular, terá vindo amarela, a que se adicionou, efetivamente, o sufixo diminutivo.] *S.f. Brás.* Jogo infantil que consiste em pular num pé só sobre casas riscadas no chão, exceto aquela em que cai a pedra que marca a progressão do brincante (AURÉLIO, 1999: 114).

“Pimpirrota”, “piribela”, “cincinati”, “antanas bástidas”, “lócus complutos”, “boludo longo”, “localheseda”, “noclins”, entre outras, são palavras cujos significados não foram encontrados. Assemelha-se a uma brincadeira popular que busca em palavras sem significados apenas alguma semelhança sonora que termina tirando um participante do grupo, sendo vencedor aquele que fica até o fim sem que a última palavra do jogo de palavras caia em seu nome. As

palavras elencadas de sentido conhecido¹³ deixam clara a diversidade de línguas, vigentes ou extintas, que compõem o tecido textual de Wilson Bueno. Muito além do híbrido explícito do guarani, do português e do espanhol, podemos constatar um híbrido de radicais das línguas usadas pelo escritor que, apenas justapostas, pouco significam. Entretanto, ao buscar os seus radicais de origem confirmam, em outra instância, o processo híbrido de sua literatura.

Associando as palavras, cujos radicais pertencem ao latim, ao inglês, ao guarani, ao francês, ao latim medieval e ao grego às palavras cujos significados são desconhecidos, concluímos que se trata apenas de um jogo de palavras que foram escolhidas por fazerem parte da história das línguas usadas no livro ou por questão sonora ou apenas para compor um jogo de palavras como se confirma pela voz da narradora: “como un juego-de-jugar:” (BUENO, 1992: 35) e mais adiante:

[...] su andado de vômito, esto relato solo quer e desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el princípio, en el tupã-karai¹⁴, antes del des-princípio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como un juego-de-jugar: ñe’ẽ (BUENO, 1992: 35-6).

Da citação, acima, interessa-nos, em especial, as palavras ou expressões “juego-de-jugar”, “los dioses en el princípio”, “tupã-karai”, “des-princípio”, “oguera-jera”, “mundo achy” e “ñe’ẽ”. Em nossa interpretação, podemos destacar

¹³ *Senderos, catatécicos e troupas* não são registradas nos dicionários, o que nos levou a buscar um sentido aproximado. No caso de *senderos*, acreditamos que o ditongo foi anulado, assim como acontece na comunicação oral. *Catatécicos*, cremos que foi uma derivação da palavra *catatau*; assim sendo, essas palavras podem dar-nos o significado aproximado pretendido pelo autor. *Troupas* foi influenciada pela anteposição do artigo feminino plural espanhol *las*.

¹⁴ Tupã-karai – Ser supremo; se opõe a *karai* (e com ele se completa) por ser o deus absoluto das águas do mundo, e do mundo mesmo (BUENO, 1992: 78).

que “tupã-karai” desdobra-se em deus das águas (“tupã”) e deus do fogo (“karai”). Mesmo sendo opostos um ao outro, se completam, na religião dos índios que falavam o guarani. O composto “tupã-karai” opõe-se ao deus católico dos brancos representado pelos doze apóstolos (“los dioses”). O composto “oguera-jera” representa o desdobrar-se de si mesmo, ou seja, do tupã-karai que se desdobra em uma outra crença, a crença religiosa branca.

“Karai” são os profetas que anunciavam a necessidade de ir ao encontro da *Terra sem mal*, do renascimento, da anulação do princípio por meio do des-princípio. Essa terra sem mal seria a natureza mortal (“achy”) que existiu antes da Terra sem mal.

O “juego-de-jugar” proposto pelo autor, a conquista da *Terra sem mal*, alcança-se por meio da palavra, a palavra ideológica, a palavra da fé, a palavra dialógica que une pólos opostos, que semeia a discórdia ou a paz, que junta línguas e culturas diferentes, que transforma o único em vários e o vários em único porque assim é que se entende o outro e se comunica, apropria-se e se faz apropriar por meio da “ñe’ẽ”.

O princípio dialógico da linguagem fica patenteado nessa e em outras partes de *Mar paraguay*. Como afirma Bakhtin (2002a), todos os dizeres depois do Adão Mítico não pertencem ao seu emissor, mas pertencem ao universo do já-dito. Wilson Bueno *garimpa* as palavras dessas línguas e dá a elas novos significados, as introduz em novo contexto.

Introduzindo o diálogo de línguas arcaicas na questão cultural moderna elaborada por Wilson Bueno, *Mar paraguay* representa a história cultural da América Latina, uma cultura formada da cultura de vários povos, cultura de várias

línguas que, com o tempo, foram evoluindo para outras, hibridaram-se e possuem novas feições (CANCLINI, 2003).

Com referência ao capítulo 6 da parte I, um capítulo de pouca extensão, a justaposição de palavras desconhecidas e outras de diversas origens representam a cultura do continente latino-americano. Elas representam as várias identidades que, às vezes, não elucidam completamente sua origem.

Analisando os sinônimos das palavras (a lista das doze palavras cujos radicais pertencem a línguas diferentes), verificamos que elas mantêm um diálogo com o restante da narrativa porque, como no caso de *silfos*, associa-se também a *tupã-karai* já que busca na mitologia da Idade Média o gênio do ar correlacionando-se a *vivace*, latim erudito que significa *Deus*. É evidente que o constante diálogo mantido na narrativa busca elementos eruditos e da mitologia amalgamando-os, transformando o diverso em uno. Plantas de vários continentes se hibridam e se juntam a animais num tecido textual sustentado por uma voz que procura persuadir, graças a um discurso contagiante e irresponsável transformando seres em outros seres, misturando o culto ao erudito, tudo em transformação, recorrendo a outros materiais culturais, como a cultura da imagem ou enaltecendo a obra de um amigo como é caso de *catatéicos* que nos faz lembrar o *Catatau*, de Paulo Leminski.

Wilson Bueno faz um *arrastão* cultural em *Mar paraguayo*. É a demonstração de como o autor vai ao popular buscar os modos de falar e as crenças da massa, recorre a elementos eruditos extraindo do etmo de nossa língua radicais arcaicos que se hibridam aos modernos reelaborando uma língua já existente.

1.9. Culturas latino-americanas: hibridação

Hibridação não é um conceito da modernidade. Já “Plínio, o Velho, mencionou a palavra ao referir-se aos migrantes que chegaram a Roma em sua época” (CANCLINI, 2003: XVII).

O termo sugere pensar no *multi* – multiculturalismo, multirraças etc. Para nós, o termo se ajustará muito bem à teoria de Mikhail Bakhtin para caracterizar a coexistência de linguagens cultas e populares, com uma ressalva, em outra parte usamos o termo *hibridismo* já que a fonte bibliográfica também o usava.

Em *Culturas híbridas* (2003), Canclini traça o perfil de cultura na América Latina, onde as raças, os costumes, as tradições são vários, gerando, em alguns casos, a exclusão das culturas de padrões mais baixos que, certamente, serão atribuídos à cultura das raças não-européias.

Parece-nos importante salientar que a América Latina, por ser um continente novo, sempre na visão eurocêntrica, recebeu toda a sorte de povos que, oriundos de uma Europa já “cheia” de pessoas e “vazia” de recursos, precisava de “novas terras” para servir-lhes de colônias, aquelas que, com suas riquezas ainda intocadas – caso da América Latina – servissem de fonte de renda para ostentar seus castelos na Europa.

As investidas náuticas de Colombo e Cabral descobriram esse “paraíso” e para cá vieram povos de várias raças, incluso de raça negra que serviram de escravos para favorecer ainda mais esses colonizadores, ou por que não, usurpadores?

O aborígine habitante da América Latina, salvo alguma tribo mais feroz, não ofereceu resistência, e até contribuiu para a dilapidação de suas terras que

eram, antes da colonização européia, exploradas tenuemente a ponto de se reconstruírem naquilo que fora dela explorado.

Escolhendo o tema que nos interessa neste trabalho que é do tocante à cultura formada aqui na América Latina e, como se formou a língua aqui falada, deixemos os aspectos históricos da colonização à parte buscando-os apenas para algum esclarecimento que se torne necessário.

A variedade de raças que compôs o estrato social da América Latina, sem dúvida proporcionou uma multiculturalidade vasta, sendo que, em tempo pouco extenso, a cultura européia se sobrepôs e, aos poucos, a latino-americana foi sendo extirpada, assim como os representantes dela, em favor da exploração cada vez mais acentuada e ambiciosa.

No entanto, o período de colonização fora extenso e entre esses povos – o da terra e os vindos da Europa e África – foi originando um processo de mestiçagem que, em nossos dias, faz da América Latina e do Brasil – que faz parte dela – nações multirraciais.

[...] há que dizer que o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas *mestiçagem*, o *sincretismo* de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens (CANCLINI, 2003: XXVII).

O chamado Novo Mundo tem sua origem cultural no processo de mestiçagem. Os colonizadores espanhóis, portugueses, ingleses e franceses com os indígenas americanos e escravos da África formaram o povo que hoje habita o

continente, ficando fora da mestiçagem apenas pequenos grupos. Foi esse processo de mestiçagem que ocorreu na América Latina, talvez com maior intensidade que em outros continentes, que originou um substrato cultural tão vasto como o explorado por Wilson Bueno em *Mar paraguayo*.

Podemos afirmar que “na atualidade, menos de 10% da população da América Latina é indígena. São minorias também as comunidades de origem européia que não se misturaram com os nativos” (CANCLINI, 2003: XXVII).

Importante salientar que as fusões não se realizaram apenas no sentido biológico, mas também no cultural: “mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeu com os originários das sociedades americanas” (CANCLINI, 2003: XXVII).

Nosso maior interesse é a hibridação cultural e lingüística. Em tempos pós-modernos nos quais as fronteiras se tornaram porosas, conter e delimitar o raio de abrangência cultural e lingüística é tarefa impossível. Os intercâmbios culturais perpassam o globo num entrecruzar de culturas sem fim, de tal maneira que estar em Nova Iorque pode-nos levar a alguns instantes a pensar que estamos em São Paulo.

A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes. Outra das entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação são as cidades. As megalópolis multilíngües e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlin, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, São Paulo, México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural (CANCLINI, 2003: XXIX-XXX).

As grandes cidades citadas acima são importantes no tocante à hibridação porque são grandes centros que atraem pessoas do mundo todo. Entretanto, pensando na América Latina, o que podemos dizer das fronteiras do Brasil com o Paraguai que têm como obstáculo uma ponte ou uma avenida?

Em tal caso, e semelhantes, o *trânsito cultural* torna-se tão simples e natural que é difícil estabelecer o que é cultura de um e cultura de outro país. Os conceitos *local* e *universal* foram totalmente desfigurados na pós-modernidade porque os bens culturais não possuem mais pátria, propriedade; é de todos e até mesmo as margens, antes excluídas, têm seu centro e daí também, atingem sua universalidade.

Alguns dos teóricos mais destacados da globalização [...] estudam-na como culminação de tendências e conflitos modernos. Nas palavras de Beck, a globalização nos coloca ante o desafio de configurar uma “segunda modernidade”, mais reflexiva, que não imponha sua racionalidade secularizante e, sim, que aceite pluralmente tradições diversas (CANCLINI, 2003: XXXI).

E ainda reafirma Canclini (2003), a respeito do que estamos discorrendo:

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuirão fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que do passado (CANCLINI, 2003: XXXI).

Em *Mar paraguayo*, a Marafona do Balneário migrou do Paraguai e se instalou em Guaratuba, cidade do litoral paranaense. Além de transpor a fronteira frágil da migração, deslocou a fronteira de sua cultura, trazendo para o local de instalação a sua língua e cultura.

Paralelamente à tipologia de hibridações tradicionais (mestiçagens, sincretismo, crioulização), que concorrem, em tempos de globalização, podemos citar dois exemplos na formação multicultural do latino: a) a neo-hispano-americanização da América Latina, e b) a fusão interamericana (CANCLINI, 2003: XXXII).

A mestiçagem, entendida como cruzamentos de espécies diferentes; o sincretismo, fusão de elementos diferentes e a crioulização que é o processo de um pídgin em língua, na América Latina, serão acrescidos desses outros dois processos.

A neo-espano-americanização é o processo pelo qual podemos descrever a apropriação de grandes segmentos econômicos como linhas aéreas, editoras e setores de telecomunicações por empresas espanholas em países como Argentina, Brasil etc.

Já a fusão interamericana são os processos de “norte-americanização” dos países latino-americanos e a “latinização” dos Estados Unidos.

No caso da América Latina há vários pídgins. Com os processos de norte-americanização e latinização, citados acima, há um grande número de pessoas que falam uma língua estranha a sua, que, no entanto, não chega a ser a língua do outro, aproximando-se muito dos *romanços*, processo de transformação do latim que deu origem às línguas neo-latinas.

Como os pidgins são classificados pela língua do grupo social dominante, numa relação fronteiro-lingüística, entre Brasil e Paraguai, seria lícito classificar essa língua intermediária – o *portunhol* – somente quando um paraguaio fala o português no Brasil. Para o caso da comunicação do falante brasileiro no Paraguai, acreditamos, sob os aspectos de dominação do grupo social, que seria do espanhol, o que se fala, no caso citado é o “*espanholês*”, ou aceitemos a denominação *brasiguaio*, embora acreditamos que, no processo de dominação lingüística, fique mais adequado o nosso neologismo.

O *portunhol* e o *espanholês* seriam dois pidgins resultantes do embate de duas línguas diferentes que, devido à desterritorialização, ganharão ênfases diferentes e opostas.

Segundo Silviano Santiago,

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (SANTIAGO, 2000: 15).

Resgatando a nossa história lingüística, veremos que, no passado, havia a ameaça do galicismo, o que apenas contribuiu para o enriquecimento de nossa língua, tendo os excessos sido eliminados pela própria dinâmica da língua.

Estamos às voltas com o temor de que o inglês – hoje, a língua mais falada no planeta – venha a *desfigurar* a nossa língua portuguesa. Até projetos de

lei foram levados ao Congresso com a intenção de protegê-la da invasão estrangeira norte-americana e, novamente, Santiago diz,

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia [...], uma cópia muitas vezes fora da moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo [...] (2000: 16).

Tendo em vista que cada país não tem povo, mas sim, povos, seria inadmissível limitar uma cultura, nos seus costumes e língua, ao seu isolamento por simples precaução com a pureza. O que faria parte do grupo pureza em tempos de globalização? Tempos em que as fronteiras entre autenticidade e cópia foram totalmente rasuradas.

É evidente que a resistência existe por parte daqueles que se consideram hegemônicos.

Atualmente, do que se têm notícias, os Estados Unidos da América são os que mais restringem a entrada de estrangeiros. Motivados por senso de *administradores do mundo* e, por isso, visados por ataques terroristas como se deu em onze de setembro e pela própria soberba, montam barreiras fortíssimas para impedir a penetração dos estrangeiros em seu país – seja de ordem diplomática, seja pela força armada e repressiva – principalmente nas fronteiras com o México.

Os países asiáticos abriram o campo trabalhista para todos os países do mundo, recebendo, principalmente, os latinos para preencherem seus quadros de operários.

Portugal também, com suas restrições, ou seja, é preciso comprovar descendência portuguesa, recebe os povos latinos em seu país, assim como os espanhóis, e em menor escala, os italianos.

No Iraque, há brasileiros trabalhando em empresas construtoras; outros, fixaram-se no Canadá.

Em contrapartida, no sul do Brasil, temos comunidades alemãs quase independentes como se fossem uma parte da Europa. Nelas, os costumes e a religião são fechados. Em outras localidades, as crianças de cabelos loiros e olhos azuis se misturam com as outras de pele escura e cabelos enrolados. É uma mistura cultural que mescla todo o planeta numa relação de aceitação e repulsa que acaba sempre em aceitação do outro, em menores ou maiores graus.

Não devemos nunca nos esquecermos que enquanto nós, brasileiros, nos referimos à peça de computador como *mouse*, os portugueses chamam-no de *rato*. As culturas cujos donos têm menos persuasão são mais perenes que outra, sofrendo maiores poderes da hibridação o que não é, necessariamente, um agravo.

Não colocando as *invasões* culturais em níveis hierárquicos e de subordinação econômica, os intercâmbios culturais são observados em todas as partes, até mesmo nos países que se fazem mais resistentes à aceitação da cultura alheia.

Na esteira do processo de latinização dos Estados Unidos podemos observar que,

[...] existem mais de 250 estações de rádio e de televisão em castelhano, mais de 1500 publicações nessa língua e um grande interesse pela literatura e música latino-americanas, não é apenas porque há um mercado de 20 milhões de “hispanos”, ou seja, 8% da população norte-americana (38% do Novo México,

25% no Texas e 23% na Califórnia). Também se deve a que a chamada cultura latina produz filme como *Zoot Suit* e *La Bamba*, as canções de Rubén Blades e Los Lobos, teatros de vanguarda estética e cultural como o de Luis Valdez, artistas plásticos cuja qualidade e aptidão para fazer interagir a cultura popular com a simbologia moderna e pós-moderna os incorpora ao *mainstream* norte-americano (CANCLINI, 2003: 312).

O contato e a convivência de culturas diversas são inevitáveis, mesmo em localidades distantes onde os meios de comunicação são precários e em pouca quantidade. Usamos um exemplo, citado por Canclini (2003), sobre um estudo realizado por Roger Rouse com os habitantes de Aguililla, município do sudoeste de Michoacán, estado mexicano que se limita, ao sul, com o Oceano Pacífico. Segundo ele, o único meio de comunicação do município é um caminho de terra. A atividade de subsistência continua sendo a agricultura e a criação de gado. A emigração desses povos, iniciada nos anos quarentas, intensificou-se de tal forma que todas as famílias têm integrantes vivendo no exterior. A economia modesta do município é amparada pelos dólares enviados por esses operários que vivem um longo tempo nos Estados Unidos, mas não perderam os vínculos com sua origem.

Mediante a constante migração de ida e volta, e o uso crescente de telefones, os aguilillenses costumam estar produzindo seus laços com gente que está a duas mil milhas de distância tão ativamente quanto mantêm suas relações com os vizinhos imediatos. [...] por meio da circulação contínua de pessoas, dinheiro, mercadorias e informação, os diversos assentamentos se entrelaçaram com tal força que provavelmente sejam mais bem compreendidos como se formassem uma única comunidade dispersa em uma variedade de lugares (ROGER ROUSE apud CANCLINI, 2003: 313).

Como já afirmamos, os intercâmbios culturais são intensos por todos os lugares, seja em grandes cidades que atraem pessoas do mundo todo, sejam em pequenas localidades cujas atividades são turísticas ou artesanais, sejam em pequenas vilas ou lugarejos onde seus habitantes mais jovens migram em busca de melhores trabalhos sem nunca, no entanto, deixar de voltar para visitar ou regressar definitivamente a sua localidade-mãe.

Nas regiões de divisa é que se pode observar a hibridação cultural mais intensa. Nesses locais, onde as fronteiras são movediças é muito comum se observar a convivência das várias culturas em um espaço único.

Ao lado do cartaz que recomenda o clube-discoteca e a rádio em que se escuta “*rock em tu idioma*”, outro anuncia um licor mexicano em inglês. A música e a bebida alcoólica, dois símbolos de Tijuana, convivem sob essa dualidade lingüística. *The other choise* é explicitamente o licor, mas a contigüidade das propagandas torna possível que seja também o *rock* em espanhol. A ambivalência da imagem, que os entrevistados consideram analógica da vida na cidade, também permite concluir, conforme a ordem de leitura, que a outra escolha seja o inglês (CANCLINI, 2003: 320-1).

Voltando à trajetória literária deste importante representante da literatura brasileira viva, podemos afirmar que uma nova tendência surge quando Wilson Bueno muda-se para o Rio de Janeiro e publica, em 1986, *Bolero's Bar*, exemplar livro de contos. Entretanto, atingirá seu verdadeiro reconhecimento com *Mar paraguay*. Lido, principalmente, pelas comunidades hispano-americanas nos Estados Unidos, o autor surpreende-nos a cada dia com publicações do livro em vários países da América Latina e com uma tradução em andamento no Canadá

que, mantendo o aspecto trilingüe da obra, será traduzido para o inglês, francês e para uma língua esquimó.

2. ALEGORIA, POLÍTICA E ESTÉTICA PÓS-DITATORIAIS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

[...] toda épica, por definição, é uma épica do dominante. Aos marginalizados não está dada a possibilidade de falar epicamente.

Idelber Avelar.

Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias da derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* (2003) –, faz uma análise de como o estatuto da memória se consoma numa época em que o mercado descarta a mercadoria velha frente ao surgimento de uma nova.

A estética moderna, segundo ele, caracterizada pela oposição entre símbolo e alegoria, é edificada sobre os restos dessa mercadoria anacrônica que encontrou sobrevida.

A alegoria vive em tempo póstumo porque ela é feita de cadáveres: os cadáveres feitos pela ditadura. No entanto, é interessante pensar por que a alegoria retorna nos tempos de ditadura e pós-ditadura. No caso da ditadura não é difícil relacionar: por medo, os escritores usariam as formas indiretas e alegóricas.

Na década dos noventa do século XX já se vivia um período democrático, um pós-ditatorial, um fantasmagórico luto não resolvido. Na América Latina dos anos setenta, ainda sob as sombras do exílio, começam a aparecer as obras confessionais. Poesias marginais brasileiras ou vários testemunhalismos, formas literárias que receberão tratamento de sintomas da transformação epocal aberta pelas ditaduras.

A literatura ganha destaque na intervenção nos debates sobre a reestruturação das sociedades civis latino-americanas. No entanto, o que se observa é que a literatura pelo testemunho é a forma de engendrar a um sujeito adulto, branco, varão, patriarca e letrado, não permitindo a emergência de identidades femininas, indígenas e proletárias.

Em algumas obras, pode-se ver ainda, uma oposição entre o pólo urbano e o rural. Enquanto nos antigos romances as cidades eram vistas como centros de mistérios, nos novos, as cidades são o eixo e o centro onde todos os caminhos se encontram. Os romances do *boom* vêm superar esse conflito.

Ao convencionar a literatura rural ao passado, entenderíamos que o passado estava morto e que éramos parte da mesma aldeia global e a distinção entre centro e periferia havia sido apagada e nós, latino-americanos, caminhávamos para a literatura universal.

O que se nota, todavia, é que o projeto modernizador do *boom* postula uma materialidade precoce da literatura latino-americana, num continente em que há uma desproporção entre a literatura avançada em relação ao seu atraso econômico.

Porém, o que se constatou é que o avanço da literatura pode caminhar sem que haja adiantamento econômico no continente.

Os escritores do boom não são um grupo elegendo livremente a posição a ser adotada em relação à modernização. O boom representa, há que se recordar, o momento culminante na profissionalização do escritor latino-americano. Pela primeira vez na América Latina uma geração inteira de escritores encontra seu meio de sobrevivência na escrita literária (AVELAR, 2003: 41).

O *boom*, foi feito por leitores, não por editores, representa a tomada de consciência do povo latino-americano de uma parte de sua identidade.

Os primeiros sinais de autonomização estética da literatura americana pôde ser observado no século XX. Antes do *boom*, a literatura ainda não era concebida como mercadoria desaturizada, que podia ser reduzida ao valor de troca. A desaturização é, portanto, contemporânea à autonomização da literatura. O que se pode notar ainda, é que, ao tornar-se autônomo o escritor latino-americano deixa de ser um funcionário do governo, única via de sobrevivência desde a independência nacional.

Sua [a do escritor] profissionalização indicava uma separação de esferas sociais a partir da qual o estético passava a ser um campo socialmente autônomo, ao mesmo tempo em que se sujeitava às pressões e leis de mercado. Nesse contexto tornou-se impensável fantasiar que a literatura fosse outra coisa que trabalho. Tratava-se aqui, em outras palavras, de despedir-se das musas da boemia romântica. O sucesso do escritor latino-americano implicou, então, uma perda: o preço a pagar pela autonomia social foi o desaparecimento da aura (AVELAR, 2003: 43).

A modernização impingia à arte a perda da qualidade aurática do literário, assim como, no século XIX, a arte fora ameaçada pela fotografia. O *boom* percebe a decadência da aura religiosa da obra de arte e responde com a estilização da política.

Como na América Latina a literatura nunca havia sido secular nem autônoma ao mesmo tempo em que a literatura européia havia evoluído em outras esferas dotadas de instituições independentes, padrões de gostos e nacionalidades

comuns. A escrita literária na América Latina sempre fora uma sorte da religião suplementar, e os letrados donos da escrita em uma sociedade de analfabetos o que a leva à sacralização.

O desenvolvimento do mercado e a sua profissionalização levaram a dissolução da obra de arte. Isso deu origem ao seguinte paradoxo: quando a literatura se faz independente como instituição, quando se torna idêntica a si mesma, coincide com o colapso irreversível de sua razão de ser no continente.

E assim se concretiza o paradoxo: o Estado que havia amparado o seu florescimento, agora cada vez mais tecnocrático, dispensava os seus serviços. Enquanto no passado fora instrumento de uma elite letrada e humanista, agora é abandonada e no seu lugar surgem teorias econômicas mais eficazes, importadas da América do Norte predominando o desenvolvimento de uma tecnologia moderna.

O *boom* fora mais um complô de dominação das elites letradas latino-americanas que tentam dar conta de uma impossibilidade fundamental para o controle social, o que implica a perda da produtividade disciplinadora da literatura. O *boom* é, portanto, o luto por essa impossibilidade, o luto pelo aurático; um processo incompleto de luto, que não pode ir além da fase triunfante do trabalho de luto.

Fuentes, Monegal e Cortázar vislumbraram uma ficção latino-americana adiantada por séculos a um continente economicamente atrasado, mas tal maturidade precoce só podia florescer porque a literatura, agora autônoma e secular, havia perdido sua funcionalidade. A literatura estava adiantada *porque* estava atrasada. Era precoce porque era anacrônica em relação à tecnologização massiva do continente (AVELAR, 2003: 44).

O *boom* como discurso de identidade latino-americana e o *boom* como entrada triunfante no mercado global são compatíveis porque o *boom* encontrava na literatura a acolhida da identidade já que “o luto pela aura num mundo pós-aurático havia feito da literatura o espaço em que *podiam coexistir e reconciliar-se as fábulas de identidade e as teleologias da modernização*” (AVELAR, 2003: 47).

O *boom* coincidiu com o momento em que a literatura latino-americana encontrou sua identidade, incorporando-se ao cânone ocidental e formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida que se constrói retrospectivamente.

A literatura oferecia essa ficção retrospectiva, narrando no presente uma esfera pré-moderna. Obras de Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier e García Márquez são exemplos de tentativas de reinscrever a identidade perdida, o que representa o luto pela aura num mundo moderno que receberia os regimes militares.

Em meio à crescente pressão popular, as elites latino-americanas abandonaram os projetos de desenvolvimento nacional, o que, depois da vitória dos militares brasileiros em 1964, abrindo a transição continental que só se completaria em 1976, e, alegoricamente, o fim do *boom* fica circunscrito a 11 de setembro de 1973, data da queda da Unidade Popular de Salvador Allende. A mesma data representa, ainda, o fechamento do ciclo do *boom* que teve sua origem com a modernização desigual e contraditória da América Latina.

A maioria dos críticos está de acordo em considerar 1972-1973 como a data de fechamento do ciclo do boom, mas a conjectura de Beverley nos permite associar mais diretamente a decadência do boom ao terreno que o tornou possível, isto é,

a modernização desigual e contraditória da América Latina (AVELAR, 2003: 48).

Assim, se consolida a queda do *boom*, porque, historicamente, ele se fez da tensa reconciliação entre modernização e identidade, agora irrealizável.

Com os militares no poder houve abertura generalizada ao capital multinacional e as ditaduras esvaziaram a modernização de todo conteúdo progressista, liberador.

E assim,

[...] a função substitutiva da literatura, nas formas que tomou durante o boom – a da escrita literária como entrada épica no primeiro mundo e enterro de um passado falido e atrasado – estava condenada a desaparecer, subsistindo no máximo em versões altamente ideológicas, em casa de espíritos e águas para chocolate. A substituição da estética pela política que, se esperava, seria temporária e em última instância se autodissolveria numa politização revolucionária da estética, sem dúvida terminou, mas por razões diferentes, isto é, pela total subordinação, durante as ditaduras, da política à estética – uma estética da farsa e do grotesco (AVELAR, 2003: 48-9).

Em 1968, intensificam-se os mecanismos repressivos. O movimento estudantil, símbolo de resistência armada, sofre os efeitos da aniquilação. A televisão, a serviço da ideologia governista, difundia as vantagens da modernização, a censura controlava a imprensa escrita e o *boom* econômico contribuía para manter a classe média satisfeita. A arte foi, definitivamente, marginalizada e a pornografia ocupou posição de destaque no cinema e no teatro. A ação repressiva não se limitou ao acima exposto; até mesmo a Civilização

Brasileira, importante casa editorial do país na época foi alvo dos mecanismos repressores. Era a vitória plena e consolidada do regime militar.

Ao lado das restrições impostas pelo Estado, este numa atitude paradoxal, nunca obstruiu o entendimento da produção simbólica, mesmo no período ditatorial. Era criada uma nova ideologia, a do investimento a megaconglomerados como a Editora Abril e TV Globo. O turismo se valia da cultura popular para atingir seus propósitos mercantis. O Nordeste passou a ser grande contribuinte para o florescimento da atividade turística.

Através de órgãos como o Conselho Federal de Cultura, o estado fazia do ideograma “Cultura para o povo” sua nova ordem. Para a elaboração de tais políticas, o estado tecnocrático recorreu em grande medida a intelectuais tradicionais e conservadores remanescentes da antiga sociedade agroexportadora, agora agrupados majoritariamente em academias de letras e institutos históricos e geográficos (IBGEs) (AVELAR, 2003: 54).

Estava, portanto, instalada a contradição: esses intelectuais, remanescentes da sociedade latifundiária se manifestavam conservadoramente, traço que os colocava em pólo antagônico à tecnocracia modernizante da ditadura.

O Estado buscava celebrar a mestiçagem como identidade do Brasil. Ao mesmo tempo em que os meios de comunicação de massas eram entregues ao capital privado e o Estado mantinha a função de preservar o patriotismo.

Como passatempo e entretenimento, doses moderadas de folclore e mitologia eram inofensivas, sempre que as fronteiras sociais permanecem claramente determinadas. O antiintelectualismo toma então uma forma perversa no Brasil: em lugar de atacar a *falta de acesso* da população à cultura letrada, ou criticar os

vícios que tal dissemetria havia produzido na intelligentsia, demonizava-se a reflexão intelectual enquanto tal (AVELAR, 2003: 55).

O ano de 1979 marca o auge da repressão política e Pinochet, no Chile, se prepara para vencer o plebiscito constitucional de 1980. A sociedade civil reemerge da derrota e 1983 marca importante ruptura; os exilados do regime militar começam a regressar, a censura de livro é suspensa e o povo vai às ruas para comemorar o décimo aniversário de morte de Pablo Neruda, os protestos se arrefecem indo culminar na greve geral convocada pela Confederação de Trabalhadores do Cobre em maio de 1983. Os protestos tomarão força até 1987, organizados pela classe trabalhadora. Os movimentos, organizados em zonas cujos trabalhadores são mais pobres enfrentam violenta repressão, sendo depois conhecido por “la revuelta de los pobladores”.

Mesmo já conseguida a democratização na década de 1980, eram comuns invasões em domicílios e espancamentos ainda refletindo o período de repressão anterior.

As artes vanguardistas e populares também sofreram as ações ditatoriais já que o folclore chileno e a cultura popular se vinculavam à memória do Dr. Allende. Essas manifestações foram intensamente reprimidas e só começaram a se reorganizar nos fins dos anos setenta com intervenções que apelavam à figura de Pablo Neruda e Violeta Parra. Para isso tivemos movimentos importantes como,

[...] o nascimento da União Nacional para a Cultura (UNAC) em 1978, a consolidação e o êxito de grupos teatrais populares como ICTUS e a reemergência de vários grupos musicais pertencentes a diferentes gêneros da chamada Nova Canção Chilena, também tradicionalmente associada com a

memória da Unidade Popular. As ciências sociais começaram a avaliar a experiência dos primeiros anos do autoritarismo em inovadoras pesquisas produzidas através de organizações como FLASCO (Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais) e CENECA (Centro de Indagação e Expressão Cultural e Artística), propulsoras de um giro na direção de objetos mais localizados, com especial atenção à cultura. As artes plásticas e literárias começaram a ressurgir vigorosamente com grupos como CADA (Coletivo Ações de Arte) e um amplo espectro de práticas de vanguardas conhecidas como *escena de avanzada* (AVELAR, 2003: 61).

Cortázar, referindo-se a seu *El libro de Manuel* (1973), dizia que o seu defeito era por ter sido escrito sob impacto político e não pensando em qualidades literárias. Não se acreditava porque a base histórica fazia do pólo político e do literário, contraditórios.

O fim das ditaduras deve ser entendido como um processo transacional em que as verdadeiras transições são as próprias ditaduras. A ditadura, portanto, operou o trânsito do Estado ao Mercado, ou querendo outro nome, modernização.

Assim sendo,

O regresso à democracia não implica em si um *trânsito* a nenhum outro lugar além daquele em que a ditadura nos deixou. “Transição à democracia” significou, neste sentido, nada mais que a legitimação jurídico-eleitoral da bem-sucedida transição levada a cabo pelos militares, isto é, a equação última entre liberdade política para o povo e liberdade econômica para o capital, como se a primeira dependesse da segunda, ou como se a segunda houvesse sido de algum modo obstruída pelos generais (AVELAR, 2003: 75).

Ainda sobre o que se refere à transição, podemos afirmar que, no Brasil e no Chile, as transições do Estado para o Mercado aconteceram durante as próprias ditaduras nas duas décadas de dominação e que o retorno à democracia foi acompanhado de perto pelos próprios regimes militares. O que não se pode dizer sobre a Argentina.

Na Argentina,

Ainda em 1983 o estado era responsável por uma porção comparativamente grande da economia argentina, num momento em que a privatização já havia, em grande medida, sido realizada no resto do subcontinente. Por numerosas razões históricas a transição argentina ao mercado global teve um caráter muito mais instável que a de seus vizinhos (AVELAR, 2003: 75).

A seguir, na esteira dos estudos Néstor García Canclini, fazemos considerações sobre a formação da cultura latino-americana, continente amplamente colonizado pelos europeus a partir do século XVI. Os estudos de Canclini demonstram como esse amálgama cultural foi se construindo, como as convivências étnicas contribuíram para a hibridação cultural da América Latina. Tomando, em certo momento de seu trabalho, os intercâmbios culturais fronteiriços, mostra-nos como as culturas convivem no dia a dia, e que assim como ocorreu a americanização dos latino-americanos, ocorreu também a latinização dos norte-americanos.

Considerações feitas por Silviano Santiago demonstram que a cultura dos mestiços já ocupa seu lugar de destaque em contrapartida a uma cultura que, anteriormente, por não ter representante autóctone, preferia a cópia de modelos sugeridos pela metrópole. Para ele, houve o descentramento dos olhares que

percebiam apenas o produto da metrópole e desconsideram as produções que privilegiavam as produções do continente.

3. ENTRE UMA CONVERSA E OUTRA, ENTRE UM LIVRO E OUTRO, EIS A OBRA

Não é sempre que se modifica a concepção geográfica que o homem tem do mundo. Mas em lugar de esse ampliar do horizonte virtual operar um desequilíbrio positivo e fecundo nos alicerces do homem e da sociedade que descobrem, serve ele antes para que o desbravador reproduza – em outro lugar – os conflitos e impasses político-sociais e econômicos da sua sociedade, sob a forma básica de ocupação.

Silviano Santiago

Nos últimos anos, o escritor paranaense, Wilson Bueno, como fazem muitos expoentes artísticos, concede entrevista a revistas e críticos literários e jornais.

Dentre essas entrevistas, citamos a concedida a Douglas Diegues, na revista argentina *tsé tsé* 12. No texto, em espanhol, cujo título é “La intensidad de la intención”, Bueno fala de suas primeiras leituras e da tendência precoce para tal.

Tenía poco más o poco menos de seis años cuando mi familia se mudó a Curitiba. El cordel “El Pavorreal Misterioso” que leí, de un tirón, creo con siete años en un viaje por tren al interior, es el recuerdo más antiguo que tengo de alguna cosa, más que leída, descifrada por mí mismo, y aquello quedó, para siempre, como un delicioso secreto. Yo descubría, con “El Pavorreal Misterioso”, el arte del secreto y, sin saberlo, a la vez, descubría la literatura (2003: 3).

Após onze títulos publicados nos resta acreditar nessa precocidade de Wilson Bueno porque são poucos aqueles que despertam, desde cedo, para uma profissão, um ofício.

Voltando à infância do menino Wilson Bueno, percebemos o quanto era claro para ele, desde cedo, a afinidade com as letras, e daí, o vôo para a literatura.

Já em Curitiba, aos catorze anos, assinava um texto aos domingos no mais importante jornal paranaense, *Nicolau*, e recebia, por isso, pagamento mensal.

Os amigos literários foram surgindo, dentre eles, Jamil Snege. Bueno revela-se leitor assíduo de Gide, Machado de Assis, Malaparte, Steinbeck e Falkner.

O próximo alvo será o Rio de Janeiro. Lá permanecerá desde o fim dos anos sessentas até a década dos setentas.

Aos vinte anos e, em plena ditadura militar, viveu um período de alargar as experiências num grande centro de cultura brasileira. Viver nas noites como se fosse os poetas do Romantismo, boêmio e irresponsável.

No entanto, nessa época não faz nenhum lançamento de livros; seria o período em que o escritor estava *recolhendo* os materiais culturais que seriam aproveitados depois; o que, em datas concretas, podemos citar 1986, ano de lançamento de *Bolero's Bar*. Não deixa, porém, os vínculos com a escrita diária em jornais, como cronista, na *Tribuna da Imprensa*.

Como artista, Wilson Bueno, nesse período em que vivera no Rio de Janeiro, sobrevive de atividades sem vínculos empregatícios duradouros. Trabalha como datilógrafo, com artesanato, enfim, pequenos empregos que nem sempre lhe rendiam o suficiente para saldar suas dívidas e necessidades fundamentais.

Leitor precoce, muito cedo praticando a escrita profissional, no caso do compromisso com as colunas jornalísticas dominicais, desenvolve um processo de escrita próprio aliada às primeiras leituras adultas e experiências – também precoces – em um grande centro cultural – o Rio de Janeiro.

Todas essas faces da formação cultural de Wilson Bueno determinam uma forma, um estilo de escrever muito peculiar – prosa e poesia num só tecido literário.

Paulo Leminski, prefaciando *Bolero's Bar* (1986), declara:

Acompanho a trajetória textual de Wilson Bueno desde os idos e calendas de 60 quando, pivete atrevido que sempre foi, ensaiava os bravos primeiros vôos. E posso dar o testemunho de sua coerência. Já naqueles tempos, praticava esse estranho e belo híbrido prosa-poesia que, hoje, é sua marca registrada, sua prosápia (1986: 7).

Falando sobre essa mescla prosa-poesia, Wilson Bueno declara:

Difícil localizar com precisión la gènesis de esta ambigüedad... No me conozco de outra forma, desde las primeras tentavas literárias. Nunca me resigné a la narrativa propiamente dicha que siempre me sonó um poco falsa y bastante artificial (2003: 4).

No *Correio de Notícias*, de Curitiba, alternavam-se Paulo Leminski e Wilson Bueno. *Bolero's Bar* originou-se de uma coletânea dos melhores textos, segundo avaliação de Wilson Bueno (2003), publicados pela imprensa paranaense saindo em volume despertando interesse de poucos leitores, porém, de muitos críticos.

Na mesma entrevista, falando sobre *Cristal* (1995), o autor declara que o livro surgiu depois da ebulição fervente de *Mar paraguayo* (1992).

Para ele, a intenção era ampliar os limites e os deslimites da língua portuguesa. A nosso ver, em *Cristal* há alguma coisa de Guimarães Rosa porque explora a musicalidade como o mineiro também o fez, aproveita a sugestão lingüística para construir parágrafos de pura poesia:

Ananias. Nania. Nã. Nane. Coisim Mamá, cadê chocalho de naná nenê.
Nuim-nuim, nenê da Mamá, nenê da Má. Bilu-bilu nana nenê...Tiquitim tin,
luladadá, nuim-nuim, nenê, nana nenê da má. Pintiquintinho pititiquim pipi. Papá
já vá, nenê. Papá já vá, Nania. Papá tá qui, papá-tá-qui pra nenê mamá
(BUENO, 1995: 45).

Para mostrar como se assemelha à prosa roseana, citamos apenas o pequeno trecho acima. O capítulo continua com o mesmo projeto, explorando, principalmente, a sonoridade do fonema /n/ e com ela todo o mundo infantil de Ananias e seu modo e acento especial de falar. A seqüência do nome do menino, Ananias, vai se desdobrando “Nania”, “Nã”, “Nane”, variantes ou significações do nome, do fonema /n/, vão se construindo em nana, nenê, Nuim-nuim. Os diminutivos mesclam o texto de Wilson Bueno com infindáveis “Pintiquintinho”, “pititiquim”, “pentiquititinho”, “pitiqui”, “pipi”. E ainda aparecem outros como “Dentim bunitim”, “drumidim”, “Danjim” (BUENO, 1995: 45-6).

O escritor paranaense Jamil Snege teceu observações sobre *Cristal*:

Se você misturar sílica, cálio e potássio, você obterá um legítimo cristal da Boêmia. Se você substituir o cálcio pelo óxido de chumbo, você conseguirá

um autêntico cristal de Bacarat. Se você trocar qualquer desses elementos por linguagem, num grau de pureza quase absoluto, e trabalhar palavra por palavra com a pertinácia de um monge alquimista, você talvez obtenha algo parecido com o *Cristal* de Wilson Bueno (2003: 18).

Em *Cristal*, a precisão da frase e a escolha da palavra certa nos dá um fato, um acontecimento filtrado pelos olhos de uma senhora que, através do vidro da janela, seleciona e analisa os acontecimentos. Cristal, em espanhol, significa *vidro, espelho*. Os fatos são o espelho da vida dessa velha que viveu rudemente e que não tivera filhos. As personagens vão sendo construídas pela linguagem.

Para Bueno, o projeto de *Cristal* estava claro:

Pretendió ser, también, una respuesta a los epígonos de Rubem Fonseca, cada día más numerosos en nuestras letras. Aunque considere *Cristal* un libro terrible, por lo que refleja de la miséria de la carne y del alma, es un libro com mucho color, a pesar de la atmósfera sanguinolenta y desesperada (2003: 10).

Manual de zoofilia (1991) foi publicado pela Editora UEPG. O livro apresenta trinta bichos e tenta representar a essência do amor erótico humano. Traz o projeto de apresentar trinta animais em suas situações copulativas, mas três deles nos causa surpresa: crianças, lobisomens e anjos.

[...] Em resumo, o jardim zoológico existe onde o homem vive. ‘No *jardim zoológico* vivem os animais, da forma como os homens decidiram e dispuseram que eles, os animais, vivessem. Na construção literária de Wilson Bueno, o jardim *zoológico* inclui as imagens, as fantasias, sempre *latricamente*, no modo da adoção. Vem a ser uma forma de *zoolatria literária*, ou seja, uma adoração de

animais concretizada literariamente. A obra pertence à zoolatria fantástica (BELON, 2004: 10).

Ao incluir crianças numa obra em que se diz um inventário de animais, ironiza as atitudes de alguns desses pequenos terríveis. “Pequenos animais agarrados ao vício de existir pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano, aí com a previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia” (BUENO, 1997: 41). Em “Crianças”, Wilson Bueno compara crianças aos pássaros “se parecem com os pássaros no céu” e, no final, suas ações são comparadas às ações de animais “muge e baba e chora e engatinha”(1997: 41).

O lobisomem, ser intermediário entre o homem e o animal, também nos traz algum estranhamento. O folclore, pelo veio da credence popular, conceitua o lobisomem como homem que se transforma e vagueia pelas noites de sexta-feira, e que apenas terá seu encanto desfeito caso seja ferido. O narrador estaria comparando esse inteligente e culto bípede, o homem, à fera besta lobo?

Em texto composto de um parágrafo, Wilson Bueno escreve:

Te oferecerei um anjo morto dentro de uma mala, igual que um mágico de sua ilusão sozinha igual um SS, botas, tacões, máusers geladas, igual que um pária, uma mãe demente que carregasse o filho afogado no colo, igual que um pinel, um ente do abismo, igual que este que aqui vai, bambo e noturno, o paletó amassado da noite em que regressa, igual que um chaplin, o projeto sempre adiado de que um dia, quem sabe, venha se tornar, de si, um vagabundo, igual que esta mesa em que você me abandonou de borco, anjo, com copos de campari por todos os lados, igual que um bolero, anjo, feito de bofetões, solidão e trapaça, igual que (BUENO, 1997: 61).

Na entrevista a Carlos Daniel, Wilson Bueno diz que a paixão erótica humana é movimentada pela “irracionalidade” animal.

Em *Manual de zoofilia* fica evidente o quanto a irracionalidade comporta nosso discurso amoroso. E para dar viva voz a esta irracionalidade fui buscar nos bicho encantos e sordidezas, grandezas e patifarias para transsubstanciá-los, usemos este verbo pedante, a partir do tesão, da cópula, da paixão viciosa e viciada em que, humanos, nos amamos, muitas vezes, do mais escuro ódio (DANIEL, 2004: 5-12).

Jardim zoológico (1997), publicado pela Editora Iluminuras, se assemelha, em alguns pontos, a *Manual de zoofilia*. O radical *zôo* já é um forte indicador do afirmado. Todavia, queremos enfatizar um aspecto diferente nessa obra: a recorrência às fábulas de Esopo e de La Fontaine. A epígrafe, citando Augusto Monterroso, é muito significativa nesse tocante:

As novas gerações de escritores deverão retomar, cada qual na medida de seu talento, a inventiva tarefa que começou com Esopo, ou mesmo antes dele, de reunir animais que pela Terra andam e hão de andar perenemente” (BUENO, 1999: 9).

Esse *zôo*, repleto de animais estranhos, de comportamentos estranhos e de nomes ainda mais estranhos, habita a terra nos lugares mais inacreditáveis e nas situações mais diversas. São feios, escatológicos. Porém, apresentam-se humanos. Em *Manual de zoofilia*, os humanos que fizeram parte do grupo dos trinta, eram animaisescos. Parece-nos que Wilson Bueno estabelece uma dialética no cerne dessas duas obras; um bestiário e sua base na *fábula*.

Os Ivitús, não registrados pelo dicionário, são do extremo sul argentino. Os guapés, micro-cães, descobertos pelos índios Kaxuianas, são do Alto Amazonas. Os kwiuvés são mais um gnomo das florestas brasileiras do Alto Goiás, não mede mais que vinte centímetros de altura. Os dicéfalos têm duas cabeças, originários das florestas geladas da Islândia, são do tamanho de um cão dinamarquês em pé e são feios. Conhecidos pelos índios do Chaco paraguaio, os tiguasús são monstros repugnantes com um nariz úmido e em carne viva.

Extintos por volta de 1895, os dagdas habitavam o sul do Índico na costa leste de Madagascar e o último foi visto, naquele mesmo ano, pelo zoólatra francês Charles-Henri Lebaut. Os pinyrés habitam o imaginário índio. Os jaguapitãs, homônimo da cidade natal paranaense de Wilson Bueno, significam *cachorro vermelho* em tupi-guarani. Os núbeis são das cavernas da Austrália. São grandes besouros condenados aos jogos do amor.

Como numa bizarra história natural, o autor apresenta as criaturas teratológicas descrevendo seu peso, altura e coloração, seus hábitos sexuais, alimentares e capacidades físicas, situando-as na província do Chaco e na Islândia, nas florestas brasileiras e no Indostão, jogando com o universalismo do imaginário. Nessas crônicas do improvável, Bueno descreve suas feras com ânsia de um biólogo alucinado (DANIEL, 2004: 5-12).

A partir das informações das localidades nativas dessas *criaturas* – extremo sul argentino, Alto Amazonas, Alto Goiás, Chaco paraguaio, banda oriental do Paraguai, ilha do Marajó, no Pará – temos uma localização latino-americana de suas origens. Com base nessas informações geográficas poderíamos

dizer que a zoolatria de Wilson Bueno situa-se numa região fronteiriça, como declara Maria Esther Maciel, no seu livro *A memória das coisas*:

[...] o *Jardim zoológico*, do poeta e romancista curitibano Wilson Bueno (1999), que pode ser descrito como um catálogo ficcional de animais híbridos, fronteiriços (porque muitas vezes marcados pelos cruzamentos transnacionais advindos do contato entre os países do continente sul-americano) e dotados de uma espécie de saber poético sobre a vida humana e sobre o próprio território que habitam (2004: 52).

Maciel declara, ainda, haver diálogos dos animais de Wilson Bueno com os monstros imaginários de séculos distantes e até com os de autores de bestiários como Aristóteles e Plínio, o Velho, mas também com zoólatras modernos:

[...] os animais de Bueno dialogam tanto com monstros do imaginário zoológico do século XVI quanto com os seres imaginários de Borges, além de guardar um inegável parentesco com os bichos fantásticos do artista mexicano contemporâneo Francisco de Toledo (MACIEL, 2004: 52).

As invocações apócrifas de autores como Ovídio, Borges, Vallejo e Flaubert, a citação do homem-tarântula criado por Lautrémont e o índio gnomo, referência renovada a Lautrémont e ao antropólogo brasileiro Sérgio Oliveira, são citações que parodiam o texto enciclopédico, o manual de zoolatria e a crônica de viajante. Esses procedimentos são pastiches daqueles gêneros, porém, o tom predominante é o da fábula, conforme citamos, anteriormente, na epígrafe de *Jardim zoológico*.

Cláudio Daniel observa:

Podemos considerar este livro de Wilson Bueno como um insólito conjunto de fábulas, mas também como um moderno bestiário. [...] bestiário [...] é um livro com descrições e histórias de animais, reais ou imaginários, geralmente com ilustrações. O gênero, popular da Idade Média, pertence a uma longa tradição da zoologia fantástica, que começa talvez com os relatos mitológicos e avança na linha da história, abarcando os romances de cavalaria da matéria bretã, com seus gigantes e dragões, os relatos de navegantes europeus [...] (DANIEL: 2004: 5-12).

Cláudio Daniel acrescenta que Wilson Bueno atualiza o gênero da paródia e do humor “investindo na carga erótica da metáfora animal” (DANIEL, 2004). Antonio Rodrigues Belon, analisando “Os nuncas”, texto componente de *Jardim zoológico*, afirma que *Jardim zoológico* ganha tratamento especial na temporalidade e na espacialidade da literatura contemporânea e o poder inventivo ganha destaque. Também enfatiza que os seres descritos por Wilson Bueno em *Jardim zoológico* são estranhos e como a tônica da escrita é a linguagem, lembra que *nuncas* é um advérbio substantivado (BELON, 2003). Continua a análise estilística dos componentes, sempre tendo como base a referência tempo-espaco e que as dimensões, as direções e os sentidos concretizam a espacialidade (BELON, 2003).

Meu tio Roseno a cavalo (2000) é uma novela ambientada na região fronteira entre Mato Grosso do Sul, Paraná e Paraguai. Uma localização que muito se assemelha a de *Mar paraguayo*. No entanto, em *Meu tio Roseno, a cavalo* há uma atmosfera diferente, um clima de ação, há a movimentação das personagens. A cavalgada do tio Roseno, que tem como destino Ribeirão do Pinhal, assemelha-se muito às histórias das cavalgadas de Guimarães Rosa, principalmente as de *Grande sertão: veredas*.

Roseno, que vai se multifacetando ambigüamente em Roseévo, Ros, Roseveno, Roselno, Rosevilvo e uma infinidade de variantes, torna-se vário e imprevisível. Ele parte de Guairá, na confluência do Paraná, Paraguai e Mato Grosso do Sul, numa viagem de sete dias e sete noites, que terá como destino Ribeirão do Pinhal, na barranca do rio Paranapanema, onde deverá chegar para presenciar o nascimento da filha Andradazil, sua filha com a bugra Doroi.

Para Douglas Diegues (2003: 11), em entrevista, Wilson Bueno afirma que *Meu tio Roseno a cavalo* foi o livro mais pensado, mais projetado. Diz que traçou até mapas para planejar seu trajeto em atitude semelhante à de Umberto Eco, no *Pós-escrito a O nome da Rosa* (1985).

Meu romance tinha outro título de trabalho, que era A abadia do crime. Abandonei-a porque fixaria a atenção do leitor apenas sobre a intriga policial e poderia, injustamente induzir alguns leitores sem sorte, à cata de histórias cheias de ação, a lançar-se sobre um livro que os teria enganado (ECO, 1985: 8-9)

Na seqüência, Eco afirma como foi que surgiu o título de publicação:

A idéia de *O nome da rosa* veio-me quase por acaso e agradou-me porque a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum: rosa mística, e rosa ela viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa, os rosas-cruzes, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca cheia de olor (1985: 9).

E o livro é resultado de pesquisas intermediárias:

[...] pus-me a escarafunchar nos meus arquivos de medievalista em hibernação (um livro sobre estética medieval em 1956, outras cem páginas sobre o assunto em 1969, alguns ensaios no meio do caminho, retorno à tradição medieval em 1962 para meu trabalho sobre Joyce, e finalmente em 1972 o longo estudo sobre o Apocalipse e sobre as miniaturas do comentário de Beato de Liebana: portanto a Idade Média era para mim um interesse constante) (ECO, 1985:16).

Para que, com tudo isso, o livro fosse o mais autêntico possível, como escreve o narrador nas primeiras páginas do romance,

A 16 de agosto de 1968 veio parar em minhas mãos um livro devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk* [...]. O livro provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV, encontrado por sua vez no Mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina (ECO, 1980:11).

Autran Dourado, em *Uma poética de romance – matéria de carpintaria* (2000) declara que,

Em geral todas minhas obras nascem, não iguaizinhas, mas quase sempre de uma idéia súbita, conceito que prefiro ao de inspiração; idéia trabalhada lúcida e objetivamente numa disciplina diária de anos. É um cheiro, uma lembrança, um fiapo de sonho, uns olhos azuis ou negros, uma frase [...]. Quando me vêm uma dessas idéias e se cristaliza em meu espírito, o meu primeiro impulso é correr e imediatamente começar a desenvolver no papel o germe da futura história (DOURADO, 2000:165-6).

Acrescenta dados histórico-concretos para cancelar a autenticidade do narrado: “Isto foi há tanto tempo, muito antes da Guerra de 1943!” (BUENO, 2000: 21).

Ainda em entrevista a Douglas Diegues, Wilson Bueno faz considerações sobre *Nicolau*, jornal literário criado em julho de 1987, quando esteve na Secretaria de Cultura do Estado do Paraná. Editor durante oito anos, conseguiu cinco premiações, dentre as quais, uma em Ohio, nos Estados Unidos.

No ano de 2004, Wilson Bueno nos deu a conhecer o seu décimo livro, o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. O livro é o mais extenso de todos os anteriores, com cerca de cento e noventa páginas. O autor se vale de um projeto inteligente, porém antigo – já usado por Umberto Eco em *O nome da rosa* – para resgatar manuscritos do século XIX, com o intuito de recriar a linguagem desse século. Ao ambientar sua narrativa em 1870, o narrador se vale da linguagem da época (contida no manuscrito antigo) para, em 1913, narrar de segunda mão ou terceira – o narrador tem convicção de que o manuscrito original tenha sido passado a limpo – a trama que envolve, ao primeiro olhar, um triângulo amoroso formado por Licurgo Pontes, Lavínia Prata e Leocádio Prata. O manuscrito traz gravado na capa de couro um LP, o que deixa a dúvidas quanto a sua autoria. Nesse sentido, o narrador é um exímio machadiano. É uma referência direta ao triângulo amoroso de Bentinho, Capitu e Escobar. A ambigüidade presente em *Dom Casmurro* também está presente, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Com *Cachorros do céu* (2005), Wilson Bueno retorna ao início de sua obra porque depois da seqüência de três romances, *Mar paraguayo* (1992), *Meu tio Roseno a cavalo* (2000) e *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), volta a cultivar o conto, veio literário explorado em *Bolero's Bar* (1986), seu primeiro

livro. Outro aspecto re-valorizado no livro atual é a zoofilia. Essa característica da obra foi explorada nos bestiários *Manual de zoofilia* (1997) e *Jardim zoológico* (1999). A ruptura, traço marcante da obra do escritor curitibano, fica patente nesse novo livro de contos. No aspecto formal, inova antecipando o número da página seguinte no canto superior direito da anterior separados por barra; não justificando a página fazendo com que a margem direita fique desalinhada como uma estrofe de poema modernista. Todavia, mantém a marca inconfundível de sua obra que é o uso de mais de uma língua ao escrever. Assim, como fez em *Bolero's Bar*, usa o inglês: “Lindolf and Lindolf Robert Cocoricor” (2005: 24), “a Sweet Snake” (2005: 43) “cigarros Liberty” (2005: 56). O espanhol aparece também em “quedámos” (2005: 56), mas como pequena alusão porque com esse recurso de destaque da tônica, o escritor busca as origens de nossa língua portuguesa, carregada na primeira pessoa das paroxítonas, usando abundantemente “ficámos”, “acabámos” (2005: 56), “formámo-nos” (2005: 59), “chorámos” (2005: 61), “alimentámo-nos” (2005: 62), “recusámos”, “descabelámos”, “andámos” (2005: 63) para citar apenas alguns exemplos. Prefere certos vocábulos eruditos, “sílvides¹⁵” (2005: 31) que aparece em *Mar paraguayo*; “loas¹⁶” (2005: 38), “gatorrachas¹⁷” e “lamê¹⁸” (2005: 71). A marca poética de sua obra fica patente em “Rildo, o Rato” em que a aliteração em /r/ percorre todo o conto como se pode ler em: “Reexistência de Rildo: ruidoso – no casmurro cítrico do Reino – e o riso. Ai-ai-ai!” (2005: 37).

¹⁵ Sílfide – S.f. (1858) MIT gênio feminino do ar na mitologia céltica e germânica da Idade Média (HOUAISS, 2001: 2571).

¹⁶ Loa – S.f. (1635) prólogo de composições dramáticas em Portugal Espanha (sXVI e XVII), que visava a atrair maior interesse participação do espectador na peça a ser apresentada. (HOUAISS, 2001: 1775).

¹⁷ Gatorrachas (gatorro) – (1899) gato grande; gatarrão (HOUAISS, 2001: 1435).

¹⁸ Lamê – Adj.s.m.Etim. fr. *lamé* (1532) tecido feito ou ornado de laminas metálicas (HOUAISS, 2001: 1716).

Acompanhando a trajetória da obra de Wilson Bueno, notamos um extremo cuidado em trabalhar a linguagem. Desde *Bolero's Bar* (1986) fica clara a intenção de instalar um diálogo entre elas, abolir as fronteiras lingüísticas, cronológicas e culturais e cultivar o entrelaçamento que se origina do encontro delas.

Mar paraguayo é, até o momento, o trabalho de Wilson Bueno de mais intensa hibridação da linguagem. O espanhol, o português e o guarani se *derramam* de suas zonas de limites e se *espalham*, mesclando-se umas com as outras, aceitando-se ou se opondo em constante dialogismo, deixando insurgir o *portunhol*.

Enquanto a língua, em *Mar paraguayo*, hibrida-se com as outras línguas fronteiriças, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, a hibridação ocorre com a mesma língua em sua evolução secular, como diz o narrador:

Mistura-se ainda à memória daqueles dias umas que lendas compridas, recitadas de cor por Licurgo, feito quem cantasse uma ária de luxuoso sabor castiço – remotas algumas do século XIII, fosse a do rey Ley ou Leir que não ouue filho tres filhas muy fermosas, fosse a da hidalga Monteyro que a cantar ficava muyta alta voz, molher em cima de huua pena, a dedilhar seu flautim d'oiro baixo um céu, não se me esquece – azul; e de setembro (BUENO, 2004: 155).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, a língua é o português do século XIX (a do manuscrito), reescrita em 1913. Se em *Mar paraguayo* há uma mistura de três línguas, aqui, há a mistura de uma língua ao longo do tempo. A língua do século XIX não é a mesma reproduzida no século XXI, não

permanecendo a mesma depois das evoluções por ela sofrida ao longo de mais de um século.

O projeto de Wilson Bueno foi percebido e declarado por Paulo Leminski no prefácio de *Bolero's Bar*: “naqueles tempos [anos sessenta], praticava esse estranho e belo híbrido prosa-poesia que, hoje, é sua marca registrada, sua, prosápia” (BUENO, 1986: 7).

Se em *Amar-te a ti nem sei com carícias* o híbrido prosa-poesia não fica tão evidente, no texto, como em *Mar paraguayo*, *Meu tio Roseno a cavalo* e *Jardim zoológico*, fica patenteado no título: um decassílabo perfeito, este que é a marca da literatura clássica e o esmero de Camões. Wilson Bueno deixa entrever, mesmo que em quantidades muito restritas, a influência bilíngüe, com algumas estruturas do espanhol: “A Elvira não lhe apetecia o Goes” (BUENO, 2004: 175). Há alguns trechos em que o espanhol aflora em períodos inteiros: “— Mis manos, enxerido senior Villaça, son mi patrimônio, ouvistes bien? E después, es mia. Haigo com ellas lo que me dê en la veneta... Moléstia es la sua de quedar-se reparando las manos alheias...” (BUENO, 2004: 85).

Ou em trecho como o seguinte,

— Todo acá, lo que interessa, son los aneles, senior Villaça. De que me adiantaria las manos sin los aneles? Es para mostrar-los que toda las chocoalho, mis manos, ouviste bien, sênior Villaça? Ah, vá! Já es hora – quedar-se aí com este aire a bugio, los pêlos recém-cortados ... Deja-me! (BUENO, 2004: 85-

6)

em que a hibridação lingüística fica evidente com a mistura de vocábulos da língua portuguesa e do espanhol em que a forma verbal “adiantaria” e “vá” não

fazem parte do enunciado aparentemente escrito em espanhol. O mesmo se pode dizer para a colocação pronominal em “mostrar-los”, “deja-me” e “quedar-se”; o advérbio “já”; a preposição “com”.

4. NO FABULÁRIO DE WILSON BUENO

A identidade individual ou coletiva constituir-se-ia a partir da confrontação com o inimigo.

Francisco Ortega

4.1. Conflitos e acordos culturais em *Mar paraguayo*

Em *Mar paraguayo* (1992) temos um escritor inquieto na tentativa de desvendar os segredos que têm as línguas ao se imbricarem. Sua personagem, a Marafona do Balneário, revela sua inquietude, seus fantasmas e incertezas. Representa um mundo incerto e uma solidão profunda que a narrativa não soluciona, apenas recorta um momento demonstrando um problema insolúvel.

O texto de Wilson Bueno se dá nesse desequilíbrio, surge da necessidade de solucionar uma angústia. Kayser (1985) diz que a escrita se dá a partir do *leitmotiv*. É a partir dele que se desencadeia a narrativa.

O primeiro livro de Bueno, *Bolero's Bar*, data de 1986. Nesse período ainda se encontra no ar a fumaça da ditadura militar. A América Latina passa por mudanças políticas que alteram o seu panorama cultural. Passado o período de repressão política, novos escritores, compositores e músicos se destacam. O cinema e a televisão crescem e o Estado impulsionou uma nova política de turismo que se alimentava da mercantilização da cultura popular.

O panorama cultural começa a mudar. De acordo com Avelar:

A repressão política alcançou seu auge em 1978-1979 [...], a sociedade civil reemerge lentamente da derrota. 1983 marca uma ruptura importante: os exilados começam a regressar, suspende-se a censura de livros, 200.000 pessoas

se concentram nas ruas para comemorar o décimo aniversário da morte de Pablo Neruda e uma vigorosa seqüência de protestos culmina greve na geral convocada pela Confederação de Trabalhadores do Cobre em maio de 1983. (2003: 60).

Bueno surge nesse período pós-ditadura e pós-mudanças políticas na América Latina. Como se sabe, inicia sua carreira de homem das letras na direção do jornal *Nicolau*. Começa aí a contribuição cultural que, em 1992, resultará na publicação de *Mar paraguay*. O livro talvez tenha seu embrião formado nesse período. E caso muito interessante é o do Chile, como escreve Idelber Avelar: “O número de títulos publicados no Chile cresce consistentemente sob Allende, chegando a 719 em 1972; depois do golpe, declinaria ano após ano, alcançando o recorde mínimo de 244 em 1979” (2003: 58).

A escrita de *Mar paraguay* tem uma identificação muito grande com o continente latino americano já que, numa atitude de solidariedade, reúne, em sua personagem, a Marafona do Balneário, os clamores culturais do continente. Sendo a língua a forma pela qual se adquire e alarga a cultura de um povo, a hipótese de Wilson Bueno se concretiza nesta perspectiva de que as línguas do continente se aceitam umas ao lado das outras num bloco oposicionista às línguas saxônicas.

Pensando assim, a escrita do livro se constitui no mais fiel documento comprovador de cumplicidade cultural entre os países falantes do português e do espanhol na América Latina. E não é demais lembrar que o guarani é substrato lingüístico das línguas faladas aqui, portanto fica patente que essas línguas se solidarizam na consolidação cultural do continente.

Mar paraguay vincula-se muito à obra de Guimarães Rosa, não mais que do que *Meu Tio Roseno a cavalo*. Rosa escreve usando a estrutura de várias línguas. Wilson Bueno usa mais de uma língua para fazê-lo. Em Rosa, as línguas

participantes do discurso se emparelham numa relação de aceitação recíproca. Em Wilson Bueno, a relação é conflitante, há tentativa de sobressair-se diante das outras. Há inúmeros casos de repetições em que é dito a mesma coisa em mais de uma das línguas como se observa em “Tengo medo, tengo mucho miedo [...]”; “Paraĩpĩeté¹⁹ es el abismo todo en el mar”; “já saco”, ya saco” (1992: 19), “[...] de nuervo de nuevo de novo [...]” (1992: 20). “[...] el silvo de los morcegos, morciélagos:, andirá [...]” (1992: 22). Como se vê, a polifonia lingüística está muito presente no livro; as línguas tentam sobressair-se umas sobre as outras, tentando manter sua identidade que garanta a sobrevivência da cultura que a ampara e que se faz conhecer mediante essa mesma língua.

O conflito fica patente, principalmente, no fato de haver um deslocamento geográfico do espanhol, falado na maioria dos países da América Latina, tornando-se ativo em Guaratuba, território brasileiro onde a língua oficial é o português.

Outro indicador do conflito lingüístico do qual fala Bakhtin (2002a), é a existência do *portunhol* no discurso de Wilson Bueno. Essa língua é a própria configuração do conflito porque mistura o português e o espanhol.

Ficam evidentes as várias vozes existentes no texto. Os textos da tradição, os gêneros, as línguas, as culturas, todos juntos num grande coro, aceitando-se, repelindo-se. Entretanto, o maior objetivo é estudar as relações existentes entre os gêneros e como o *deslocamento* de suas fronteiras imprime, no texto, seu significado. A diegese nos coloca diante da Marafona do Balneário e seus conflitos. O procedimento do narrador é narrativo, porém, a poesia está na

¹⁹ Paraĩpĩeté – Abismo de mar (BUENO, 1992: 77).

superfície do texto, seja na condução melódica na seleção dos sintagmas, seja na expressividade poética própria do guarani.

Sua personagem, condutora do fio narrativo, que também causa alguma dúvida – diálogo, monólogo ou fluxo de consciência – a Marafona do Balneário, dá a saber ao leitor que se encontra só e que seu maior drama de consciência é a morte do velho (la muerte de el viejo).

Esta referência perpassa a narrativa como se esse fosse o motivo principal do relato, deixando, às vezes, muito claro que ela é responsável pelo crime. No entanto, ela mesma, em alguns momentos, isenta-se da culpa, dizendo que ele já estava doente.

Nesse tocante é possível determinar que o sentido da morte oscilante que em certos momentos se desfaz, pelo relato da narradora, afirmando que o velho não morreu, que ele se encontra vivo em seu peito, vai construindo a metáfora do autor para o livro.

Outro indicador desse à parte é o próprio título do livro. A Marafona do Balneário possui apenas um interlocutor – não explorado pela narrativa, o doutor Paiva – e Brinks, seu “pequeno cachorrinho” que, no fim, acrescido do sufixo diminutivo guarani *michĩmĩra`ytotekemi*, que vai tornando-o quilométrico tem sentido antagônico; quanto mais sufixo diminutivo, menor fica Brink’s: *Brinksmichĩmĩra`ytotekemi*²⁰, tornando-se invisível, inexistente.

Apoiado nestes dados concretos e recorrentes da obra, podemos afirmar que, como se pode notar, o autor não privilegia a fábula, volta-se portanto, para a linguagem. O que dá plena convicção do afirmado, é a escrita do livro em três línguas.

²⁰ *Brinksmichĩmĩra`ytotekemi* – *Brinkssisinhinhoziinhoziinhoziinho* (BUENO, 1992: 75).

Como se sabe, o guarani há muito tempo – desde o período da descoberta – foi suplantado pela língua dos brancos colonizadores, o português e o espanhol. No entanto, toda língua é identidade de um povo e enquanto descendentes desse povo existir, a língua também existirá. No caso da América Latina, com a colonização dos europeus – portugueses e espanhóis –, a língua dos nativos foi preterida e esquecida nos *cantos* distantes do continente.

Durante muito tempo e até os nossos dias, embora com menos intensidade, as línguas conviveram. O português e o espanhol como dominantes e o guarani como substrato latente.

Dessa convivência resulta uma relação não muito pacífica, ou seja, conflituosa. Há luta, no dizer de Bakhtin (2002a), para ressurgir e se firmar como identidade. Nesse momento instala-se o conflito.

O *mar paraguaio*, como personagem da história é palco dessa batalha. Reúne substratos de línguas esquecidas – ou quase –, e línguas vigentes em constante conflito já que para elas as fronteiras geográficas desaparecem e o que predomina é o embate entre elas, se opondo, se aceitando, se metamorfoseando.

A Marafona é uma paraguaia velha que ainda tem nítidos aspectos de sua língua materna e vive em contato com as línguas novas. Ela é, portanto, o próprio campo de debates, ela é o conflito e a contradição.

Retomando o trabalho lingüístico elaborado em *Mar paraguay* o escritor elabora literariamente a proliferação da língua além de suas fronteiras, o hibridismo com a(s) língua(s) circundante(s) incorporando elementos dessas línguas e carregando em seu bojo elementos substratos de línguas esquecidas. A voz narrativa da Marafona funciona com organizadora e coordenadora das lutas

existentes entre as línguas. E o eco dessas várias vozes organizadas instala a polifonia.

Nesta perspectiva, cada relato da Marafona possui dupla – ou infinita – face, duplo sentido. Não encontramos nenhum relato monofônico. O velho morto, o velho doente, o velho ainda vivo – em gradação regressiva – são referências às línguas extintas, às agonizantes e às em uso. O mar, personagem importante da história é a síntese de toda problemática. Um mar de discursos, um mar de linguagens, porque para Bakhtin o que importa são as linguagens ou sistemas de línguas.

O fato de a voz organizadora pertencer a uma mulher de *vida fácil*, prostituta, analfabeta, é significativo para o projeto do escritor. A língua é objeto e sujeito de *posse* do falante, ao mesmo tempo em que não é *fiel* a ele, mas se dá a toda uma comunidade falante. Esta *prostituição* lingüística dá-se porque ela serve a muitos falantes e essa fronteira de servilismo não fica restrita a parâmetros geográficos chegando a extrapolar qualquer divisão territorial.

Próximo ao fim da narrativa, a Marafona declara estar só. Teoricamente, dentre as línguas com as quais o autor escreve o livro, o guarani representa a língua da Marafona. Sabemos que o guarani ainda resiste em regiões distantes com poucos falantes. Isto representa a solidão desta língua em face de (quase) completo esquecimento.

Projetando a visão um pouco mais ao futuro, talvez futuro distante, as línguas faladas em países subdesenvolvidos também são passivas de extinção. A língua impõe-se na medida em que seu país falante tenha economia dominante. Na América Latina, o espanhol e o português sofrem dessa ameaça. Composta de

países, na sua maioria, de economia estável, a América Latina torna-se frágil, em especial o Brasil que é solitário falante do português.

E é assim que *Mar paraguay* se porta diante das questões relacionadas aos países vizinhos. O Brasil e o Paraguai mantêm relações que, de alguma maneira, os fortalece diante das potências estrangeiras européias e norte-americanas. É por isso que os dois países se solidarizam nas questões da língua e da cultura, porque assim podem formar um bloco coeso em luta contra opressões impostas ao bloco latino-americano.

Entretanto, apesar da formação desse bloco em favor das lutas em comum defendendo os interesses do continente, nenhum deles abre sua guarda particular e se mantém vigilante para não ter sua língua e cultura, inteiramente influenciadas pela do vizinho.

Em *Mar paraguay* podemos notar que a língua com sutil vantagem no domínio da narrativa é o espanhol. Embora o português também faça parte do mesmo tronco lingüístico, o dado de dominação se evidencia já que, no continente, sua soberania é superior à do português.

O traço em comum entre as duas é que ambas possuem um substrato lingüístico único: o guarani. No caso do Paraguai, podemos afirmar que, mais que o Brasil, possui em determinadas regiões, um guarani ativo, que influencia o falar oficial nessas regiões.

Para Wilson Bueno, ambientar sua narrativa em Guaratuba, em território brasileiro, é a forma de estabelecer o equilíbrio das lutas pela dominação. A índia velha e prostituta, a Marafona do Balneário, pode ser nativa de qualquer um dos dois países. O guarani que aparece em muitas de suas falas e, principalmente quando se relaciona aos problemas íntimos, é o indicador de que há um

intercâmbio entre as duas culturas que, devido à proximidade geográfica se aceitam.

Wilson Bueno, mais que conflito pretende instaurar um clima de harmonia porque acredita que as leis de uma língua é não ter nenhuma lei. Portanto, o intercâmbio cultural ancorado pela língua se faz necessário e é de natureza inevitável já que a língua e a cultura não se limitam às fronteiras.

Paulo Leminski é um grande influenciador da obra de Wilson Bueno. A invenção e a re-invenção da língua na obra deste, a vincula à obra daquele.

Em significativa parte de sua obra e, em especial em *Mar paraguayo*, fica claro como Bueno mantém estreitas afinidades com Leminski. Não acreditar que haja uma regra que controle o falar de um povo e re-inventar essa língua existente mesclando-a com outras línguas da região e do continente é um dado bastante significativo. É de Leminski o prefácio de *Bolero's Bar* (1986), título de um conto de duas páginas ilustradas que compõe o primeiro livro de Wilson Bueno. O uso do *genitive case* do inglês já demonstrava, em sua obra precursora, o quanto aprecia esse diálogo cultural.

Néstor Perlongher também é referência para a obra de Wilson Bueno. Não é apenas por casualidade que ele escreve o prefácio para *Mar paraguayo*, intitulado “Sopa Paraguaia” (1992: 7-11). E o próprio Perlongher, escreve em seu texto que Wilson Bueno tem algo de Manuel Puig porque, para ele, a obra de Wilson Bueno retira da fala cotidiana a sua forma de escrever já que os hispano-americanos residentes no Brasil usam a mistura de línguas para se comunicar. Nesse caso, se estabelece um novo canal de filiação. Para Perlongher, o desvio é a novidade nessa nova língua que não possui nenhuma outra regra.

A sopa paraguaia de Perlongher é essa mistura de várias línguas, principalmente dessa língua que é retirada da boca do falante nas ruas, no trabalho ou no local de lazer. A norma, nesse caso, é não prender a língua a normas pré-escritas. Seguem mais a intuição e a necessidade do falante que as normas institucionais e gramaticais.

Pelo menos dois aspectos de *Mar paraguayo* o filiam à escrita de Mário de Andrade, mais especificamente a *Macunaíma*. A curiosa pontuação usada no capítulo 11 parte I, revela-nos isso: “: acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti²¹: ñandutimichi²²: mínima florzinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: [...]” (BUENO, 1992: 42-3) e o uso de nomes próprios grafados com minúsculas o vinculam ao projeto inovador e radicalizante de alguns Modernistas, incluso, Mário de Andrade, como se lê em: “Como la alba en el mar? Pará²³, paraná²⁴, panamá²⁵” (BUENO, 1992: 25) e “[...] como una pasajêra en este mar: la mar: paraná, panamá: [...]” (BUENO, 1992: 43).

Além disso, no mesmo capítulo 11, anteriormente mencionada, há privilégio do uso dos dois-pontos e todos os parágrafos iniciando por eles e letras minúsculas é a clara demonstração de que Wilson Bueno, assim como alguns Modernistas, pretende romper com as normas da língua imposta pela gramática normativa e pelos gramáticos.

²¹ Ñanduti – aranhazinha (BUENO, 1992: 77).

²² Ñandutimichi – teizinha de aranha; teiazinha de aranhazinha (BUENO, 1992: 77).

²³ Pará – mar (em guarani arcaico); matiz de várias cores; policrômico (BUENO, 1992: 77).

²⁴ Paranâ – rio unido ou ligado ao mar; rio do tamanho do mar; rio que lembra o mar (BUENO, 1992: 77).

²⁵ Panamá – mariposa (BUENO, 1992: 77).

Em sentido retrospectivo, voltando ao quinhentismo brasileiro, temos a figura de Padre Anchieta, catequizador e doutrinador português que catequizava os índios com a língua da metrópole colonizadora.

O gesto, aparentemente bondoso, era nada mais que uma subordinação dos nativos aos mandos da metrópole que substituía a língua-pátria latino-americana pela língua do colonizador europeu e, por meio dela, impunha a sua crença religiosa.

Sobre isso, afirma Silviano Santiago:

A catequese de um José de Anchieta, além de preparar o indígena para a “conversão” e a “salvação” da sua alma, serve também para colocá-lo – sem que saiba a razão, pois simplesmente a desconhece – entre portugueses e franceses, entre a Reforma e a Contra-Reforma. Ela prepara e incita o índio a brigar por uma questão (a unidade da Igreja e a constituição do Estado forte europeu) que não é sua nem dos seus. Exige-se dele que introjete uma situação sócio-política e econômica que não é dele (SANTIAGO, 1982: 14).

Este mesmo Anchieta fala e escreve em três línguas: espanhol, português e guarani, assim como faz Wilson Bueno em *Mar paraguayo*. Parece-nos bastante evidente que Bueno dialoga com a história e que seu procedimento é de reescrita dessa mesma história numa tentativa de rasurar o que ficou escrito nas páginas históricas e nas mentes humanas e introjetar uma postura democrática em que todas as línguas são importantes, contrário à postura do colonizador, representada por Anchieta que fora preconceituoso com a língua e cultura aborígenes.

Parece que fica bem clara a postura preconizada por Francisco Ortega sobre a política da amizade:

É preciso aprender a cultivar uma “boa distância” nas relações afetivas, um excesso de proximidade e intimidade leva à confusão, e somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e delicadeza necessárias para perceber a sua alteridade e singularidade [...] (ORTEGA, 2000: 82).

A reelaboração da história não seria possível em *Mar paraguayo*, caso não houvesse essa distância da qual fala Ortega. Seria um mero senso comum de que Anchieta fora um grande disseminador da religião entre os nativos daqui da América Latina. De fato disseminou, porém, a religião dele, colonizador, aniquilando a religião ou ritos cultivados no continente.

Em *Mar paraguayo*, Wilson Bueno põe na voz de sua narradora, a Marafona do Balneário, vários tempos que se entrecruzam e se confundem, misturando o presente com o passado, narração com fluxo de consciência. No entanto, esses tempos que estão no fluxo de consciência da personagem de Wilson Bueno dialogam com a tradição da literatura, a tradição cultural esquecida, resgatando uma cultura aborígine – a índia –, e uma forma de individualidade desprestigiada – a prostituta –, que, concentrada em uma única personagem, foram excluídas por uma sociedade de padrão europeu e excludente.

O guarani, língua do continente latino-americano, preterida pelas línguas do colonizador europeu, representante das culturas marginais, ao ter privilégio em *Mar paraguayo*, confirma como Wilson Bueno está comprometido com as culturas que ficaram esquecidas porque foram esfumaçadas pelos rumores da globalização.

Wilson Bueno teve parte de sua formação no Rio de Janeiro dos anos setentas, período da ditadura militar. Esse período virá fomentar as influências que tivera para a consumação de *Mar paraguayo*. Segundo Avelar, as influências do

período foram propícias para a criação de uma literatura alegórica: “A explicação mais comum para a proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar ‘formas indiretas’, ‘metáforas’, ‘alegorias’ [...]” (2003: 20).

A Marafona²⁶ retrata perfeitamente essa imagem alegórica; a boneca sem rosto pode ter mil faces, ser ao mesmo tempo o alívio da liberdade, mas também o rosto crispado da ditadura. Ela não tem uma pátria porque fala múltiplas línguas, a sua cultura se perdeu, mesclou-se com a cultura do vizinho e com a do colonizador e, por isso, não tem identidade nem razão para se identificar com um bloco distinto, firmar sua luta, levantar sua bandeira. A presença do pano que, geralmente nas bonecas, são retalhos de várias cores e tipos, marca a alegoria do vários, do fragmento, que, sendo organizado lado a lado forma um todo homogêneo, porém, recortado pelo heterogêneo. A ditadura tenta homogeneizar, porém, no íntimo obscuro, está a presença do outro que quando se manifesta forma as várias vozes das partes do todo.

A Marafona do Balneário tenta ser una, a cartomante de Guaratuba, mas atrás dessa *persona* construída está a prostituta índia que fala o espanhol.

Ainda a respeito da alegorização da marafona é relevante citar a cruz de madeira, símbolo do castigo e sofrimento imposto pela ditadura aos que eram cassados pelo seu tribunal inquisicional.

A ditadura não é, em *Mar paraguayo*, a mola mestra da narrativa, não é, portanto, sua essência nem a matéria de Wilson Bueno, porém se deixa entrever na ideologia do escritor que sentiu os efeitos dela em sua formação.

²⁶ Marafona – boneca sem rosto, constituída de uma cruz de madeira recoberta de pano (HOUAISS, 2001: 1847).

Ele, que tem sua formação no período de repressão militar, transfere essa angústia para sua escrita que é demonstrar que o pensamento não deve ser regido por regras pré-concebidas. Demonstrar isso ao elaborar sua sopa paraguaia que é o diálogo de línguas vizinhas que soam as suas várias vozes num coro polifônico em que as culturas falam mais alto sem, no entanto, ofuscar a(s) outra(s).

A morte é uma marca muito forte em todo o livro. Há algo não esclarecido quanto à morte do velho. O velho teria morrido de velhice (tinha oitenta e cinco anos), de doença ou sua morte fora criminosa? No momento, poderíamos acrescentar a pergunta: ou foi morto pela ditadura? Não sabemos bem quem era o velho e o que fazia.

E o jovem rapaz de quem a marafona se lembra constantemente como o homem que a deixava fascinada. Teria ele sido morto também? Como morreria? E Brinks desaparecera, restando apenas a marafona, sexo feminino e, portanto, alvo menos interessante para o regime militar.

Podemos, ainda, registrar o substantivo marafa²⁷. Ora, a mulher adivinhadora de sorte em Guaratuba teve e tem uma vida desregrada e libertina. Sua vida é o oposto do que vivera nos tempos em que a perseguição era intensa aos prostíbulos. Vencido o período truculento, ela tenta viver o resto de sua vida num lugar em que o conforto e tranquilidade são grandes porque recebe turistas visitantes de boa parte do sul do Brasil e Paraguai.

Em *A cidade ausente* (1992), Ricardo Piglia, escritor argentino e por isso também sofreu os efeitos da ditadura instalada na América Latina, retrata o período pós-ditatorial. Coincidência ou não, as duas obras datam do mesmo ano.

²⁷ Marafa – vida desregrada, licenciosa, libertina (HOLANDA FERREIRA, 1999: 1281)

4.2. As memórias da Marafona do Balneário

Diante de tudo que ficou exposto, podemos afirmar que, *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno, configura-se nos moldes da literatura confessional. A estrutura narrativa, privilegiando apenas o discurso, em primeira pessoa, da narradora, a Marafona do Balneário, é uma seqüência de fragmentos de memórias desordenadas. O fluxo narrativo oscila do presente ao passado e deste para o presente. É uma constante tortura da personagem que se lamenta com a morte do velho, um possível amante, com quem teve um relacionamento longo, mas marcado por desentendimentos e que deixa entrever a dúvida de que ela própria o matara.

El viejo era tan concreto e tan bueno, el viejo que no sei, sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos ô fue la vida mismo que lo matô de chofre, súbita golpeada en su corazón flagíl, corazón de melón, melón, ah pequetito viejo, tan moroso, pi'á²⁸, pi'á, yo no soy cuñambatará²⁹, perdona, viejito, perdona a nuestra humana insensatez. (BUENO, 1992: 27-8).

A marafona, índia velha, prostituta que vive de ler a sorte em Guaratuba, confunde em suas memórias a figura do velho com a do jovem. No entanto, esse jovem que acende as chamas quase apagadas do fogo feminino, aparece sempre nos momentos em que ela recorda os seus momentos mais febris de mulher prostituta.

Esse jovem é o passado do velho, é a versão potente de um homem que

²⁸ Pi'á – coração (BUENO, 1992: 77).

²⁹ Cuñambatará – prostituta; mulher de vida desregrada (BUENO, 1992: 75).

já não mais contava com seu vigor viril porque completara oitenta e cinco anos. Possivelmente, fora o amante contínuo da marafona nas casas de prostituição quando essa também era jovem, como se lê em “Recuerdas, vida, recuerdas: nuestra casa en Assunción, rios d’água, guarânia, y el viejo, non tan viejo como ahora, aún que flaco ô sobretodo por esto, ya solo el instinto movia-lhe la vida sátira y necesitada” (BUENO, 1992: 36).

A raça, a língua guarani e a cultura da marafona, pelas suas naturezas esquecidas, configuram-se no estatuto das memórias. O distanciamento de sua cultura que a faz esquecer suas origens, mantém em suas lembranças a presença da sua raça porque como afirmam Gondar, J. & Costa, I.J.M.: “Admitamos então que o esquecimento é necessário, não apenas para a evocação da lembrança – só lembramos porque esquecemos – mas para a própria constituição da memória” (2000: 36).

O relato da marafona, como fica claro em “[...] el guarani es tan esencial en *nesto relato*[...]” (1992: 13, grifo nosso), são as memórias da narradora registradas pela escrita. A escrita é a tentativa de se perpetuar no tempo, de ser lida na posteridade. Podemos observar em várias passagens de *Mar paraguay* que a Marafona do Balneário ou Marafona de Guaratuba, nomes sugeridos pela própria narradora-personagem, que ela escreve o seu relato, como se lê em

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, asi en el viento del balneário en la cadência triste de los inviernos de ahora: el tiempo moviendo-se y las sombras úmidas de los sombreros, de marcha y espeto con la paisagem de la ruíta estragada de arena y sal (BUENO, 1992: 32).

A reconstituição das memórias da marafona ganha esse tom de escrita para a posteridade já que ela chega a dirigir-se aos seus possíveis leitores: “No, lector, no vá jamais atrás de lo que chamam aparência [...]” (BUENO, 1992: 53), ou “[...] lector amigo, nadie ouse comprender lo que ya está traçado, a sangre, hierro y fuego en los sagrados del destino” (BUENO, 1992: 54).

O modo informal e amistoso, ao se dirigir ao leitor, cede lugar ao formal, “[...] a ustedes que me lêem [...]” (BUENO, 1992: 57) e, depois, revela a necessidade de ela própria escrever sua história porque acredita que ninguém o faria: “La marafona no tiene quien la escriba” (BUENO, 1992: 58).

E confirma o estatuto memorialístico de seu relato, revelando que se encontra retomando o passado para manter-se viva e tentar construir o seu futuro: “Lembro todo. Todo enovelo y narro y perdida ya no me encuentro en neste rostro que el tiempo fue demolindo – con crueza e sin piedad” (BUENO, 1992: 51).

A marafona, embora esteja “civilizada”, sob o ponto de vista da cultura ocidental, não abandona os costumes da sua raça e, por conseguinte, da sua cultura, mantendo, muitas vezes, a comunicação em guarani.

[...] su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, itacupupú³⁰,
chiã³¹ chiã, tini³², chini³³, sus águas de pura agonia, paraguas, mar de perdas y
de rumores, chororó³⁴, chororó, pará [...] ãguas³⁵, ãpaguasú³⁶, ai que sangre
pissada,

³⁰ Itacupupú – água fervente ou fervendo (BUENO, 1992: 76).

³¹ Chiã – ruído da água quando ferve; chiado de roda ou de peito, das vias respiratórias; o barulho do arfar (BUENO, 1992: 75).

³² Tini – ruído de água fervendo (BUENO, 1992: 78).

³³ Chini – também expressa o barulho de água quando ferve (BUENO, 1992: 75).

³⁴ Chororó – murmúrio; sussurro; designação do ruído que a água faz quando placidamente escorre; o equivalente da expressão popular brasileira (para água), *chuá*, *chuá* (BUENO, 1992:75).

³⁵ Iguasú – mar (BUENO, 1992: 76).

³⁶ Ipáguasú – sinônimo da palavra mar (BUENO, 1992: 77).

tuguĩvaĩ³⁷, donde las moscas, mberú³⁸, mberú, mberú [...] (1992: 25).

A sua fixação na cidade, o abandono da vida em aldeias índias faz com que ela freqüentemente se lembre de sua vida pregressa.

A vida na cidade a obriga a usar a língua do branco e apoiar-se em seus modos, costumes e, conseqüentemente, viver sob os ditames da cultura do branco.

Sua vida, recebendo clientes turistas para adivinhar o futuro e a retirada de seu habitat natural, a impõe ao mundo *civilizado* e urbano dando a ela um caráter nostálgico de lembrança, um resgate contínuo das memórias de suas culturas.

Preferimos adotar para *Mar paraguay*, a classificação provisória de memórias, embora se situe nas fronteiras do diário e da autobiografia.

Com um aspecto de confissão, a marafona parece que relata diariamente o que lhe sucedera. Como os relatos são distantes de seu presente acontecido, seria mais lícito atribuí-lo às memórias. Já a autobiografia fica descaracterizada porque segundo Lejeune, autobiografia é um “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1986: 50).

Poderíamos, então, dizer que *Mar paraguay* pode ser entendido como um relato autobiográfico em que a marafona narra suas experiências. Assim, temos um eu que fala de si e conta suas próprias angústias e incertezas. Entretanto, as memórias podem abarcar com mais precisão *Mar paraguay* já que

³⁷ Tuguĩvaĩ – sangue ruim; sangue pisado; sangue doentio (BUENO, 1992: 78).

³⁸ Mberú – mosca brava (BUENO, 1992: 74).

há uma tentativa saudosista do escritor em resgatar tempos esquecidos em que ficaram a sua herança índia guarani da avó.

Já a marafona tenta pelo fio da memória resgatar o tempo de sua vida que vivera com o velho, que, no presente da narrativa já se encontra morto.

O maior drama demonstrado por ela é a morte do velho. A narrativa não deixa claro, e, tampouco a marafona tem claro para si se o velho morreu por causa de doenças: “[...] ya saco que al viejo no lo interessa la más flanca proibición del médico, esto doctor Paiva, que viene a ver al viejo, una ô dos veces por la semana” (BUENO, 1992: 19); ou se morreu vítima de uma luta entre os dois, como podemos ler em “[...] sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos ô fue la vida que lo matô de chofre, súbita golpeada em su corazón fragíl [...]” (BUENO, 1992: 27) ou de velhice: “El viejo, bien más que el niño, es culpable. Ochenta y cinco años, além de todo que no presenciê de su existêcia casi siempre sordida e fragíl” (BUENO, 1992: 68).

A marafona, de origem indígena, resgata suas memórias através de sua língua, o guarani. Principalmente, nos momentos em que está em desespero, ativa o fluxo de consciência em guarani: “Ahora es el drama. Añaretã. Añaretãmeguá³⁹” (BUENO, 1992: 18).

Em *Mar paraguayo*, a tônica do autor é discutir como se encontram as línguas faladas na América Latina, especialmente na região sul do Mato Grosso do Sul, Paraná e Paraguai.

Nessa região, nota-se como as línguas não respeitam a limitação geográfica e alargam a sua margem de domínio numa alusão indireta do que

³⁹ Añaretãmeguá – inferno; coisa infernal (BUENO, 1992: 74).

fizeram os soldados romanos com o Latim, a língua-mãe de duas línguas em questão no livro: o português e o espanhol.

É importante destacar que a única personagem da história (esclarecemos esse dado a seguir), é uma prostituta, mulher de casa de sorte, índia velha que fala o guarani. Considerando que é o país que ainda tem como língua oficial o guarani, devemos acreditar que a índia velha é de origem paraguaia. Sendo assim, embora a proximidade geográfica seja muito pequena, há um deslocamento territorial dela ao vir para Guaratuba, cidade turística do Paraná. Esse deslocamento implica uma mudança de costumes, a adoção de uma nova cultura paralela a sua de origem. Essa cultura é assimilada pela aprendizagem de uma outra língua, a língua do novo local de assentamento.

Entretanto, a Marafona do Balneário traz consigo mais uma língua, o espanhol, que é também falada em seu país de origem. Logo, a marafona fala, ou pelo menos convive com três línguas. É muito comum haver um tingimento lingüístico em regiões fronteiriças, e nesse caso, além das línguas oficiais faladas nos seus devidos países, haverá também o *portunhol*, que não é uma língua propriamente dita, mas uma mescla do espanhol com o português para aqueles que se fixam no Brasil, devida a proximidade geográfica com o Paraguai, país falante também do espanhol.

Portanto, o deslocamento e o afastamento de sua cultura-pátria, leva a marafona a constantes recordações de sua vida antes de se fixar em Guaratuba. O seu modo de vida no presente da narrativa é de traço excludente e discriminatório. É estrangeira, prostituta, mulher, velha e, parte de sua cultura, a guarani, é muito discriminada pela cultura branca européia. É freqüente, nos momentos de maior angústia e solidão, o apelo à língua-pátria, a língua de seus antepassados – o

guarani – para se expressar e liberar a tensão da solidão vivida. A angústia da marafona é motivada, principalmente, pela ausência de companhias, já que todos as personagens presentes em suas memórias estão ausentes ou não existem mais. O jovem, o velho e Brinks já passaram pela vida da marafona, ou seja, não se encontram presentes. Sabemos da existência do doutor Paiva, “Llorarê más que una madre también por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva” (BUENO, 1992: 72), porém, os dados de espaço e tempo são muito vagos e não nos permite afirmar se ele se encontra no presente da narrativa como se lê em

En el cabaré, sento-me con el viejo, yo la marafona del balneário de Guratuba, y el pede, de principio, una copa de mineral, pero já saco [...] que al viejo no lo interessa la más flanca proibición del médico, esto doctor Paiva, que viene a ver al viejo, una ô dos veces por la semana (BUENO, 1992: 19).

A falta de seqüência cronológica, comum na escrita das memórias, é observada em todo o decorrer da narrativa: “El pânico outono con freqüência se avizina de las cercanias misteriosas de la muerte”. (BUENO, 1992: 30); “Chovia. Las lluvias de júnio en el balneário” (BUENO, 1992: 37); “[...] nuevo otoño de nuestras desditas [...]” (BUENO, 1992: 45); “En neste momento que las copas urden el invierno del balneário de Guaratuba” (BUENO, 1992: 58). E, em outros casos, os dados temporais são muito imprecisos: “El sol de *aquel* diciembre melancolico de Guaratuba” (BUENO, 1992: 52); “Dios mio, su pelo quemado por *aquel* diciembre [...]” (BUENO, 1992: 55, grifos nossos).

A falta desses mesmos dados cronológicos e referências espaciais, pertinentes às memórias, nos levam a acreditar que o jovem e o velho se fundem

em apenas um personagem. O jovem seria, a nosso ver, o passado do velho, conhecido outrora pela marafona. Como a existência desse velho só é consolidada nas memórias da narradora, o jovem seria a versão potente do velho que já não satisfazia mais as necessidades da prostituta.

Amparados por esses dados, concluímos que o velho era amante da narradora há muitos anos, e no presente da narrativa já se encontra morto.

Brinks, o cãozinho companheiro da marafona, embora minúsculo, “su cola móbile y titiquitita” (BUENO, 1992: 57), “pequeno serzito que se mueve” (BUENO, 1992: 58), “colita móbile” (BUENO, 1992: 61), “mi diminutito foxito-terriê com las patitas [...], las patitas tan mínimas [...] quase invisibles [...] tan mínimas que más parecen as de uno brinquedito” (BUENO, 1992: 62-3), receberá, paulatinamente, no decorrer do capítulo 3 da parte II, o sufixo guarani *michĩmirá’yotekemi*, cada vez diminuindo mais o cãozinho, tornando-o o invisível, inexistente, como se vê a seguir: Brinks/ Brinks’i/ Brinks’imi/Brinks’michĩ/ Brinks’michĩmi/ Brinks’michĩmira’yimi/ Brinksmichĩmíra’yotekemi⁴⁰. Podemos acrescentar ainda que, *Brinks*, em inglês, significa beira (de precipício); margem (consulte qualquer dicionário inglês-português), e isso reforça a idéia de exclusão presente na narrativa ou então, o perigo, a ameaça, oferecidos por aquele que está mais próximo à marafona, o seu pequeno cãozinho inofensivo. Como já discutimos a questão das línguas nesse trabalho, Brinks é uma palavra da língua inglesa (a única usada pelo escritor, não fosse *star*), é a alegoria do perigo representado pelas línguas saxônicas às línguas latinas faladas na América Latina (AVELAR, 2003).

⁴⁰ Brinksmichĩmíra’yotekemi; Brinkssisinhinhoziinhoziinhoziinho. Obs.: tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou que efetivamente, no caso, *não existe*. (BUENO, 1992: 75).

A morte do velho que é o jovem no passado, a ausência do doutor Paiva como voz na narrativa e o Brinks invisível, inexistente, coloca a marafona em completa solidão. Até mesmo o perfil de Guaratuba como cidade turística configura essa solidão vivida pela narradora. Geralmente freqüentada em finais de semana e em períodos de férias, a cidade torna-se um reduto de clausura nos períodos em que os visitantes não a freqüentam.

Os turistas, pessoas de passagem, devido a sua permanência reduzida, também caracterizam a idéia de solidão e esquecimento. Todos esses dados confirmam o estado de segregação em que vive a marafona, mulher discriminada pela sua origem, condição e estado atual.

É esse isolamento que a narradora quer demonstrar em *Mar paraguayoy*, as línguas, a cultura e o continente estão isolados, colocados em estado de quarentena como se possuíssem uma peste que a qualquer momento contaminaria o resto do globo.

As suas condições de continente-colônia, formado por todas as raças, culturas e línguas, colocam-no nessa situação de nação fragmentada, sem identidade. A marafona é a alegoria de todo significado que Wilson Bueno parece dar ao seu *Mar paraguayoy*. Marafona é a “boneca sem rosto, constituída de cruz de madeira recoberta de pano”.⁴¹

A marafona não tem identidade definida, sua língua e cultura são oscilantes. Tudo é vago e impreciso, não há nenhuma certeza. O presente é indefinido e o futuro é incerto. É o caos, é a própria imagem da América Latina.

⁴¹ HOUAISS, 2001: 1847.

É comum de tempo em tempo, alguma notícia bombástica preencher as páginas dos jornais do mundo noticiando algum fato relacionado com a política ou economia da maioria dos países da América Latina. Argentina, Venezuela, Paraguai e porque não o Brasil com o confisco das contas bancárias, de alguma forma contribuíram para sucumbir a tranqüilidade do continente.

A marafona é esse conflito constante que aparentemente não tem causa nem solução, mas vão-se somando problemas que se tornam grandes e de difícil solução, como definir e afirmar se a morte do velho foi por idade, doença ou morte criminosa.

4.3. *Mar paraguayo*, dos múltiplos signos aos múltiplos significados.

Reynaldo Jiménez (2003: 17), em artigo intitulado “La subversión de las aduanas”, escreve: “*Mar paraguayo*: sincretismo que haciendo lugar lugar (a otras dimensiones de la sensibilidad: de lo verbal), vuelve a la escritura campo propicio a la polivalencia (su polirritmia). Escritura: aventura”.

No parágrafo, acima citado, lemos duas palavras que, em nosso trabalho, são bastantes significativas: “polivalencia” e “polirritmia”. Elas pertencem a um campo semântico que nos remete à *polifonia* estudada em *Mar paraguayo*. A maioria das palavras do livro não conforma significado único. Nos parágrafos em que há a reiteração de duas ou três palavras de mesmo significado em línguas diferentes, fica claro que a repetição não é uma mera brincadeira. Cada palavra, mesmo encerrando o mesmo significado, possui significados diferentes porque sua história cultural é singular e particular.

Analisando o texto, podemos notar, em determinadas frases, em que o mesmo significado é repetido em português, espanhol e guarani como se vê em: “morcegos, morciélagos: andirá” (BUENO, 1992:22). A citação faz parte do capítulo 2 da parte I, um dos mais longos da divisão do livro. Nesse capítulo, que começa na página 21 e vai até a 30, a narradora enfatiza o uso de palavras guaranis, fato que não se é constatado em outros capítulos. O que se nota é que em situações de maior conflito interior, a narradora, como se tentasse desabafar ou explicitar os seus sentimentos mais íntimos usa essas palavras em larga escala. Fica, portanto, comprovado o estado de espírito negativo nesses momentos porque as palavras usadas em seu discurso têm, em sua maioria, significados negativos que remetem à angústia e à solidão.

Confirmando o que ficou exposto, podemos citar o início do parágrafo do referido capítulo: “Ahora es el drama. Añaretã. Añaretãmeguá⁴²” (1992:18). O drama se confirma pelas duas palavras do guarani com sentidos negativos. Em todo o capítulo a Marafona do Balneário vai usar tantas outras palavras de sua língua para expressar o seu estado dramático. Essa variação e repetição das línguas com as quais tenta se expressar confirmam a polifonia existente em seus relatos.

Na extensão do capítulo 2, podemos elencar inúmeras palavras da língua guarani, como as que se seguem: “Ñemomirĩ⁴³. Ñemomirĩhá⁴⁴” (1992: 18);

⁴² Añaretãmeguá – infernal; coisa infernal (BUENO, 1992: 74).

⁴³ Ñemomirĩ – humilhação, humilhar-se (BUENO, 1992: 77).

⁴⁴ Ñemomirĩhá – humildade (BUENO, 1992: 77).

“Añaretãmeguá”, “Paraĩpĩete⁴⁵”, Añaretã” (1992: 19); “Tava⁴⁶”, “tavaiguá⁴⁷”, “tupaitá⁴⁸” (1992: 20); “tecové⁴⁹”, “tecovembiqui⁵⁰”, “tecovepá⁵¹” (1992: 21); “mboi, mboihovĩ”, “mboichumbé”, “andirá”, “karai⁵²”, “cuñá⁵³”, “cuñambatará⁵⁴”, “tĩegui⁵⁵”, paraĩpĩeté⁵⁶” (1992: 22); “morangú⁵⁷” (1992: 23); “tucú⁵⁸”, “hovĩ⁵⁹”, mboihovĩ” (1992: 24); “Tasĩ⁶⁰”, tasĩ, tapiá⁶¹”, ĩtacupupú⁶², chiã⁶³, chiã, tini⁶⁴, chini⁶⁵”, “chororó⁶⁶”, chororó, pará”, “ĩguasú⁶⁷”, ĩpaguasú⁶⁸”, “tuguĩvaĩ⁶⁹”, “mberú⁷⁰”, mberú, mberuñaró⁷¹”, “pará, paraná, panamá”, “paraĩpĩeté⁷²” (1992: 25); “pi’abereté⁷³”, ô pi’á⁷⁴”, “tĩegui, tĩegui”, “tecové” (1992: 26); “mboihovĩ”, “hovĩ”, “porãitê⁷⁵”, “porãitereĩ⁷⁶”, “taĩhu⁷⁷”, ah mborãihu⁷⁸”, “porenó⁷⁹”, porenó,

⁴⁵ Paraĩpĩete – abismo de mar (BUENO, 1992: 77).

⁴⁶ Tava – aldeia (BUENO, 1992: 78).

⁴⁷ Tavaiguá – aldeia natal (BUENO, 1992: 78).

⁴⁸ Tupaitá – pedra de Deus (BUENO, 1992: 78).

⁴⁹ Tecové – vida; pessoa; *persona* (BUENO, 1992: 78).

⁵⁰ Tecovembiqui – vida curta (BUENO, 1992: 78).

⁵¹ Tecovepá – deixar de viver; entregar-se (BUENO, 1992: 78).

⁵² Karai – ‘profetas’ que anunciavam, entre os guaranis, a necessidade de ir ao encontro da Terra Sem Mal; chama; fogo solar; calor; renascimento; se opõe (e se completa) a Tupã (BUENO, 1992:76).

⁵³ Cuñá – mulher) (BUENO, 1992: 75).

⁵⁴ Cuñambatará – prostituta; mulher de vida desregrada (BUENO, 1992: 75).

⁵⁵ Tĩegui – baixo ventre (BUENO, 1992: 78).

⁵⁶ Paraĩpĩeté – abismo de mar (BUENO, 1992: 77).

⁵⁷ Morangú – lenda; fábula; raconto (BUENO, 1992: 76).

⁵⁸ Tucú – gafanhoto (BUENO, 1992: 78).

⁵⁹ Hovĩ – verde; também (curiosamente) designa o azul ou o azul esverdeado, ou vice-versa (BUENO, 1992: 76).

⁶⁰ Tasĩ – adoecer; doer; sofrer dor; enfermizo, doentio; doença; dor; enfermidade (BUENO, 1992:78).

⁶¹ Tapiá – sempre (BUENO, 1992:78).

⁶² ĩtacupupú – água fervente ou fervendo (BUENO, 1992:76).

⁶³ Chiã – ruído de água quando ferve; chiado de roda ou peito, das vias respiratórias; o barulho do arfar (BUENO, 1992:75).

⁶⁴ Tini – ruído de água fervendo (BUENO, 1992:78).

⁶⁵ Chini – também expressa o barulho de água quando ferve (BUENO, 1992:75).

⁶⁶ Chororó – murmúrio; sussurro; designação do ruído que a água faz quando placidamente escorre; o equivalente da expressão popular brasileira (para água), *chua-chua* (BUENO, 1992:75).

⁶⁷ ĩguasú – mar (BUENO, 1992: 76).

⁶⁸ ĩpaguasú – sinônimo da palavra *mar* (BUENO, 1992:76).

⁶⁹ Tuguĩvaĩ – sangue ruim; sangue pisado; sangue doentio (BUENO, 1992:76).

⁷⁰ Mberú – mosca brava (BUENO, 1992:74).

⁷¹ Mberuñaró (não consta do elucidário).

⁷² Paraĩpĩeté – abismo de mar (BUENO, 1992:77).

⁷³ Pi’abereté – coração forte (BUENO, 1992:77).

⁷⁴ Pi’á – coração (BUENO, 1992:77).

⁷⁵ Porãitê – muito bonito; belo (BUENO, 1992:77).

⁷⁶ Porãitereĩ – lindíssimo; belíssimo (BUENO, 1992:78).

mongetá⁸⁰”, “pi’á, pi’á”, cuñambatará” (1992: 27); “tuguĩvaí⁸¹, tuguĩvaí, tasĩ, tasĩ”, “tecové, tinĩ” (1992: 28); “porãitereí, porã⁸² porã”, “porenó, porenó, taĩhu, taĩhu chororó”, “hovĩ-hovĩ, mboi hovĩ”, “tecové, tecové, tecoveparaerã⁸³”, “tepevaí⁸⁴”, “tecové” (1992: 29); “morangú, morangú.”, morangú morangú” (1992: 30).

Embora a citação pareça exaustiva, faz-se necessária porque o que queremos argumentar é que mesmo tendo o espanhol como língua-pátria e o português como língua oficial do lugar onde se encontra, nesse momento da narrativa, o uso do guarani é intenso.

Na citação das palavras guaranis presentes no capítulo 2, evitamos a repetição de palavras idênticas em seqüência idênticas. Basta consultar o referido capítulo que se constatará que no seu transcorrer muitas delas se repetem, enfatizando “añaretã”, “añaretãmeguá”. As repetições em condições distintas estão presentes porque consideramos, no transcorrer do relato, terem significados particulares, como no caso “morangú, morangú” e “morangú morangú” (1992: 30). A seqüência de palavras idênticas, sem pausa, demonstram o estado de pânico presente no estado psicológico conflitante da marafona e a sua iminente perda de controle sobre si mesma.

Analisando o sentido polifônico do relato da marafona, podemos notar alguns jogos de palavras em que se faz apenas a inversão da ordem das palavras

⁷⁷ Taĩhu – amor (BUENO, 1992:78).

⁷⁸ Mboraihu – fazer amor (BUENO, 1992:75).

⁷⁹ Porenó – copular; ejacular; fazer amor (BUENO, 1992:78).

⁸⁰ Mongetá – amor, fazer amor (BUENO, 1992: 76).

⁸¹ Tuguĩvaí – sangue ruim; sangue pisado; sangue doentio (BUENO, 1992: 78).

⁸² Porã – belo; bonito; formoso; agradável; a palavra funciona como adjetivo e advérbio (BUENO, 1992: 77).

⁸³ Tecoveparaerã – mortal (BUENO, 1992: 78).

⁸⁴ Tepevaí – (não consta do elucidário).

como se vê em “Ñemomirĩhá. Ñemomirĩ”, e logo abaixo, “Ñemomirĩ, “Ñemomirĩhá” (1992: 18). A seqüência como “tecové, tecovembiki, tecovepá” (1992: 21) possui o mesmo radical, tendo em comum, portanto, o mesmo significado. O mesmo ocorre com “cuñá, cuñambatará” (1992: 22), “añaretã, añaretãmeguá” (1992: 23), “hovĩ, mboihovĩ” (1992: 24). Na seqüência ãtacupupú, chiã, chiã, tini, chiní”(1992: 25), os radicais não são uniformes, porém, mantêm-se um sentido único para eles. No caso de “chororó, chororó, pará”, “ĩguasú, ĩpaguasú” , “pará, paraná, paraĩpĩeté (1992: 25), todas as palavras estão, de algumas forma, ligadas ao significados das anteriores, no entanto, tende para um significado natural, a água da natureza intocada, pura, possivelmente a natureza presente na memória da marafona na sua infância na sua aldeia natal. Na próxima seqüência, a de “porãité, porãitereí”, “porenó, porenó, mongetá” (1992: 27), “porãitereí, porã porã”, “hovĩ-hovĩ, mboihovĩ!”, “tecové, tecové, tecovepavaerã” (1992: 29), a marafona confirma a anterior, reforçando o sentido natureza das palavras, a natureza intocada e pronta para se reproduzir e se manter, corroborando com a seqüência “tecové, tecové, tecovepavaerã” que toda vida tem um percurso pré-determinado, reprodução e morte. Este capítulo foi referendado por nós como o capítulo de maior angústia e reflexão íntima da Marafona do Balneário, momento em que ela, na velhice, pensa na morte próxima. Foi também o capítulo com maior incidência de palavras guaranis, diferente dos demais que, na sua maioria, mesclaram a narrativa com as três línguas. Todavia, mesmo expressando-se quase somente em guarani, a Marafona do Balneário, explora profundamente as possibilidades de expressão mantendo a polifonia de seu discurso, confirmando a hibridação lingüística e cultural não somente entre as línguas de sua comunicação, mas também a hibridação de sua língua-pátria.

As relações semânticas e polifônicas podem ser constatadas, também, entre o português, o espanhol e o guarani. A repetição da idéia existe, no entanto em línguas diferentes porque, como constatamos, a Marafona do Balneário é estrangeira falante (embora que má falante) de duas línguas, mas, por questões espaciais, precisa se comunicar numa terceira, o português. E como afirma Bakhtin que todo discurso é formado a partir da compreensão do interlocutor (BAKHTIN, 2002a), ela tenta se expressar em todas as línguas. Citamos como exemplo, “estas piedras: tupaitá” (1992: 20); “[...] lo que habita la víbora, mboi, mboihovĩ, coral coral mboichumbé [...]”, morcegos, morciélagos:, andirá” (1992: 22); “el infierno, añaretã, la cosa añaretãmeguá”, repetindo quase identicamente logo abaixo: “esto infierno, añaretã, añaretãmeguá, mi infierno [...]” (1992: 24); “pi’aberetá ô pi’á, coração” (1992: 26).

Para completar a análise desse capítulo com maior incidência polifônica, sem deixar de incluir os demais, notamos casos polifônicos sem a presença do guarani. Atente-se para “tengo medo, tengo mucho miedo”, “já saco [...] ya saco” (1992: 19); “de nuervo de nuevo de novo” (1992: 20); “ao [...] al”, “no [...] non” (1992: 23); el autor – o actor”, [...] mi vida harta y farda. Ah, si, y farta” (1992: 24); e “atônita – atômica?” (1992: 27), nesse caso com jogo sonoro de palavras; “a ele, a el” (1992: 26); “señor, senhores” (1992: 28); “siempre y sempre más e mais amor” (1992: 29).

Espanhol e português dialogam morfológicamente em “rompiendo-se desplegando-se” (1992: 20). As palavras estão grafadas em espanhol, mas a estrutura gramatical é do português, o verbo separado do seu pronome pelo hífen. A troca do artigo definido em “el autor” (artigo espanhol e substantivo português) e “o actor” (artigo português e substantivo espanhol). A ausência dos acentos nas

palavras “propias” (1992: 26) e “proprio” (1992: 27), apesar de a escrita ser em português, a acentuação justifica-se pelas regras de acentuação do espanhol (“propias”, “propio”).

Todo esse hibridismo lingüístico justifica-se pela afirmação da Marafona do Balneário: “[...] me decia, hace mucho, em rude castellano, mi abuela argentina [...]” (1992: 21). Com ele podemos concluir que o convívio com várias línguas está presente na vida da marafona desde muito cedo.

Como já afirmamos, neste mesmo capítulo do presente trabalho, confirma-se o semi-analfabetismo da personagem que tenta construir o seu relato de vida. Além de tentar fazer-se entender nas três línguas, já que não é eximia falante em nenhuma das três, a marafona demonstra, além da oralidade precária, também grande dificuldade no conhecimento das normas escritas, o quê, no seu caso, é completamente compreensível. Um fato de importância primacial que se deve ao seu conhecimento pleno das línguas com as quais se comunica, é que é responsável por um importante fato lingüístico: a hibridação lingüística e cultural dos povos. A Marafona do Balneário é um importante elo que liga a cultura dos povos antigos à dos povos atuais que habitam a América Latina. Ela é portanto a memória viva de nossa tradição cultural.

4.4. O tom fabulístico de *Mar paraguayo*

A reescrita de fábulas e o resgate de bestiários são algumas das tônicas da obra de Wilson Bueno. *Mar paraguayo* enfatiza os aspectos lingüísticos, o dialogismo lingüístico e cultural mas também ratifica o tom fabulístico que sempre fora marca importante de sua obra, como se lê em: “[...] esto mundo que

raconto, morangú⁸⁵, fronteras de la muerte [...]”(1992: 24). A citação confirma a recriação do mundo narrativo, a marafona narra uma lenda, que pode ser indígena ou não. A narradora pretende deixar bem claro a sua intenção de narrar um relato amoroso, como confirma em:

Morangú, morangú: pero antes que sobrevengan morir, y será mañana, yo cantarê, detrás de mi bolacristal, al sonido em oro de mis braceletes, me cantarê, a lo primeiro filigrés, uma fábula, morangú morangú, uma fábula de amor, racconto, que sea sublime (BUENO, 1992: 30).

Associado a esses dados, a referência ao mundo ficcional se patenteia nas referências às novelas, à TV ou a Sônia Braga, atriz de cinema e novelas. “Yo, a cada vez, sonaba más y más con Braga, esta Sonia Braga de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver” (1992: 17).

As imagens retiradas da TV e do cinema se confundem com os fatos referentes à morte do velho.

Su rostro: non, non, su rostro de muerto que arrastê em el piso del baño, el súbito muerto que arraste hasta el sofá de la sala, por lo puro juego (ô jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo yo no era más, el rostro era de Braga tan constantemente em mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venian deseos abruptos de mortandad y crímens (BUENO, 1992: 72).

O mundo imaginário vai sendo modelado, a narrativa da marafona se concretizando: “Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón:

⁸⁵ Morangú – lenda; fábula; racconto (BUENO, 1992: 76).

escribo noches y dia, acoitada, acavalada, asi en el viento del balneário, en la cadência triste de los inviernos de ahora: [...] (BUENO, 1992: 32).

A marafona confessa o árduo trabalho a que se propõe, como escreve em: “[...] las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos, siempre menos do que el martirizado advérbio escrito en la história” (1992: 33). Ou a dificuldade de relatar os fatos alcançados pela memória: “Lembro todo. Todo enovelo y narro y perdida ya no me encuentro en neste rastro que el tiempo fue demolindo – com cruieza e sin piedade” (1992: 51).

O apelo ao interlocutor e também se observa em: “lector amigo” (1992: 54), “a ustedes que me lêem” (1992: 57), “hablo de que lo digo, señor, señores, señoras, lectores [...]” (1992: 28).

Várias foram as constatações de que a marafona é semi-analfabeta ou analfabeta. Essa tese desmontaria o nosso projeto de que a marafona *escreve* a sua história, no entanto acreditamos que ela narra os fatos e há quem os escreva para ela. Esse *escriba* pode ser o doutor Paiva, única referência explícita no texto, subtraindo Brinks.

O tom lendário e fabulístico confirma-se, mais uma vez, quando a Marafona do Balneário afirma, para o futuro fatos que não haviam acontecido ainda, como numa previsão declarada como faz em: “El viejo, que moriria a las siete de la noche, en júnio, mexia-se ainda em la casa e yo podria ouvir, con una nitidez espantosa, sus tosses, sus escarros y escárnios [...]”(1992: 56) ou “[...] el viejo que en júnio se va a morir e por esto se pone a entornar a l ovino y a temblar, a temblar, como se entornara la muerte de uno solo golpe y gole – mortal”(1992: 58).

CONCLUSÃO

Para uma nação colonizada por vários povos o que seria *literatura nacional*? Qual nação daria os subsídios culturais já que várias entraram para a formação de nossa cultura?

O aspecto multirracial do Brasil e, por extensão, da América Latina, foi discutido com o objetivo de mostrar que aqui, na América Latina, é muito difícil falar-se em *cultura*, sendo apropriado o termo *culturas*.

Essas culturas tão presentes nas relações diárias – de base oral – ou nos documentos escritos – documentos oficiais e textos dos mais variados tipos, incluindo os literários – são a nossa cultura, muito híbrida e flexível que aceita e se molda, propagando-se para regiões próximas e distantes, tingindo outras culturas vizinhas.

A discussão sobre o avanço cultural sobre as fronteiras geográficas dilatando-as, anulando-as, ficou bastante claro, esperamos.

Trazer ao campo da discussão o estudo da obra de Wilson Bueno, com ênfase em *Mar paraguayo*, foi extremamente pertinente para elucidar nosso projeto de trabalho. O livro é a prova cabal de que a cultura não se edifica com base em elementos puros, mas de resíduos e de materiais novos que do seu

amálgama resulta um elemento novo. *Mar paraguay* apenas tem os predicados que tem porque se levanta através do dialogismo de três línguas, logo, de três culturas. Nele não há hierarquia porque todas as culturas são relevantes, destacando-se nas enunciações das Marafona do Balneário – como se autodenomina a prostituta analfabeta.

Conferindo um poder mais amplo à propagação das culturas, demonstramos, ainda, que a cultura não se limita ao Brasil ou à América Latina, mas “invade” a América do Norte, que, pelas atitudes preconceituosas de seus governantes, pretendia ser homogênea.

Os intercâmbios de pessoas são constantes em todo o mundo, por isso, a cultura também se propaga. É muito comum haver nas fronteiras do Brasil com o Paraguai uma língua que não se vincula a nenhum dos dois países devido à proximidade fronteira, o mesmo que acontece com o México e os Estados Unidos, criando uma convivência cultural em que as duas culturas se aceitam ou se repelem, estabelecendo uma convivência inevitável.

Mar paraguay apresentou características próprias para discutir a questão do dialogismo lingüístico e cultural, já que a Marafona do Balneário, falante de mais de uma língua, na sua condição de estrangeira, *arranha de todas as línguas um pouco*. Não se fazendo entender, reforça o já-dito em outra língua. Isso faz as várias culturas aflorarem no seu relato que não tem nada de importante, apenas um desabafo próprio de quem vive no isolamento, provavelmente uma das tantas histórias vividas por ela.

Do ponto de vista narrativo, a história não tem fim, não soluciona um problema, não atinge um desfecho. Ela apenas *fotografa* um momento já que, como explicitamos, não se pretendia focar a narrativa, e sim a hipótese de como

se originaram as línguas no continente latino-americano. Para não ganhar caráter didático, o autor trata do assunto informalmente, brincando com jogos de palavras, explorando a sonoridade em tom poético, fazendo combinações curiosas entre as línguas, buscando os modos de falar na rua, no cotidiano, mas essa *brincadeira* tem um fundo responsável porque palavras *estranhas* ao nosso convívio comunicacional possuem a raiz da formação de nossa língua. A morte do velho, o trauma da marafona aparentemente, temas fúnebres, não ganham relevância porque estão deslocados no tempo e o que se percebeu é que é mais uma estratégia do autor produzindo uma fábula num tom metalingüístico, ou seja, além de mostrar como a língua surgiu, mostra como se a usa.

Fica confirmado portanto, o que escreve Nestor Perlongher no prefácio: “*Mar paraguayo* não é um romance para se contar por telefone”, é preciso tomar o livro e ler.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* (trad. Saulo Gouveia). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BAKHTIN, Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoievski* (trad. Paulo Bezerra). 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance* (trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii). 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002a.

BELON, Antônio Rodrigues. Mito, fábula e bestiário: uma leitura de *Jardim zoológico*, de Wilson Bueno. In: II seminário de estudos da linguagem “Identidades”, Três Lagoas, MS, 2003.

BELON, Antônio Rodrigues. Os elementos no jardim zoológico de Wilson Bueno. In: BELON, Antônio Rodrigues e MACIEL, Sheila Dias (orgs.). *Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande, MS: UFMS, 2004, p.10.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2001.

BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.

BUENO, Wilson. *Bolero' Bar*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

BUENO, Wilson. *Cachorros do céu*. São Paulo: Planeta, 2005.

BUENO, Wilson. *Cristal*. São Paulo: Siciliano, 1995.

BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. 2.ed. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 1997.

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

BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* (trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão). 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2001, p.59-87.

DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2001, p.263-280.

DANIEL, Cláudio. (2004) Um zôo de signos – os bestiários de Wilson Bueno. <http://www.revistazunai.com.br/entrevistas/todos.htm>. Acesso em 10 dez. 2004, p. 5-12.

DIEGUES, Douglas. Wilson Bueno: La intencidad de la intención. Revista *tsé tse*, Argentina, n.12, 2003, p. 3-11.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance – Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, Humberto. *Pós-escrito a O nome da rosa* (trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Humberto. *O nome da rosa* (trad. Aurora Fornioni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). Rio de Janeiro: Record, 1980.

GONDAR, J. & COSTA, I.J.M. *Memórias e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JIMÉNEZ, Reynaldo. Wilson Bueno: La subversión de las aduanas. Revista *tse*, Argentina, n.12, 2003, p. 16-7.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7.ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymión, 1986.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PERLONGHER, Nestor. Sopa paraguaia. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras; Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1992, p. 7-11.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SNEGE, Jamil. Cintilações cristalinas. Revista *tsé tse*, Argentina, n.12, 2003, p. 18.

ANEXO

CRITÉRIOS SEGUIDOS PARA ESTABELEECER AS PARTES E CAPÍTULOS INTEGRANTES DO LIVRO

PARTE I

Capítulo 1 – p.15 a p.18

Capítulo 2 – p.18 a p.30

Capítulo 3 – p.30 a p.31

Capítulo 4 – p.32 a p.33

Capítulo 5 – p.33 a p.35

Capítulo 6 – p.35 a p.36

Capítulo 7 – p.36 a p.37

Capítulo 8 – p.37 a p.38

Capítulo 9 – p.38 a p. 41

Capítulo 10 – p.41 a p.42

Capítulo 11 – p.42 a p.48

PARTE II

Capítulo 1 – p.49 a p.51

Capítulo 2 – p.51 a p.57

Capítulo 3 – p.57 a p.63

PARTE III – p.64 a p.68

PARTE IV – p.69 a p.71

PARTE V – p.72 a p.73.