

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – *STRICTO SENSU* – MESTRADO  
EM LETRAS**

**NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO**

**A VERTIGEM DA LINGUAGEM EM *MAR PARAGUAYO*, DE WILSON  
BUENO**

**Três Lagoas - MS  
2011**

**NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO**

**A VERTIGEM DA LINGUAGEM EM *MAR PARAGUAYO*, DE WILSON  
BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.**

**Três Lagoas – MS  
2011**

# NÁDIA NELZIZA LOVERA DE FLORENTINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.**

## **A VERTIGEM DA LINGUAGEM EM *MAR PARAGUAYO*, DE WILSON BUENO**

### **COMISSÃO JULGADORA**

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon (UFMS)

**2º Examinador:** Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

**3º Examinador:** Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto (UNEMAT)

**Três Lagoas, 18 de março de 2011.**

*Ao Autor e Consumador da minha fé  
e à Hermínia “mi abuela querida”,  
que com Ele descansa.*

*Em memória de Wilson Bueno,  
responsável por esse Mar paraguayo.*

## AGRADECIMENTOS

Nenhum trabalho, por mais simples que seja, pode ser realizado em solidão. Apoio e ajuda são indispensáveis.

Com esta dissertação não foi diferente, já que, para ter sido desenvolvida, além de meu próprio esforço e dedicação, foi necessário o auxílio e o carinho de inúmeras pessoas. Uma página é pouco para citar cada um dos que merecem reconhecimento no cumprimento desta etapa em minha vida. De qualquer forma, esboço meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais, por terem me concedido a vida e me instruído no caminho certo, sonhando os meus sonhos e corrigindo os meus passos;

Aos mais que irmãos Eros, Disthefan, Tomás e Hidalgo, verdadeiros companheiros e incentivadores;

Ao meu noivo, que vivenciou e compartilhou com amor meus anseios, inquietações e dúvidas;

Aos meus amigos, aos companheiros de Mestrado e aos irmãos em Cristo, aqueles que acreditaram em meu potencial e estiveram ao meu lado nos momentos mais difíceis: Juliano, Mara, Marta, Laurinda, Wilquer, Telma, Vanessa, Selma, Célio, Nalva, Rozeli e Eliane;

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa;

Aos funcionários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas e à Secretaria do Mestrado, representada pelo Claudionor e pela Camila, facilitadores das questões burocráticas;

Aos professores do programa Kelcilene Grácia-Rodrigues, Danglei de Castro Pereira e Aroldo José Abreu Pinto, por suas preciosas aulas, indicações de leitura, apontamentos e sugestões para a melhoria do meu trabalho. Agradeço em especial aos professores José Batista de Sales e Rauer Ribeiro Rodrigues pelos encaminhamentos na qualificação, sem os quais a dissertação não teria tomado estes rumos.

Finalmente, porém não com menos mérito, minha profunda gratidão ao Prof. Antônio Rodrigues Belon por apresentar-me a “marafona del balneário” e por ter acreditado em mim, sendo bem mais que um orientador, um verdadeiro amigo disposto a partilhar seus conhecimentos e guiar-me nas veredas tortuosas dos desafios propostos pela academia. Sem a preciosa colaboração do orientador, nada deste trabalho poderia ter sido executado.

*Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo  
deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.*

## RESUMO

FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. A vertigem da linguagem em *Mar paraguayô*, de Wilson Bueno. 2011, 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas.

Este trabalho investiga os processos de elaboração estrutural em *Mar paraguayô*, de Wilson Bueno; a manipulação artística revelando uma composição repleta de particularidades estéticas e de inovações linguísticas. O trânsito por diferentes línguas se inicia no próprio título, que expressa uma incongruência e manifesta uma tensão. O nome da obra antecipa o que vem em seu desenrolar. A pesquisa vai dos pressupostos teóricos da análise estrutural, das questões estéticas e formais, a uma reflexão dialética, literária, social e cultural. Das questões introdutórias, a dissertação passa pelo porquê de *mar paraguayô*, colocando a bússola e o astrolábio como os instrumentos de navegação pela estética em multiplicação nos planos da história e do discurso. Aborda a invenção de uma língua(gem) constituída por fronteiras linguísticas localizadas sempre entre a poesia e a prosa. Discute, por fim, a singularidade da composição de *Mar paraguayô*, caminhos possíveis à exploração dessa narrativa ímpar.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea, narrativas fronteiriças, língua(gem) e invenção estética..

## RESUMEN

FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de. El vértigo del lenguaje en *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno. 2011, 123 h. Disertación (Maestría en Letras) – Universidad Federal de Mato Grosso del Sur / Campus de Tres Lagoas.

Este trabajo investiga los procesos de elaboración estructural en *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno; la manipulación artística revelando una composición repleta de particularidades estéticas y de innovaciones lingüística. El tránsito por diferentes lenguas tiene inicio en el propio título, que expresa una incongruencia y manifiesta una tensión. El nombre de la obra anticipa lo que viene en su desarrollo. La investigación va de los presupuestos teóricos del análisis estructural, de las cuestiones estéticas y formales, a una reflexión dialéctica, literaria, social y cultural. De las cuestiones introductorias, la disertación pasa por el porque de *mar paraguayo*, poniendo la brújula y el astrolábico como los instrumentos de navegación por la estética en multiplicación en los planes de la historia y del discurso. Aborda la invención de un lengua (ge) constituido por fronteras lingüísticas localizadas siempre entre la poesía y la prosa. Discute, por fin, la singularidad de la composición de *Mar paraguayo*, caminos posibles a la exploración de esa narrativa impar.

**Palabras clave:** literatura brasileña contemporánea; lengua (ge) e invención estética;

narrativas de fronteras.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dimensão especial em <i>Mar paraguay</i> .....	p. 23
Figura 2 – Capa da edição brasileira.....	p. 26
Figura 3 – Capa da edição argentina.....	p. 27
Figura 4 – Capa da edição chilena.....	p. 27
Figura 5 – Capa da edição mexicana.....	p. 28

## LISTA DE GRÁFICOS E DE DIAGRAMAS

Gráfico 1 – Esquematização da linguagem em <i>Mar paraguayo</i> .....	p. 87
Diagrama 1 – Disposição dos capítulos.....	p. 30
Diagrama 2 – Vizualização do capítulo “Ñe’ẽ” .....	p. 32
Diagrama 3 – Vizualização dos hiatos.....	p. 33
Diagrama 4 – Disposição de todas as partes em <i>Mar paraguayo</i> .....	p. 34
Diagrama 5 – Influência nos hiatos.....	p. 43

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Palavras mistas.....	p. 91
Tabela 2 – Relevo tônico nas vogais.....	p. 93
Tabela 3 – Palavras transpostas.....	p. 94
Tabela 4 – Supressão de letras.....	p. 96
Tabela 5 – Palavras híbridas.....	p. 98
Tabela 6 – Palavras híbridas (radicais + afixos).....	p. 98
Tabela 7 – Diminutivos.....	p. 99
Tabela 8 – Colocação de pronomes.....	p. 100

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. MARES A NAVEGAR.....</b>	<b>16</b>
1.1. Por que mar <i>paraguayo</i> ?.....	16
1.2. Bússola e astrolábio.....	24
<b>2. UMA ESTÉTICA EM MULTIPLICAÇÃO.....</b>	<b>48</b>
2.1. A história.....	48
2.2. O discurso.....	66
<b>3.A INVENÇÃO DE UMA LINGUA(GEM).....</b>	<b>82</b>
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFIA DE WILSON BUENO.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

O primeiro elo crítico a estabelecer-se entre o leitor e o romance *Mar paraguay* é o prefácio escrito por Néstor Perlongher, cujo título é fascinante e elucidativo: Sopa paraguaia. O poeta argentino por nascimento e brasileiro por escolha nos esclarece que “Tal prato não bóia, como poderia-se supor, na água do caldo: é uma espécie *sui generis* de omelete ou empanada” (PERLONGHER, 1992, p. 9). Busca-se o caldo, encontra-se a massa consistente.

A metáfora da sopa paraguaia, e todo o prefácio de Perlongher em extensão, anunciam o que está em devenir: “[...] *Mar paraguay* não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992, p. 11).

O livro, publicado por Wilson Bueno no Brasil em 1992 pela editora Iluminuras em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, também marca presença em alguns países da América Latina. Foi editado em 2001 pela *Intempérie* – Santiago, Chile; em 2005 na editora *Tse Tse* em Buenos Aires, Argentina; e em 2006 pela *Bonobos*, no México. Há, também, as tentativas de tradução do romance para o *francenglish* – pela canadense Erin Moure, que substituiu o guarani pelo *mohwac*, uma língua esquimó – e para o *spanenglish*, nos Estados Unidos<sup>1</sup>.

A pedra de toque de *Mar paraguay* é o labor artístico nele presente. Em uma ligeira leitura já se pode notar que o livro não foi escrito apenas para distrair, mas, sobretudo, para surpreender o leitor, desvendando-lhe um universo cuja dinâmica ultrapassa as barreiras de um simples relato, desfazendo fronteiras entre as línguas e anulando os limites entre a poesia e a prosa.

Nas palavras da marafona revela-se a linguagem de uma prostituta paraguaia morando em Guaratuba, litoral do Paraná, e que, por isso mesmo, confunde e mistura Português e Espanhol, utilizando ao mesmo tempo o Guarani carregado de lendas e encantamentos. A narradora expressa seus pensamentos, anseios, dúvidas e medos; abusando da sonoridade característica do idioma indígena, criando um ambiente poético no qual revela suas experiências de meretriz.

O relato é criado, então, em meio às ruínas do passado e as incertezas e terrores em relação ao futuro e à morte.

---

<sup>1</sup> Detalhes sobre as traduções do “intraduzível” *Mar paraguay* foram revelados por Wilson Bueno na entrevista *O inventa-língua Wilson Bueno* concedida ao Blog do Caderno G.

Nessa perspectiva, a proposta deste trabalho é facilitar a compreensão dos aspectos internos do romance *Mar paraguayo*, a fim de possibilitar, nos pormenores estéticos e formais, questões que principiêm reflexões dialéticas, literárias, sociais e culturais de seus componentes estruturais.

Desse modo, seguindo os pressupostos de Affonso Romano de Sant'anna no livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, para quem “a estipulação daqueles três níveis: *narração, personagem, língua(gem)* ajuda a operacionalizar o estudo” (SANT'ANNA, 1977, p. 10, grifos do autor), esta dissertação organiza-se em três partes.

A primeira parte é dividida em dois subitens e trata da perspectiva material do objeto, das questões que podem ser concretamente observadas a partir de uma pormenorização das perspectivas materiais do objeto de análise. A abordagem inicia-se no próprio título do romance, na incongruência estabelecida através das relações entre o substantivo mar e o adjetivo *paraguayo*. Destarte, na formulação da pergunta Por que mar *paraguayo*?, refletimos sobre os efeitos de sentido proporcionados pela atribuição do mar a um país mediterrâneo como o Paraguai, no contexto do relato da protagonista narradora. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, utilizamos os direcionamentos proporcionados pelos pressupostos da análise estrutural, a fim de facilitar a compreensão de *Mar paraguayo* em sua totalidade, mediante o levantamento das recorrências e dos pormenores estéticos de sua organização textual e visual, metaforizados nas figuras da bússola e do astrolábio.

Na segunda parte do trabalho, o romance é esquadrihado em dois planos: o da história e o do discurso. No plano da história, examinamos aspectos como tempo, enredo e personagens, ressaltando a caracterização textual da personagem protagonista. Já no plano do discurso, tratamos da problemática da narração em *Mar paraguayo* e as possíveis associações ao discurso da protagonista. Assim, nesse subitem, foram realizadas, também, categorizações a respeito do narratário e da técnica do monólogo interior ou fluxo de consciência, a fim de analisar o discurso em suas articulações.

A última parte, por sua vez, trata das questões referentes à língua(gem) em *Mar paraguayo*. Analisamos a utilização do Guaraní<sup>2</sup> na narrativa, bem como a superposição de idiomas na invenção de uma língua, o *Buenês*, que se realiza na junção do Português e do Espanhol, característica do escritor Wilson Bueno em *Mar paraguayo*. A mistura dessas línguas dá origem a palavras que não existem em nenhuma das línguas e que refletem a composição híbrida da protagonista narradora. Preocupamo-nos, então, em organizar a

<sup>2</sup> A tradução das palavras em Guaraní utilizadas no romance foi feita com o auxílio do pequeno elucidário presente na última parte do livro e dos dicionários *Guaraní-Português*, de Cecy Fernandes Assis e *Guaraní-Castellano*, de Antonio Guash e Diego Ortiz.

linguagem *buenesa*, explicitando sua estrutura, os fenômenos linguísticos mais frequentes e seus significados. Nessa parte do trabalho exploramos, ainda, os recursos poéticos encontrados na narrativa, no sentido de refletir a ausência de limites entre a poesia e a prosa no contexto do romance contemporâneo e a sua implicação estética em *Mar paraguayo*.

Na execução deste trabalho deparamo-nos com um romance que, por suas peculiaridades, desafia qualquer tipo de análise. Quanto mais se investiga, mais se tem a descobrir. Por isso, na impossibilidade de abarcar toda a complexidade artística presente na obra em análise, apresentamos esta dissertação como um dos possíveis caminhos que conduzem à expressão das vertigens da inesquecível marafona *del balneario*, início e fim desse frondoso *Mar paraguayo*.

*Navegar é preciso, viver não é preciso.*

*Argonautas*

## **1. MARES A NAVEGAR**



### 1.1. Por que mar *paraguayo*?

O fenômeno literário é constituído por uma diversidade de temas e variedade de objetos que, por sua vez, possibilitam uma multiplicidade de enfoques. Qualquer tentativa de análise ou de observação crítica dificilmente será capaz de abarcar sua totalidade imanente. No trabalho de análise e crítica literária, torna-se necessário, então, recorrer às definições e delimitações de gênero, de área, de época, de autor, e, por fim, de objeto e de enfoque.

*Mar paraguayo* é um romance repleto de particularidades estéticas e literárias e de inovações linguísticas. Os trânsitos por diferentes línguas se iniciam no próprio título, que expressa uma incongruência e manifesta uma tensão. O nome antecipa o que vem no desenrolar da obra.

Nessa perspectiva, na observação das palavras que compõem o título, temos um substantivo, mar; e um adjetivo, *paraguayo*. A combinação dessas duas palavras é inusitada geograficamente, já que o país a que se refere o adjetivo é cercado apenas por terras e sem saída para o oceano, mas é rica e expressiva no simbolismo, no plano estético, no literário, na densidade narrativa.

A fim de melhor esquadrihar essa combinação e a riqueza estética que ela proporciona, é necessário realizar uma abordagem gramatical, semântica e metafórica de ambos os termos.

Iniciemos com o adjetivo: *paraguayo* é um gentílico em espanhol cuja forma aportuguesada é paraguaio e se refere ao habitante da República do Paraguai. O vocábulo provém do topônimo *paraguay* que nomeava inicialmente o rio, mas que posteriormente passou a designar também o país inteiro que se formou na região.

Apenas a origem guarani é unanimidade entre os estudiosos, mas diversas são as explicações e significados para o nome. Frei Antonio Ruiz de Montoya<sup>3</sup> (1876), um dos pioneiros na tradução e organização gramatical do Guarani, em seu *Vocabulario y tesoro de la lengua guarani* define o termo *paraguay* como “rio coronado”, rio coroadado. Para ele, “paragua” significaria “corona de palmas”, coroa de palmas, e “y” água ou rio.

---

<sup>3</sup> Não há registro de páginas no documento original.

De acordo com Hugo Ferreira Gubetich (1951), para se obter o sentido do termo, deve-se desmembrá-lo em três segmentos: “pará” significando mar; “gua”, origem; e “y”, rio. O significado da palavra seria, então, rio que origina um mar. Nas palavras do estudioso,

Se há discutido largamente sobre el significado del topónimo Paraguay, pero nunca se há llegado a una explicación satisfactoria [...]. La palabra formada por aglutinación, se compone de los tres siguientes elementos: Pará cuyo significado es “mar”; “gua”, que es un gentilicio y significa “originado de”; e “y”, que significa “Rio”. Por tanto, la palabra Paraguay significa “Rio que se origina en un mar”. (GUBETICH, 1951, p. 13)<sup>4</sup>

A versão mais recorrente, no entanto, é a de que a tradução correta para o termo *paraguay* seria rio dos moradores do mar. Essa versão é também defendida pelo pesquisador Natalicio Gonzalez (1993), em sua *Geografía del Paraguay*. Para ele, esse significado faz menção ao povo guarani que dominava o rio em boa parte de sua extensão:

[...] Paraguá’y (de Pará, mar; gua, morador, oriundo; y, rio o água), dice literalmente rio de los moradores del mar, clara referencia a los guaraníes que eran los señores de su corriente y navegaban por el Atlántico, en gigantescas piraguas, desde el Plata hasta el mar Caribe. (GONZALEZ, 1993, p. 71-72)<sup>5</sup>

Nas diferentes acepções do vocábulo *paraguay*, observamos que a maioria dos estudiosos concordam com a definição mar para o termo *pará* e de rio para *y*. Cecy Fernandes de Assis (2008) no livro *Ñe’ëryru Avañe’ẽ - Portuge/Portuge - Avañe’ẽ* [Dicionário Guarani – Português/Português – Guarani], bem como os padres Antonio Guasch e Diego Ortiz no *Diccionario Guarani-Castellano/Castellano-Guarani* também atribuem os mesmos sentidos para essas duas palavras. As discordâncias entre os teóricos estabelecem-se na delimitação exata de *gua*, cuja significação varia desde lugar de origem até originado ou habitante de determinada região.

<sup>4</sup> Tem-se discutido longamente sobre o significado do topônimo Paraguay, mas nunca se chegou a uma explicação satisfatória [...]. A palavra formada por aglutinação, é composta pelos três seguintes elementos: Pará cujo significado é “mar”; “gua”, que é um gentílico e significa “originado de”; e “y”, que significa “Rio”. Portanto, a palavra Paraguay significa “Rio que se origina em um mar”. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> [...] Paraguá’y (de Pará, mar; gua, morador, oriundo; y, rio ou água), diz literalmente rio dos moradores do mar, clara referência aos guaranis que eram os donos de sua corrente e navegavam pelo Atlântico, em gigantescas piraguas, desde o Prata até o mar Caribe. (tradução nossa).

Nessa perspectiva, temos, no nome do romance, uma expressão redundante. O sentido de mar é expresso três vezes: uma em “mar” e duas vezes em *paraguayo* – *pará* e *y*, este último também entendido como uma vasta extensão de água.

Ora, se reconsiderarmos que o país ao qual o adjetivo se refere – o Paraguai – não possui saída para o oceano, entende-se que a palavra mar adquire uma conotação que ultrapassa o plano físico e geográfico.

Em sentido figurado, o mar pode ser compreendido como “esfera de coisas ou de acontecimentos que estão sujeitos a vicissitudes, a avanços e recuos, a incerteza; labirinto” (HOUAISS, 2001) ou ainda, metaforicamente, como “grande quantidade ou extensão, imensidade; [...] abismo moral” (BUARQUE DE HOLLANDA FERREIRA, 2004). Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1991) no *Dicionário de Símbolos* atribuem o seguinte sentido para o vocábulo mar:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER & GREERBRANT, 1991, p. 593).

Desse modo, enquanto nos dicionários de abrangência geral da língua a palavra mar pode ser entendida em sua relação com a vastidão, a profundidade abissal, no de denotação simbólica ela representa tanto a origem e o fim de todas as coisas, a totalidade imanente, como a ambiguidade e as incertezas. Pois bem, se entendermos o vocábulo mar como uma dimensão obscura, abismal e indecifrável, ele pode ser relacionado, sem nenhum problema aparente, às contrariedades e complexidades do ser.

No último enunciado de *Mar paraguayo* aparece a sentença derradeira da narradora: “Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (BUENO, 1992, p. 73). A partir desse raciocínio da protagonista, no plano textual, o mar seria a sua própria representação e, por extensão, o seu relato que se encarrega de reproduzir a canção trancafiada no elevador – o seu coração – e da qual explodem amargura, desespero e solidão. E esse mar é *paraguayo* porque paraguaiá é a sua narradora:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura. (BUENO, 1992, p. 16)

O *Ïyá*, duende das águas e divindade aquática na mitologia guarani pode ser entendido, em uma representação metalinguística, como uma metáfora para escrita do livro pela marafona. Se entendermos a escrita como uma afirmação de identidade e a narradora como o próprio mar *paraguayo*, a materialização escrita do relato poderia ser esse *Ïyá* que detém o poder divino e transcendental de dominar as águas desse mar

A narradora se identifica com o mar. Prova disso é que a prostituta paraguaia velha deixou seu país de origem para radicar-se em Guaratuba, cidade litorânea do Estado do Paraná. Sua única afirmação de identidade é “Yo soy la marafona del balneário. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte” (BUENO, 1992, p. 15). Com a ausência de nome, a protagonista se autodefine mediante a profissão, prostituta; e o espaço, o balneário de Guaratuba.

O espaço Guaratuba, associado ao mar e, conseqüentemente à protagonista, constitui-se geograficamente como brasileiro e paraguaio por influência – haja vista que as praias de Guaratuba são assiduamente frequentadas por turistas provenientes do país vizinho. Sobre a localização geográfica do romance, Wilson Bueno afirmou no texto *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem*<sup>6</sup>:

Situei a novela em Guaratuba, no litoral do Paraná, não só porque ali se encontrava exilado o recém deposto ditador do Paraguai, Alfredo Stroessner, como também porque a cidade é efetivamente o “mar” dos paraguaios, balneário preferido da classe média do país vizinho.

Retomando o adjetivo *paraguayo*, que é uma palavra guarani incorporada ao léxico espanhol e utilizada em sua forma aportuguesada em um livro escrito no Brasil, evidencia-se uma confluência de idiomas, espaços e associações.

Se considerarmos a composição da personagem principal, a prostituta paraguaia, neta de argentinos e que vive em território brasileiro, podemos comprovar a não existência de fronteiras geográficas nesse romance de Wilson Bueno. A narrativa estabelece-se na tríplice fronteira Paraguai – Brasil – Argentina. Ora, ao mesmo tempo em que representa cada um

<sup>6</sup> Disponível no web site Goeth-Institut

desses países, ela não pertence a nenhum deles, configurando-se no mar do ser da marafona, universo no qual não existem demarcações espaciais.

Wilson Bueno, ainda no texto *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem*, comenta sobre essa ausência de fronteiras em *Mar paraguay* e esclarece:

Importante, de igual modo, que a novela *Mar Paraguayo* apontasse para a desterritorialização que é uma das grandes marcas do neobarroco. Em consequência, essa “geografia” inteiramente inusitada, evidencia desde o título uma coisa que não existe nem nunca existiu. No entanto, ao juntar as “geografias” e dotar o Paraguai – país mediterrâneo – de um mar, eu o fiz como quem embaralha todas as fronteiras. Daí a mistura e a inversão nesse livro, além de sua inerente “perversão”...

O escritor também revela que, ao seu o ver, o melhor de *Mar paraguay* “é esse borrar todas as fronteiras, a indeterminação, como na Teoria do Caos, gerando leis sutis de imprevistas determinações”.

Destarte, o trânsito de línguas expresso no título tem como principal finalidade o apagamento de toda e qualquer fronteira. Desse modo, pode-se pensar, também, o mar *paraguay* como a representação de um espaço metafórico no qual ocorre uma degradação cultural transposta na linguagem.

No afã de elucidar essa representação, propomos uma associação às reflexões de Willi Bolle (2004) no livro *Grandesertão.br*, especificamente no capítulo *O sertão como forma de pensamento*. Para ele, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e em *Os Sertões* de Euclides da Cunha a imagem do sertão corrobora na construção de uma “paisagem nacional”:

[...] Os dois escritores *nomeiam* o sertão, dão-lhe voz e fala. *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* são recriações da realidade na língua, convidando o leitor a redescobrir com os sentidos despertos o centro do país que, tanto pelo seu papel histórico quanto pela originalidade étnica de seus habitantes, mas sobretudo pela qualidade da representação literária, transborda seus horizontes em direção à Amazônia e às metrópoles do Sudeste, para tornar-se um retrato alegórico do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 47-48, grifos do autor).

Pois bem, se Euclides da Cunha e Guimarães Rosa constroem um “retrato alegórico do Brasil” mediante o sertão, Wilson Bueno, por sua vez, utilizando-se também de uma

revolução linguística, de certa forma subverte esse retrato através das dimensões espaciais oscilantes do seu *Mar paraguayo*.

Na reflexão sobre o processo de constituição do sertão como retrato alegórico, Willi Bolle (2004) analisa a evolução histórica da consolidação de uma paisagem nacional no Brasil, com ênfase aos “mapeamentos literários” realizados por Guimarães Rosa e Euclides da Cunha:

A base teórica para a construção da *paisagem* como retrato de um *país* foi criada no Romantismo europeu. Por intermédio dos viajantes das primeiras décadas do século XIX a idéia chegou ao Brasil, onde foi vivamente acolhida pela elite, que desejava dar um sólido sustento cultural à construção política do Estado independente, através da fundação concomitante de uma “paisagem nacional”. Assim se desenvolveu aqui, entre os anos 1820 e 1870, um rico repertório de formas e procedimentos, no qual puderam se basear Euclides da Cunha e Guimarães Rosa em seus mapeamentos literários do país. (BOLLE, 2004, p. 48-49, grifos do autor).

Desse modo, podemos considerar que, em linhas gerais, a paisagem nacional em *Grande Sertão: Veredas* e *Os Sertões* constrói-se na relação a um contexto histórico e possui demarcações nítidas e bem contornadas: a paisagem é estável e positiva. Em contrapartida, *Mar paraguayo* reconfigura essa paisagem nacional apresentando uma paisagem difusa e sem fronteiras definidas e que se afirma mediante caracteres considerados, em sua maior parte, como negativos: o erro, a marginalização, o hibridismo, dentre outros.

O mar *paraguayo* toma forma em uma casa em Guaratuba, onde uma prostituta e cartomante paraguaia, sentada no sofá, tece o relato enquanto entrelaça os fios de crochê em uma mescla constante e inseparável de oralidade e escrita:

[...]: de lo sofá diagonal al cielo de la ventana no me quiero salir: estoy sentada: los cabellos casi que ocultan el trabalho crochê: tiquitito arpón en el extremo aguja: nudo; trança: laçada:laçada:nudo:trança:la tela cumprindo-se: inútil: un nada ainda: sin forma que lhe faça sutiã ô canción [...] (BUENO, 1992, p. 46)

O mar, caótico e turvo, se estabelece, essencialmente, nas memórias da narradora. Essas memórias, por sua vez, não têm origem em Guaratuba, no momento da expressão, elas refletem toda a vivência da narradora e exprimem as lembranças, os espaços, os momentos e

as sensações que a marcaram e que, por serem essenciais em sua existência, foram armazenados em sua memória.

Destarte, uma extensão mensurável de um mar *paraguayo* pode ser concebível se pensarmos em uma espécie de itinerário dos caminhos da narradora protagonista. A dimensão espacial se originaria então, em lugares longínquos do interior do Paraguai, onde a marafona nasceu: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad” (BUENO, 1992, p. 16). O trajeto continua e passa por Assunção: “Recuerdas, vida, recuerdas: nuestra casa en Assunción, rios d’agua, guarânia” (BUENO, 1992, p. 36).

A narradora também cruza a fronteira e percorre cidades do Mato Grosso do Sul, especificamente Aquidauana e Dourados: “Aquidauna, Dorados, Puerto Soledad, ciudades de rios y polvo, de huessos moles a las duas en punto de la tarde, siesta y fuego” (BUENO, 1992, p. 70).

Ela ainda atravessa todo o Estado do Paraná até chegar ao litoral, em Guaratuba, e vivenciar o seu primeiro e definitivo encontro com o mar: “La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda uma outra canción [...]” (BUENO, 1992, p.16).

Por fim, nos caminhos da protagonista de *Mar paraguayo* a Argentina também aparece representada devido às ascendências da narradora que também influenciam as suas memórias: “[...] Es la dança en el abismo dos vocacionados a lo equilibrio – me decia, hace mucho, en rude castelhano, mi abuela argentina” (BUENO, 1992, p.21).

Na representação cartográfica do espaço constituído pelos caminhos da narradora, teríamos:



Figura nº 1. Paisagem espacial de *Mar paraguayo*.

Fonte: Adaptação do Mapa Geográfico da América do sul disponível no Google Mapas

No mapa apresentado, a marcação em vermelho indica a abrangência espacial em *Mar paraguayo*: o Paraguai, uma parte da Argentina e, no Brasil, os Estados de Mato Grosso do Sul e Paraná.

A paisagem de *Mar paraguayo* é composta nesse espaço movediço no qual confluem fronteiras em uma fusão de línguas e de culturas. Como lugar desprovido de identidade, é constituído e ao mesmo tempo desconstruído através do erro. O que resulta dessa terra de ninguém, desse lugar sem pátria é a “mescla aberrante” (PERLONGHER, 1992, p. 9), a marginalização, a expressão do caos.

Desse modo se para Willi Bolle o sertão como retrato alegórico “[...] aparece aqui como labirinto, lugar por excelência do se perder e do errar. Apagam-se todas as referências, a



cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE, 2004, p. 65), podemos considerar que *Mar paraguayo*, como uma desconstrução desse retrato alegórico, desafia o leitor a compreender, na confluência de fronteiras e de idiomas, esse mar *paraguayo* geográfico, simbólico e metafórico que não possui fim ou limite; quanto mais se observa, mais se tem a descobrir.

## 1.2. Bússola e astrolábio

A manipulação artística é, sem dúvida, a pedra de toque de toda obra literária, pois, a partir dela, a trama, a enunciação, enfim, a própria estrutura textual, ganha corpo e sentido. Perceber toda a sua complexidade em um determinado livro é, certamente, uma tarefa complicada, senão impossível.

Tendo em vista essa complexidade imanente do objeto artístico, esta parte do trabalho destina-se ao estudo dos aspectos relevantes na composição textual e estrutural de *Mar paraguayo*, aspectos esses que possibilitam as múltiplas e variadas formas de leitura do romance.

Na execução da tarefa árdua e instigadora, o pesquisador necessita adentrar os recônditos mais profundos de seu objeto de estudo para assim explorar suas particularidades e depreender suas peculiaridades. Geólogos, oceanógrafos e outras inúmeras espécies de estudiosos ou desbravadores utilizam o astrolábio e a bússola: como ferramentas de trabalho, o primeiro serve para medir distâncias; a segunda, para determinar direções.

Na transposição da metáfora da bússola e do astrolábio à análise de *Mar paraguayo*, a exploração dos aspectos estéticos e o levantamento das recorrências, como aspectos metodológicos, auxiliam na identificação dos “modelos articuladores” do romance, conforme a proposição de Affonso Romano de Sant’anna (1973) no livro *Análise estrutural de romances brasileiros*.

Nesse sentido, os direcionamentos e as indicações proporcionados pelo estudo da configuração formal facilitam a compreensão do objeto de análise em sua totalidade, como estabelece Leyla Perrone-Moisés (1979) no prefácio ao livro *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov:

[...] Partindo da forma e do arranjo dos signos, para avançar pouco a pouco em direção de sua significação, começando da descrição dos fenômenos para empreender em seguida sua interpretação (assim como, na linguística moderna, avança-se da fonética em direção à semântica), os resultados a que chega a análise estrutural, embora de início menos espetaculares, oferecem uma segurança e uma precisão raramente alcançadas em crítica literária. Ao atingir o plano da significação, o crítico já terá desvendado uma série de estruturas formais em que se apoiarão suas interpretações, evitando que elas se diluam no impressionismo e no subjetivismo. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 11)

A análise estrutural caracteriza-se, então, como “[...] uma procura do geral no particular.” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 14) e realiza-se em um movimento centrífugo, partindo do formal rumo ao significado. Para Tzvetan Todorov(1979), o objetivo desse tipo de pesquisa é “[...] a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos e a evidenciação de suas leis, ou, num sentido mais estreito, a descrição científica de um texto literário” (TODOROV, 1979, p. 33). Efetuada essa descrição, pode-se, segundo o teórico, estabelecer as relações entre todos os elementos constituintes do objeto de pesquisa.

Pois bem, seguindo esses pressupostos teóricos, podemos partir para a exploração estrutural em *Mar paraguayoy*. O romance, publicado por Wilson Bueno em 1992, é narrado pela sua protagonista, a “marafona del balneario” (BUENO, 1992, p. 15) a um possível narratário, o *Doctor*. Paiva. Dentre as obsessões da marafona, aparecem como personagens o *viejo*, o *niño*, Sônia Braga e o cachorrinho *brinks*, seu último companheiro.

A edição brasileira apresenta dados catalográficos úteis que podem configurar-se como ponto de partida para apreensão de sua estruturação, conforme esboçado por Antonio Rodrigues Belon (2006) no artigo *Navegar por mares paraguayos*:

Después de la tapa predominantemente roja, en la hoja de rostro, el nombre del autor, el título, centralizado y en tamaño más grande, la indicación de las dos instituciones de la sociedad editorial, una pública y la otra privada, constituyen el conjunto de las informaciones esenciales de la edición. En la página siguiente, las informaciones permiten una identificación completa del libro: copyright, nombre del responsable por el proyecto gráfico de la colección y de la tapa, nombre de la responsable por la revisión, composición, el ISBN, la Secretaria de Estado coresponsable en la publicación y nombre y dirección completos de la empresa comercial de publicación, además del año de la edición (BELON, 2006).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Depois da capa predominantemente vermelha, na folha de rosto, o nome do autor, o título, centralizado e em tamanho maior, a indicação das duas instituições da sociedade editorial, uma pública e a outra particular, contituem o conjunto das informações essenciais da edição. Na página seguinte, as informações permitem uma identificação completa do livro: copyright, nome do responsável pelo projeto gráfico da coleção e da capa, nome da responsável pela revisão, composição, o ISBN, a Secretaria de Estado co-responsável na publicação e nome e endereços completos da empresa comercial de publicação, além do ano da edição. (tradução nossa)

Na capa da edição brasileira ressaltamos o encontro entre as duas entidades responsáveis pela publicação do romance: uma particular, a Editora Iluminuras; e a outra pública, a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. A cor predominante é vermelha com detalhes em preto. No projeto gráfico, como também se observa na edição argentina, não há um trabalho artístico que remeta a algum contexto de mar. Esse tipo de arte aparece apenas nas capas das edições chilena e mexicana.

A seguir, a visualização de cada uma das capas de *Mar paraguayo*:

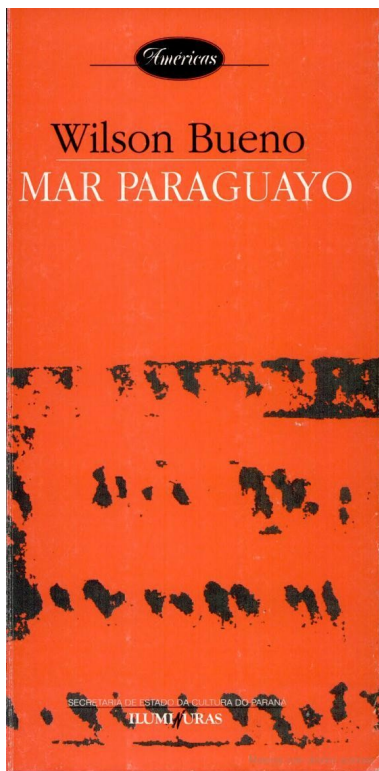


Figura nº1. Capa da edição brasileira<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> (Iluminuras/Secretaria de Estado de Cultura do Paraná, 1992)

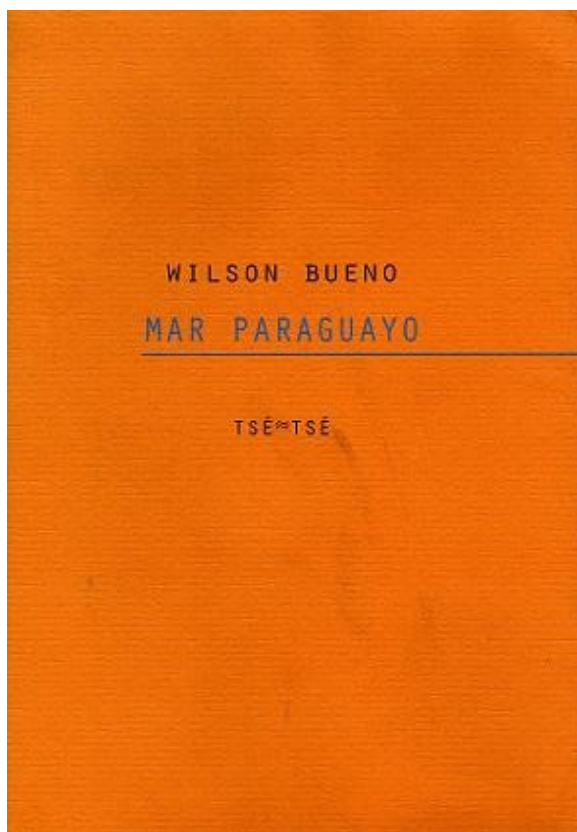


Figura nº3. Capa da Edição argentina<sup>9</sup>

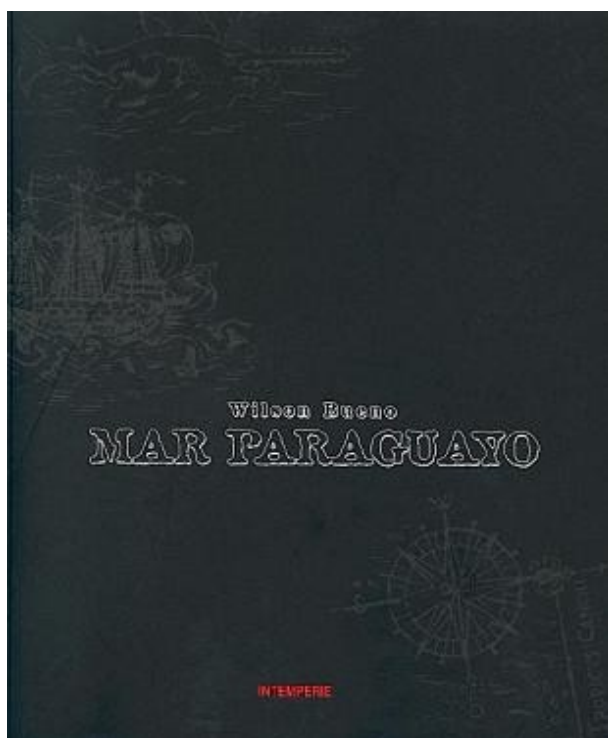


Figura nº 3. Capa da Edição Chilena.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> (TSÉ TSÉ, 2005)

<sup>10</sup> (Intempérie, 2001)

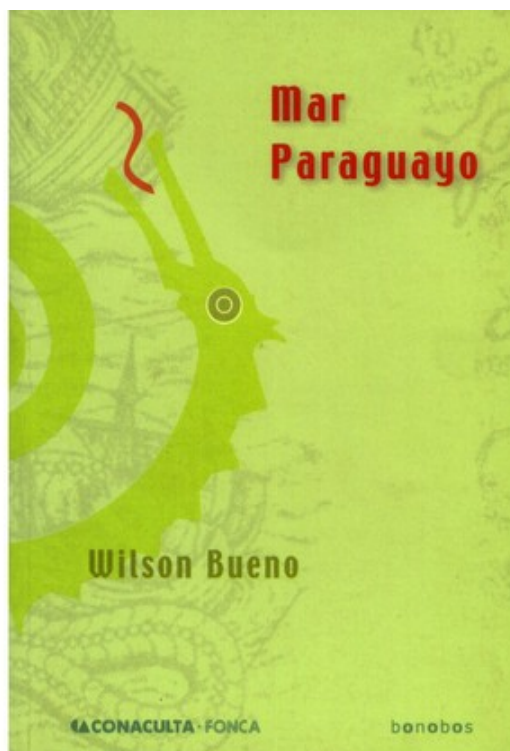


Figura nº 4. Capa da edição mexicana<sup>11</sup>

O prefácio, escrito por Néstor Perlongher<sup>12</sup>, se encarrega de antecipar a tríade fronteiriça cultural e literária característica da obra a que precede: “Según la autoría el prefacio es argentino, paraguayo en la perspectiva de su objeto, brasileño en la localización de su escritura y en el origen del texto ficcional mencionado”<sup>13</sup> (BELON, 2006).

A primeira publicação possui também uma reflexão crítica escrita por Heloísa Buarque de Hollanda (1992), localizada na aba esquerda do livro. Na aba direita, um pequeno comentário biográfico e bibliográfico sobre Wilson Bueno. Consta também, nas últimas páginas do livro, um pequeno elucidário em ordem alfabética das palavras em guarani utilizadas ao longo da narrativa.

A edição argentina, além do prefácio e elucidário traduzidos para o espanhol, possui adendos textos críticos de Reynaldo Jimenez (2005), Andrés Ajens (2005) e Adrián Canji (2005) sobre *Mar paraguay* e seu autor.

<sup>11</sup> (Bonobos, 2006)

<sup>12</sup> Néstor Perlongher nasceu em Buenos Aires, Argentina no dia 25 de Dezembro de 1949 e radicou-se em São Paulo a partir de 1982, cidade onde morreria no dia 26 de novembro de 1992, ano em que escreveu o prefácio a *Mar paraguay*. Professor, poeta, e ativista, exerceu grande influência nas letras brasileiras, tendo publicado inúmeras obras, dentre as quais destacamos *Áustria-Hungria* (Buenos Aires, Ed. Tierra Baldía, 1980) e *Alambres* (Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1987), que obteve o premio Boris Vian de Literatura Argentina do ano.

<sup>13</sup> De acordo com a autoria o prefácio é argentino, paraguaio na perspectiva do seu objeto, brasileiro na localização de sua escritura e na origem do texto ficcional mencionado. (tradução nossa).

Em *Mar paraguayo*, há que se atentar, também, para a tensão dialética nele existente e considerar os entrechoques que fazem parte de sua composição.

O primeiro embate observado é o da linguagem e se estabelece no confronto entre a tecnologia e a criatividade. A linguagem tecnológica, codificada do computador não dá conta de transcrever a criação artística de uma língua. Na máquina, cada idioma é detectado automaticamente e de acordo com termos preestabelecidos pelo seu programador. Wilson Bueno, por sua vez, utiliza diversas palavras de línguas diferentes em um mesmo período, modificando e combinando-as de forma tal a criar um universo particular de linguagem<sup>14</sup>.

Outra tensão observada no romance é a organização de seus capítulos. Em certo trecho do romance a narradora se auto-define “la marafona sin *nexo* del balneario” (BUENO, 1992, p. 32, grifo nosso). Isso porque os relatos da marafona confundem-se com lembranças e desejos, como se ela se dirigisse a si mesma na ordem caótica de seu pensamento. Ora, essa aparente falta de coerência é transposta em sua formação estrutural, que entrechoca-se com qualquer convencionalidade.

O romance é dividido em três partes, que poderíamos considerar como capítulos, na falta de outra forma de denominação. Temos, então, “notícia”, nas páginas<sup>15</sup> 13 e 15, “Ñe’ẽ”, entre as páginas 15 e 71, e, “Añaretã”, nas páginas 72 e 73, como podemos visualizar no esquema a seguir:

---

<sup>14</sup> As explicitações sobre a linguagem encontram-se mais profundamente abordadas no último capítulo da dissertação.

<sup>15</sup> Ao longo do trabalho, as páginas referentes a trechos do livro encontram-se numeradas de acordo com a edição brasileira, de 1992.

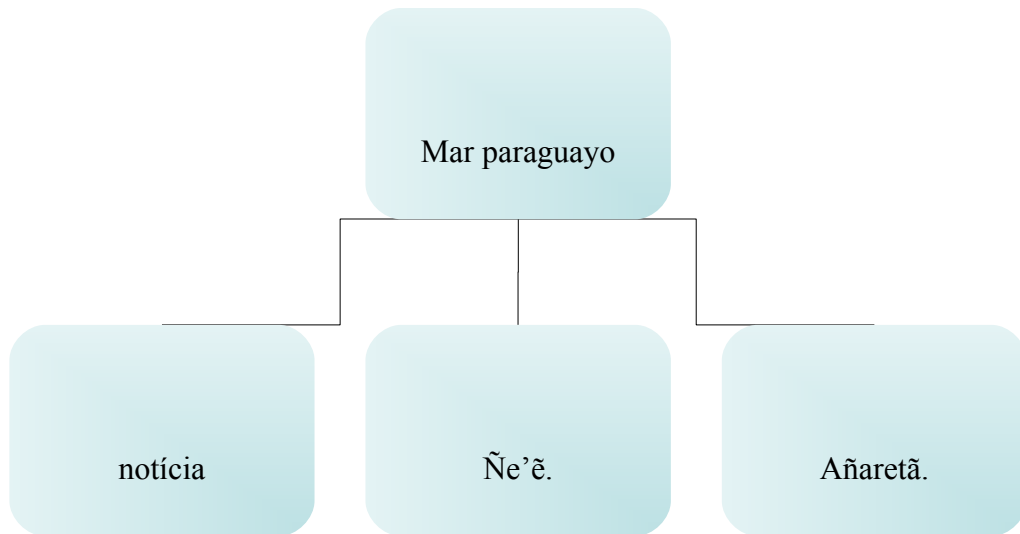


Diagrama n° 1. Disposição dos capítulos

A existência de apenas três capítulos nominados pode ser vista além da simples peculiaridade estética, apresentando-se como efeito de sentido a ser explorado.

Ao trazer à luz as considerações iniciais do relato, o primeiro capítulo funciona como uma espécie de prólogo, sugerido pelo próprio nome: “notícia”, escrito em português, e pelas primeiras palavras que compõem o capítulo: “Un aviso: el guarani es tan esencial en esto relato quanto el vuelo del párraro [...]” (BUENO, 1992, p. 13). Esses aspectos revestem de um caráter introdutório a primeira parte do livro, na qual são apresentados o *viejo* e o *niño*, personagens de grande relevância no universo existencial da marafona.

Em “notícia” começa a revelar-se a ambiguidade característica em todo o discurso da marafona:

Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem . Deja-me que exista. [...] (BUENO, 1992, p.13).

Nesse trecho, em uma reflexão metalinguística, as palavras encontram-se cindidas em faces que se refletem através do erro. A narradora assimila a sua escrita à trama – teia – que possui, imagetivamente, às contradições de um afeto localizado no espículo do escorpião, convencionalmente associado ao veneno, à traição e à dor. Nessa perspectiva, sua expressão

não possui barreiras, uma vez que almeja centrar-se num lugar no qual não há idiomas e onde as palavras não produzem sons, apenas vibram e tinem, são apenas vertigem da linguagem.

Ainda no primeiro capítulo, um detalhe chama a atenção: o último parágrafo aparece em uma disposição diferente dos demais. Quando a narradora fala do *niño* e do jogo amoroso estabelecido entre eles, utiliza a forma de citação, como se essa parte estivesse independente das outras, citando alguém ou ela mesma:

“Y después há el niño con sus duros muslos cavalo – la fuerza inventada del hombre en sus ombros y en la carne ossessiva del sexo con que ossessivo me busca y caça: yo, su presa y caçador” (BUENO, 2009, p. 14)<sup>16</sup>.

O último capítulo, “Añaretã.” – tradução de inferno, em guarani (ASSIS, 2008, p. 32) –, surge como um epílogo, uma sinopse do tema. Aqui, são retomadas as figuras do *viejo*, do *niño* e de Sonia Braga, as três obsessões da marafona, e sugere a idéia de um desfecho:

Por el, por el rosto de Braga fue que comenzê a urdir esta etranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte. Llorarê más que una madre también por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva. Mi mar? Mi mar soy yo. Ìyá. (BUENO, 1992, p. 73).

O relato propriamente dito inicia-se em “Ñe’ê”, capítulo mais longo e com um número considerável de subdivisões.

Neste ponto, ressaltamos uma particularidade: o relato inicia-se em “Ñe’ê”, palavra, e termina em “Añaretã”, inferno. O jogo de significados pode conduzir, então, a uma reflexão metalinguística da escrita que nasce na palavra e culmina no inferno. É possível estabelecer referência desse jogo no nome dos capítulos à sofrida e árdua tarefa de escrever anunciada por inúmeros escritores, dentre os quais destacamos Carlos Drummond de Andrade no poema *O lutador*, publicado no livro *José* em 1942. Nesse poema, o eu lírico expressa a sua eterna luta com as palavras:

---

<sup>16</sup> Utilizamos o recuo a fim de melhor representar o fragmento em questão.



Lutar com palavras é a luta mais vã.  
 Entanto lutamos mal rompe a manhã.  
 São muitas, eu pouco.  
 Algumas, tão fortes como o javali.  
 Não me julgo louco.  
 Se o fosse, teria poder de encantá-las.

[...]

O ciclo do dia ora se consuma  
 e o inútil duelo jamais se resolve.  
 O teu rosto belo, ó palavra,  
 esplende na curva da noite que toda me envolve.  
 Tamanha paixão e nenhum pecúlio.  
 Cerradas as portas, a luta prossegue nas ruas do sono. (DRUMMOND, 1942, p.10).

O capítulo Ñe'ẽ. se subdivide em outras unidades menores, com alterações frequentes de assuntos, mas que não se constituem, necessariamente, como capítulos. A essas subdivisões, denominaremos *partes independentes* àquelas que aparecem em posição autônoma na disposição gráfica; e *hiatos* – considerando-se o sentido figurado do termo, na acepção de “lacuna” ou de “interrupção de continuidade” (HOUAISS, 2001) – às que apresentam espaço em branco menor nas cesuras.

Assim, na representação gráfica do capítulo “Ñe'ẽ.”, tanto os hiatos quanto as partes independentes encontram-se numerados e dispostos de acordo com a ordem de aparição no romance:

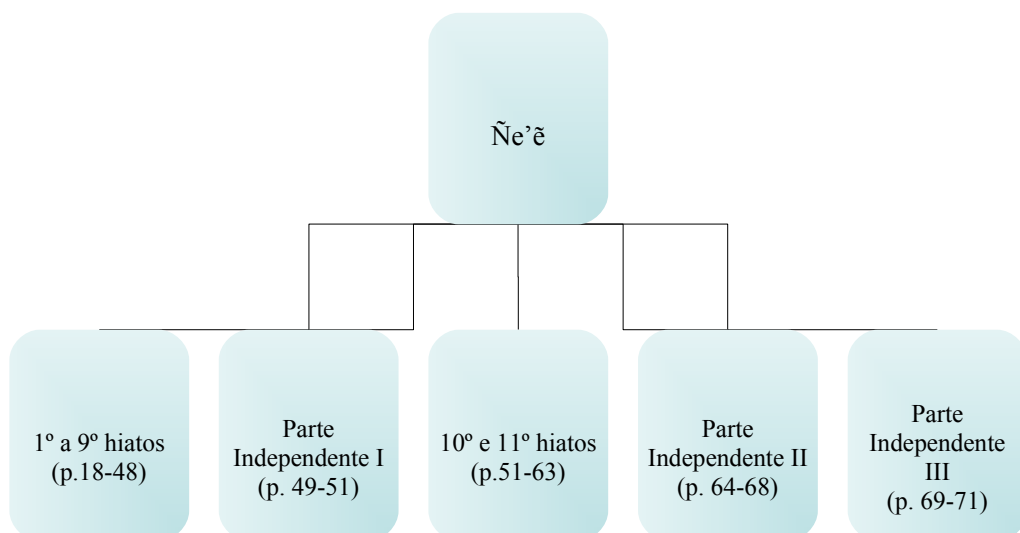


Diagrama nº 2. Visualização do capítulo “Ñe'ẽ.”

No primeiro hiato, aparece um terceiro tipo de cesura, que poderíamos denominar hiato menor, já que semântica e graficamente depende do hiato anterior; semanticamente, por dar continuidade ao assunto do precedente e graficamente, por estarem divididos por um espaço menor que aquele que divide os demais hiatos.

A partir dessa constatação, o diagrama dos hiatos pode ser visualizado em um diagrama que possibilite a identificação de cada um deles de acordo com a sua subdivisão:

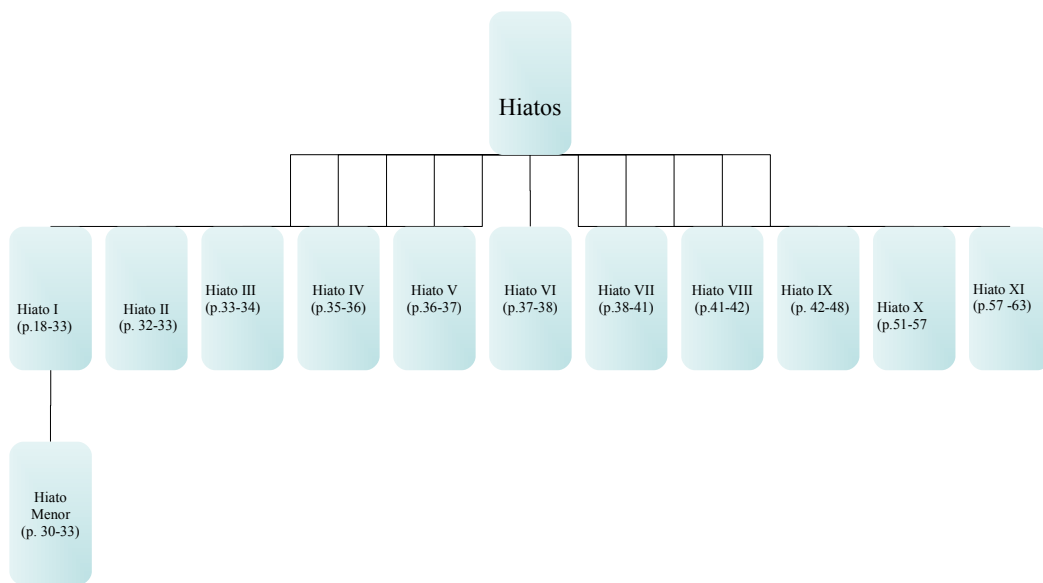


Diagrama n° 3. Visualização dos hiatos

Na visualização de todo o livro, com os capítulos, as partes independentes e os hiatos:

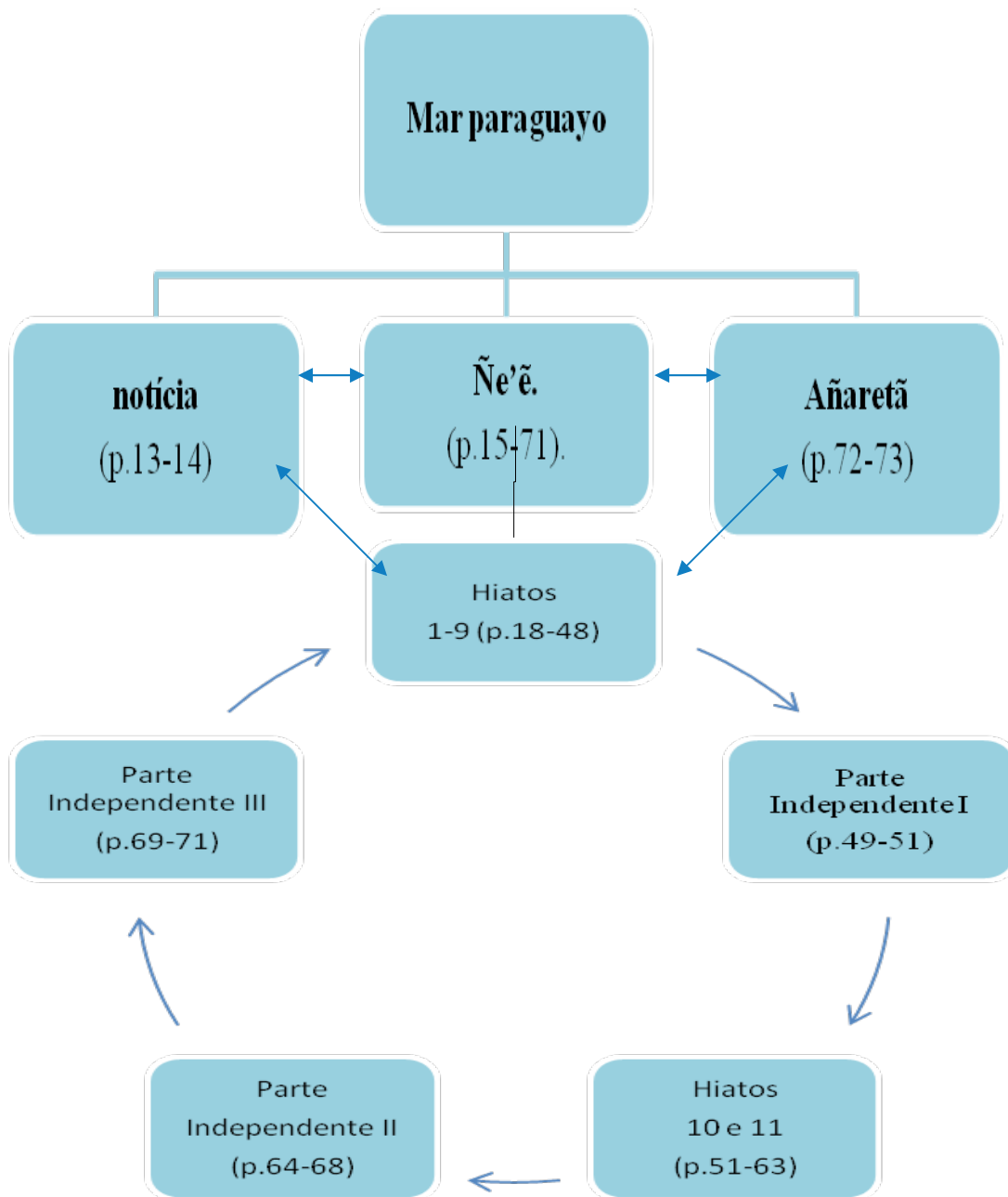


Diagrama n° 4 Disposição de todas as partes em *Mar paraguayo*.

Nos hiatos, a presença do fluxo de consciência é mais evidente e caracteriza-se nas mudanças de assuntos um tanto quanto bruscas e na disposição muitas vezes sem nexo aparente das memórias e reflexões. Por isso, na busca pelo significado de cada uma das partes do capítulo Ñe'ẽ., iniciaremos as considerações pelas partes independentes.

A primeira parte independente confunde passado, presente e futuro. Nos caminhos tortuosos de suas memórias, a narradora expressa lembranças do *viejo* “encojido a los limites de su melancólico corazón ya tocado por ochenta y cinco años” (BUENO, 1992, p. 49),

reflexões que parecem simultâneas ao tempo presente da narrativa: “acá ficarê. La casa toda se vá afundando en la noche de altísimo otoños [...]” (BUENO, 1992, p. 50), bem como ironias mediante, por exemplo, a exposição do sonho “con dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión en los Status, miragens, camiños a descubierto del delirio” (BUENO, 1992, p. 51).

Da leitura do quarto parágrafo dessa parte, pode-se deprender que a estação do ano é o outono e a época é o feriado da semana santa – março ou abril – mas é impossível precisar se esse tempo se refere ao período anterior à morte do *viejo*, ou simultaneamente à narrativa.

No trecho “Ahora es el agujero, el oco del oco del medio” (BUENO, 1992, p. 49) o termo *agujero*, buraco em Espanhol, se entendido como profundidade abissal pode representar o mar, na metáfora da própria existência conflituosa da narradora:

Lembro todo. Todo enovelo y narro y perdida ya no me encuentro en neste rostro que el tiempo fue demolindo – con crueza y sin piedad. El ueco del oco del medio no es propriamente el infierno más a el se acerca – con su movimiento desacelerado y en desacordo y lleno de todo que puede faltar a uno ser triste, así triste como yo, *en lo término de la picada, cerca deste mar que, en el fondo, bien en el fondo, no escoji para que mi vida desse nele – assim como se fuera una botilla náufraga.* (BUENO, 1992, p. 51, grifo nosso).

A segunda parte independente manifesta uma ilusão provocada pela água. Nessa parte, a narradora revela seu vício: o álcool e, não obstante a carga negativa que esse fato pode trazer à luz, ela quer, a todo custo, diferenciar-se das demais “señoras” hipócritas: “[...] Borracha, si, bebida si, pero nunca con la hipocrisia pálida atraves de qual las señoras fechavam-se en sus lutos e el deseo de amar guardado en las cristaleras de onde moviam-se sus antepassados [...]” (BUENO, 1992, p. 64).

Em seus dias ébrios, a narradora revela sua identificação com o mar:

[...] esto mar, paraná, panamá, el cielo chumbo y ningun viento, yo borracha del tercer dia, adentrome desnuda pela carne en água desto mar – tangido de olas com en las islas de los cuentos fantásticos, mar y mar, borracha confesso que he vivido, estas águas, yo imprecando contra la putana que se pariô la madre de la dona de la venda ô hablô ya del carnudo russo de la bodeguita onde casi sin falha empezo mis viagens etílicas ô quando menos pressinto, el término quase sin retorno de estas escalas por los íngremes, abismos, juegos de conhaque y blanca vodka asesina [...]. (BUENO, 1992, p. 64-65).

O mar, ilusão da água, representa a vivência conflituosa, a amplitude dos dissabores e os terrores do futuro. Para a protagonista, o mar é, também, o meio de reafirmar a sua identidade, diante do desprezo dos outros, principalmente do *viejo*:

[...] Marafa, si – quiero gritar a todos los pulmones, mi aire sufocado por las vapas de este mar, muda y nula, solo el peso de mi cuerpo deflagrado, batendo-me con las olas, y ya anteveo los relámparos y la fúria béstia del trueno tronante, la inquietud ferviente del mar, el cielo de siniestro fulgor. (BUENO, 1992, p. 66).

A última parte independente, por sua vez, constitui-se das evocações tristes dos fatos que se sucederam nos “cinquenta inviernos” da narradora (BUENO, 1992, p. 69). Esses acontecimentos são revelados nas dores, nos órgãos que não funcionam como antes e na enumeração das cidades por onde passou como prostituta e com as quais se identifica: “Aquidauana, Dorados, Puerto Soledad, ciudades de rios y polvo [...]” (BUENO, 1992, p. 70).

Na expressão “fatiga de los metales” (BUENO, 1992, p. 69) observamos um caso de prosopopéia na atribuição de um sentimento humano, fadiga, a um ser inanimado, o metal. O metal, fatigado pela ação do tempo, associa-se à vida que passou, trouxe os prazeres e deixou as dores e o desgaste do corpo. Essas e outras reflexões permeiam esta parte que, de certa forma, estabelece uma preparação para as conclusões do último capítulo.

Passemos às considerações sobre os hiatos. No primeiro deles, destaca-se a constante repetição do termo “añaretã” que adquire um teor de protesto. Ao proferir diversas vezes “añaretã” [inferno] e añaretãmeguá” [habitante do inferno, demônio], a narradora revolta-se contra a vida, contra o *viejo*, contra o *niño*, contra sua própria existência e, acima de tudo, contra a morte:

Si, el infierno, añaretã, añaretãmeguá, existe e, creio, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se me afigura, acima de todo, el deseo de siempre y siempre más e mais amor - inquieta insaciabilidad que me completa nua llorando en la viuda cama de casal, tan larga, llorando la certeza sin duda de que un dia, un dia, un dia a gente se va a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã. (BUENO, 1992, p. 29).

Nesse hiato, a marafona descreve o cabaré, as decepções e as falsas alegrias a ele associadas:

[...] Do que hablo , tan en circunloquios es del cabaré. Observo: acá uno se llega para supuesta alegría, a lá ô a cá la siempre inalcanzable felicidad, e se pone de risas contra las chicas, levanta-lhes las saias, mete los dedos en la cava de sus corpetes ofrecidos. Nadie vive sin humildad. Ñemomirĩhá. Ñemomirĩ. En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá (BUENO, 1992, p. 18).

O cabaré é comparado ao inferno e remonta a narradora aos seus medos, às suas angústias e às suas incertezas. Essas reminiscências e reflexões conduzem, inevitavelmente, à imagem do *viejo*, da sua vida libertina e de seu insaciável apetite sexual:

Al viejo solo lo interessa que la noche sea borracha para caçar-me, para sacarme, a mim, después en la cama, com su finitud llena de tremores y el sexo de total imposibilidad. El deseo en el contudo segue existindo como una pierna amputada que prosseguisse coçando. Añaretãmeguá? (BUENO, 1992, p. 19-20).

Nas veredas tortuosas de sua memória e no descompasso de seus desejos, a narradora reveza as imagens do *viejo*, com as do *niño*, “mboihovĩ” (BUENO, 1992, p. 22):

El infierno es concreto como una pedra ante el sol: por el muuchacho de Guaratuba descarrillê toda una rede ferrocarril, llorê noches y dias, ocultê mi dolor bajo el travessero del viejo, asi quando el se ponía, el, el viejo un poco en coma - igual que se já no hubiera más. Por el tuvo mi cuerpo temblado en la cama, tan sinceramente enferma [...] (BUENO, 1992, p. 25).

Em certo ponto do hiato, as digressões sobre o inferno fazem com que a marafona reflita sobre a sua aparência “borrada de rouge e batom” (BUENO, 1992, p. 26) e de como seria sua vida se não fosse uma prostitua paraguaia velha sem ilusões:

No fuera mi vida marafa, el día se ponería con la preparación del jantar a los niños, con la espera dulce de las madres que espetan a sus maridos, todas de repastito pronto con una abrupta flor de tomate cuchillada en la maionese, no fuera mi vida marafa e yo sería igual que las otras, igual que todas [...] (BUENO, 1992, p. 21).

A narradora, porém, não se envergonha totalmente do fato de ser diferente das demais e demonstra certa satisfação e orgulho ao expor sua “vida marafa de varizes e cicatrizes” (BUENO, 1992, p. 20). Ela não esconde suas marcas: as varizes, marcas biológicas que surgem naturalmente, principalmente com a idade; e as cicatrizes, marcas da vida que surgem arbitrariamente depois que se fecham as feridas.

O hiato menor dá continuidade ao tema do inferno. Nesta parte, são desfeitas e confundidas as marcas temporais. No trecho “[...] hombres, mujeres, chicos nacidos, chicos por nacer, chicos que han de haber nacido, el pánico otoño de sus voces rascantes [...]” (BUENO, 1992, p. 30), o significado vai além da estação do ano; “otoño” associado à palavra “pânico” aparecem como uma característica das “vozes rascantes”, como uma dimensão atemporal de conflito, alheio à ordem natural da vida e do qual participam todos os seres humanos, sem distinções de sexo e de idade.

Nesse hiato, além de distinguir nitidamente os termos “susto” e “pânico” (BUENO, 1992, p. 31), a marafona demonstra a sua identificação e assimilação com os marginalizados: “[...] Me inscrevi así en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (BUENO, 1992, p. 30).

No segundo hiato, a narradora inicia uma declaração sobre suas razões de escrever:

Escribo para que se no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día acossada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia 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, p. 32).

Além disso, ela sugere o motivo da miscigenação linguística de seu relato: “Olvido guaranis, castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central”(BUENO, 1992, p. 33) e dá mostras de sua autonomia na busca por valores transcendentais. Ela é seu próprio ponto de partida e de chegada. A marafona afirma-se mediante a escrita:

Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andamies derruídos de mi proyecto esfuerzado. Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindo aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (BUENO, 1992, p. 33).

A auto-afirmação persiste no hiato seguinte, no qual a narradora compara sua vida e sua escrita às formigas, “seres ante-diluvianos” (BUENO, 1992, p. 34); minúsculos, insignificantes à primeira vista, mas que persistem e subsistem, assim como a marafona e seu relato: “Si, porque yo nasço a cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más possible. E logo serei ali o que ya no lo sô más acá” (BUENO, 1992, p. 34).

No quarto hiato, destacamos o termo “juego-de-jugar” (BUENO, 1992, p. 35-36), composto por um pleonasma; na transposição para o Português, teríamos “jogo de jogar”, reiterando a ideia de recreação, divertimento. Nesta parte, palavras que nomeiam brincadeiras infantis e outras que se referem ao *viejo* são justapostas e lembram um alucinado jogo. Esse jogo de palavras representa seu próprio relato que

[...] solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el principio, en el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy como un juego-de-jugar: ñe'ẽ. (BUENO, 1992, p. 35-36).

A narradora brinca com as palavras inventando jogos em uma sequência alucinante:

como um juego de jugar: pimirrota, piribela floral, loculho sierva, cincinati, abrolhos, carmencinda, madressilva, pirilampos, antanas bástitas, casamarilha, locos complutos, boludo lorgo, lalchiseda, amarelinhas, esconde-atrás, noclins ereiras, marcha adelante, los cantantes jugos de ruedas, teresinas-de-jesus, las teresinas, entrançada gaucha, guapa glauchas, catatéicos, constreros, filíciquis, rosaes [...]. (BUENO, 1992, p. 35).

O hiato de número cinco destina-se às lembranças antigas, principalmente da casa em Assunção. A marafona insiste em enfatizar a obsessão sexual do *viejo* “non tan viejo como ahora” (BUENO, 1992, p. 36):



[...] Su gusto y martirio: perseguirme, casarme, catarme. Alcançando-me, o que siempre figurava inevitable, jugava-me ao solo (de forma alguma como tuvo de hacer con el contra el sofá), liso sintético donde me estabanava, mariposa sôfrega, mientras el calcava los duros huesos de sus joelhos sobre mis braços fraquejantes, las roupas desatadas, toda la roupa, los primeiros estertores de su piel en mi piel, de su rombudo polegar y sexo en brasa tocandome en el todo que yo lo consentia. Colocava su grande boca como se fuera aspirarme toda para su caliente interior. Si, havia sangre de la vena aorta por todos los poros del viejo [...]. (BUENO, 1992, p. 36).

As lembranças em relação ao *viejo* confundem raiva, revolta e nojo por aquele que a escravizou sexualmente:

Ainda que yo, quando me satisfazia ciertos caprichos, de lojas y jóias, de regalos y de reparos, yo costumbrava devolver-lhe en cuspo todo o que su língua ávida me ofertava en saliva con uno indecifrible saber a sêmen. Tripudiava e no se constituía aún esto traste que siempre espetê que morisse y no muere [...]. (BUENO, 1992, p. 36-37).

O hiato seguinte dá continuidade às lembranças sobre o *viejo* e dos eventos que se sucederam no dia de sua morte:

No, no fue de sopetón que lo atirê de la cama en el sofá, mais ainda para conterlo, ainda que mis manos temblassen nesta demência que deve preceder a los assassinatos humanos - sea el suicídio-escorpión, sea la vaga-veneno del viento. Somente lo cambiê de assento e ya la tarea de morir, propriamente dita, esta fue de exclusiva responsabilidad del viejo. De boca cheia puedo alardear, mismo que no se importen comigo: no fue yo que lo matê, a el viejo. (BUENO, 1992, p. 38).

No sétimo hiato, a protagonista, sentada sobre a cama “como se todo estivesse prestes a lo escombros y a lo áspero assombro de no poder sustentar aquel inetancable deseo de llorar, voluntad que empieza con un sonho de nostalgia [...] por los príncipes desencantados” (BUENO, 1992, p. 39), trata da sua triste existência. O *viejo* e o *niño* novamente se revezam em suas memórias; o primeiro, sempre com o desejo desenfreado pelo sexo; o segundo, exasperando nojo e prometendo nunca mais voltar.

A repulsa do *niño* é associada à fisionomia da marafona, por isso, ela cria uma espécie de passatempo com as maquiagens:

En el cuarto con el viejo - que ya no enxerga más - torno a borrarme todo el rostro con el rouge y con el batón. Quedo-me horas passadas frente a el espejo, borrando-me, tintando-me, de brincos y balangandás, la ráfia peruca, la boca ecandalosa, enquanto hesito entre comprar ô no comprar perfume nuevo [...]. (BUENO, 1992, p. 40).

A marafona brinca com a sua aparência, criando uma máscara até deparar-se com “la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende” (BUENO, 1992, p. 40-41).

No oitavo hiato há a apresentação de uma lenda indígena, o “suruvu” (BUENO, 1992, p. 41). De acordo com o elucidário, o termo suruvu designa um “mito guarani onde a palavra é convertida em pássaro” (BUENO, 1992, p. 78). A lenda, transmitida oralmente, em guarani, assume um caráter tradicional. Em contrapartida, *Mar paraguayoy*, materialização do relato da marafona, é impresso, escrito no encontro de três línguas e designa o contemporâneo.

O hiato seguinte é o que mais acentua a utilização do monólogo interior ou *stream of consciousness*<sup>17</sup>. O uso constante e ininterrupto dos dois pontos que, gramaticalmente, é utilizado para indicar enumeração ou explicitação, se encarrega de dar sequência às imagens, sensações e anseios da narradora.

Nesta parte, a marafona assimila seu relato ao ñanduti [teia de aranha, bordado] de crochê. Cada frase é como um laço e, à medida que as frases vão se concatenando sem uma lógica aparente, a trama vai sendo constituída.

Escorpião e aranha também aparecem como metáfora. O primeiro envenena com o espículo; a segunda constrói teias para encaçapar e devorar sua presa. Para prender o leitor, a marafona arma-lhe laços, confia-lhe segredos para logo em seguida desfazer as certezas e atraí-lo novamente à sua teia:

: si, los escorpiones del corazón: ñandu: acesos te pegan, te pegan de todo - el bote ñandu ocurriendo mortal: sobrevivimos entanto: [...]  
 muerdo: remuerdo: ñandu: ñanduti: la aguja trabaja: crochê: caracol: curva: la línea: la linha: la araña: ñandu: todo el niño se acuerda en mi: y já me estremece un ericar de piel y pêlo: soy yo el enigma y lo alforge esfinge: hay que devorarlo a el siempre imprevisto. (BUENO, 1992, p. 43, 47).

O hiato de número dez se refere ao abandono da marafona pelo *niño*, que se encantou por uma moça, o que culmina na raiva e no desespero da narradora:

<sup>17</sup> Fluxo de consciência de acordo com o New Criticism.

Si, la guria: casi impossível debujar en mi corazón taquicárdico, ai que me muero, ai que tengo un súbito mal, casi imposible debujar lo que sea su boca entranhada en la boca de esta chica ordinária, que se va en vano por las playas, que exhibe sus escandalosas y de resto vulgares, ai que ya deseo mi madre, ai que es intransponível viver [...]. (BUENO, 1992, p. 52).

Diante dessa circunstância, a narradora reflete sobre as falsas aparências do amor. Sem o *niño*, ela expressa seu desejo de morte:

Una copa en el bar, atravessa, travessia, ya me quiero de nupcias con la muerte y comprometo en lo contrabando un revolver-de-prata para mis momentos de pánico [...] Nueva copa, de pronto me pongo a llorar y marchando calles, botecos, conhaques, esquinas, sigo paseando, con dolor y sangre, el ódio supremo de que esto chico ya no sea mio, ai mi santita de Guadalupe, sin su cara, su cuerpo, su sexo y la piel de las manos, sin ellos no alcanzaré vivir, yo que vivo de suerte [...]. (BUENO, 1992, p. 54).

A falta do rapaz em sua vida revela a expressão de sua saudade:

Advinadora de las esferas, yo, la marafa de Guaratuba, solo yo sei o quanto me duele una saudade: llegô a mi que, en dissimulado alheamento, descansava en lo parapecho de la janela, mirando a el movimiento del entardecer, gente, pardais y tico-ticos, llegô a mi igual que alguien que llega para uno sequestro definitivo, sin vuelta ni posibilidad de fuga.  
Y se quedó - para siempre - hecho un ente ô una serpiente. (BUENO, 1992, p. 55-56).

O último hiato é dedicado ao cachorrinho *Brinks*, derradeiro companheiro da marafona. *Brinks* é o anjo, sua testemunha, o único a entendê-la:

Oh, Brinks'michĩ es tan frio en nesta playa en la que caminas conmigo, amiguito simple, testigo de tantos años ya, vos que se vá entrando en edad, porque viejo es solo uno, aquel, no, no, Brinks?, no, Brinks'i? No, Brinks'michĩ, cosita titiquinita y fofa, focinhito de aguja, ollitos de botón y vidrio, mi más pequeno serzito que se mueve, ah como se mueve en la arena de esta calle úmeda [...]. (BUENO, 1992, p. 58).

Como último socorro, a marafona aferra-se a Brinks, dirigindo-lhe suas revoltas e angústias:

Tu, solamente tu, en todo el universo que empieza aqui en el mar, michĩeteva, solamente tu, un ente superior que dispensa las palabras, rabujento vez ô otra, pero siempre Brinks, caballito-de-ágata, pelotita de goma, Brinksmichĩmira'yimi, coleras, delicadíssima corrente inox, nuestros paseos por Atlântica y Brasil, nuestras fugas hasta las imediaciones de estas casas Prosdocimo, tu trotar por la arena, tu pânico de las olas imprevistas, tu amistad ordinariamente apassionada. (BUENO, 1992, p. 62).

As partes que compõem *Mar paraguayo*, apesar de serem independentes entre si no que se refere à ordem e à estruturação, exercem influência sobre umas sobre as outras, como pode ser vislumbrado no diagrama a seguir:

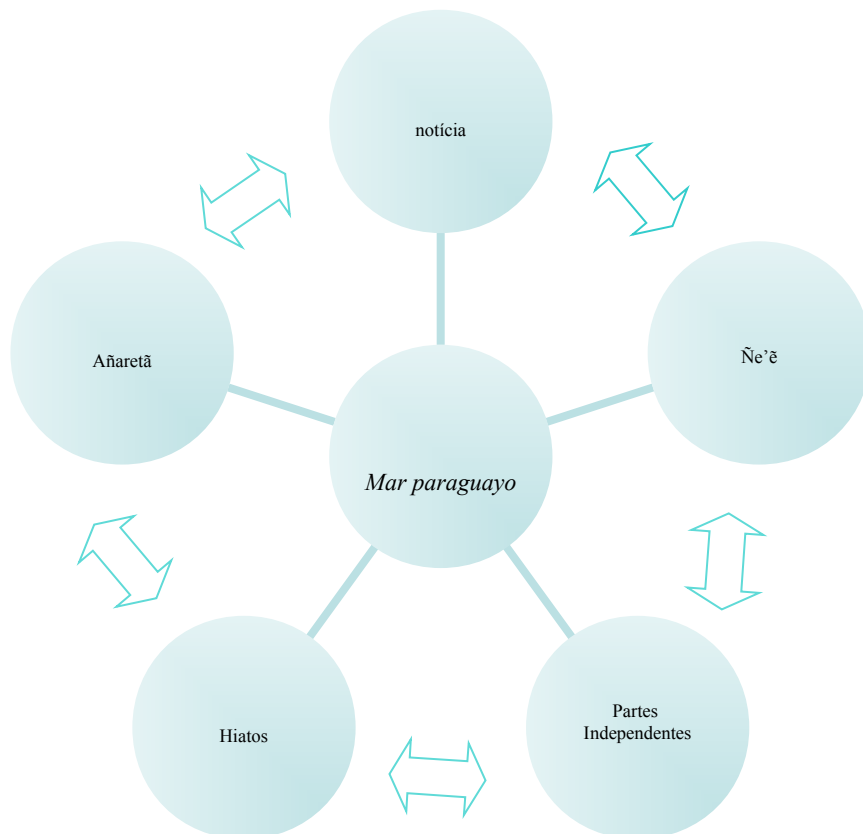


Diagrama nº 5. Influência nos hiatos

Na totalidade estrutural do romance, tanto os capítulos quanto as partes independentes e os hiatos adquirem um caráter de simultaneidade. O romance apresenta-se como um jogo de linguagem, no qual a memória expressiva da marafona brinca com os assuntos, dando vida própria a cada parte de seu relato, fazendo, porém, com que eles somente sejam compreendidos se vistos em sua totalidade.

*Mar paraguay* é constituído por uma linguagem híbrida elaborada em uma estrutura oscilante. Nesse sentido, podemos observar como a estrutura metaforiza os fatos sociais apregoados no romance.

Lucien Goldmann (1976) em sua *Sociologia do Romance* – com base nas postulações teóricas de George Lukács e René Girard – afirma que, no romance, os valores éticos e abstratos presentes na realidade exterior, são, de certa forma, transportados à realidade interior da obra:

Assim, o romance, no sentido que lhe emprestam Lukács e Girard, seria um gênero literário no qual os valores autênticos [...] não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Êsses valores existem apenas em sua forma abstrata e conceptual na consciência do romancista, onde se revestem de um caráter *ético*. (GOLMANN, 1976, p. 14, grifo do autor).

Para Lukács (2000) o romance é um gênero ímpar em relação à associação entre a ética e a estética. Segundo o teórico, a questão ética coloca-se como um problema estético no romance:

Eis porque nele [no romance] a relação entre a ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias [...]. No romance, a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Nessa perspectiva, temos, no caso destas considerações críticas, Wilson Bueno como romancista e *Mar Paraguay* como objeto literário e podemos tentar esclarecer em que medida os valores éticos do escritor foram transportados à sua criação artística.

Muitos são os aspectos recorrentes na sociedade na qual o escritor encontrava-se inserido e que estão implícitos na obra literária. Destarte, a condição do estrangeiro, a prostituição, a velhice, a degradação moral, a libertação sexual feminina, a quiromancia, dentre outros, são elementos exteriores que se entrelaçam na composição do relato de uma personagem que os vivencia na pele e ainda resiste, apesar de tudo.

Nas considerações sobre o método estruturalista genético, Lucien Goldmann (1976) considera que os grupos sociais interferem na desestruturação de totalidades antigas e na estruturação de novas totalidades no romance. Nas palavras do crítico,

[...] as realidades humanas apresentam-se como processos bilaterais: *desestruturação* das estruturas antigas e *estruturação* de novas totalidades aptas a criarem equilíbrios que poderão satisfazer às novas exigências dos grupos sociais que as elaboram. (GOLDMANN, 1976, p. 204, grifos do autor).

*Mar paraguayo* foi escrito em um período de transição, na última década do século XX, época de inquietações, mudanças e ansiedades em relação ao novo século e ao novo milênio que estavam por vir.

O romance rompe com as convencionalidades e se afirma com o novo, com um “acontecimento”, como o considerou Néstor Perlongher no prefácio:

A *publicação* de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno, coloca-nos diante de um acontecimento. Os acontecimentos costumam chegar em silêncio, quase imperceptíveis, somente os mais avisados os detectam [...]. O acontecimento provocou uma alteração nos hábitos rotineiros, acaso nos ritmos cósmicos; uma perturbação que tem um não sei quê de irreversível, de definitivo. Neste caso o acontecimento passa pela *invenção* de uma língua [...]. (PERLONGHER, 1992, p. 7, grifos do autor).

A linguagem errante, a expressão do caos e da vertigem na própria forma de organização, como metáforas do texto, corroboram na representação da degradação das culturas, que se fundem aos poucos umas às outras. Na miscigenação das línguas, apenas o Guaraní se mantém intacto. Nas palavras de Wilson Bueno no texto *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem*<sup>18</sup>:

---

<sup>18</sup> Disponível no site Goeth-Institut.

Me parece espantoso que a língua guarani, presente no *Mar...*, tenha sobrevivido a séculos de dominação, subjugada através dos mais infames métodos, e que esteja aí, tensa, intensa, viva, docemente manejável pela poesia, ela própria poema em estado bruto [...].

Em todo o transcurso do *Mar...*, o guarani se impõe, exilado, feito resistência, palavras-poema, brilho e rebrilho, salpicos de luz. Contudo, o guarani não se mistura, se recusando a participar desse jogo floral entre o português e o espanhol, a engendrar portunhólicas selvagerias. O guarani é um elemento autóctone no possível “panorama” de *Mar Paraguayo*.

O Guarani é posto como a língua que merece atenção em meio ao desequilíbrio e à confusão, com destaque para o antigo, para um elemento pré-colonial que opõe resistência à degradante sociedade ocidental.

Nesses termos, a estruturação do romance *Mar paraguayo* representa a degradação da cultura guarani e, em extensão, da sociedade ocidental e seus estertores, com o declínio do capitalismo.

*Navegando para diversos portos  
pelo grande mar do ser, cada uma das coisas  
criadas se move segundo o instinto ingênito.*

*Dante Alighieri – A Divina Comédia*



## 2. UMA ESTÉTICA EM MULTIPLICAÇÃO

### 2.1 A história

No processo de composição textual das narrativas, elementos como espaço, tempo, história ou enredo e personagens alinham-se e entrelaçam-se progressivamente na criação de universos singulares e plurissignificativos que distinguem o objeto literário. No texto *A personagem do romance Antonio Candido* (1970) afirma que, no romance, esses componentes encontram-se de tal forma imbricados, que um faz recorrência ao outro, sem possibilidade de separação:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos organizados em enrêdo, e de personagens que vivem êstes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enrêdo, pensamos simultâneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos, simultâneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 1970, p. 51)<sup>19</sup>.

Em *Mar paraguayo*, os relatos da narradora protagonistas são marcados pelo caos emotivo de sua memória.

Gerard Genette (1974) no livro *Discurso da Narrativa* considera que existem duas espécies de tempo na narrativa: um no plano da história e outro no do discurso. Assim, para o teórico: “a narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa” (GENETTE, 1974, p. 31). Destarte, ainda de acordo com Genette, “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história”. (GENETTE, 1974, p. 33).

Nessa perspectiva, no romance de análise, confrontam-se a sucessão temporal dos acontecimentos vividos pela narradora – a infância no Paraguai, a vinda ao Brasil, as relações com o niño, a morte do velho, etc. – e as distorções dessa sucessão em seu relato.

---

<sup>19</sup> Foi mantida a grafia original do texto

No texto *As categorias da narrativa literária*, Tzvetan Todorov (1976) também apresenta a sua posição a respeito das discordâncias entre o tempo da história e o tempo do discurso. Segundo o teórico:

O problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em certo sentido, linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta [...] (TODOROV, 1976, p. 232)

Mesmo em face dessa linearidade exigida pelo discurso, no sentido de organização dos sintagmas na escrita, a narradora de *Mar paraguayo* consegue criar um relato desordenado e desgovernado no qual se confundem passado, presente e futuro, memórias, realidade, devaneio e emoções.

Ora, é evidente que os fatos narrados no romance ocorreram em um determinado tempo e se sucederam cronologicamente até a constituição do discurso da narradora. A ordem de exposição da narradora nos capítulos, nas partes independentes e nos hiatos foi abordada em uma etapa anterior no trabalho; nas páginas a seguir, traçamos uma possível linearidade nos relatos da marafona, estabelecendo uma ordem cronológica a fim de caracterizar o plano da história em *Mar paraguayo*.

Ao refletir sobre suas origens, a personagem narradora afirma que nasceu em uma fazenda no interior do Paraguai: “nasci al fondo, del fondo, del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad” (BUENO, 1992, p. 16). Sobre os seus ascendentes, a única revelação da narradora são os conselhos e as reprovações de sua avó argentina:

[...] Es la danza en el abismo dos vocacionados a lo equilibrismo – me decia, hace mucho, en rude castelhana, mi abuela argentina, cobrando-me el gusto amargo de una derrota, de otra cabezada ô de nuevo e nuevamente, de las cosas inexplicables del corazón. (BUENO, 1992, p. 21).

A narradora não dá detalhes sobre sua infância e adolescência e tampouco especifica o local ou a época em que conheceu seu parceiro sexual e companheiro de vida marafa, o *viejo*.

Ela apenas relembra os momentos vividos ao lado dele e as passagens pelos “cabarés de aquidauana” (BUENO, 1992, p. 57), e por inúmeras outras cidades:

Aquidauana, Dorados, Puerto Soledad, ciudades de rios y polvo, de huessos moles a las duas en punto de la tarde, siesta y fuego, febril nos assombra dentro una viscosidad imponderable, todo se suda e suga, todo se emblanquiza emoliente en uno estertor de intestinos desatados y más la derrota después de una colica toda echa de esgar y vòmito, el árbol no se mueve de si, el gusto de sexo en la língua [...]. (BUENO, 1992, p. 70).

Uma estadia marcante em sua vida foi em Assunção, capital do Paraguai. A marafona lembra, com saudosismo e nostalgia, os momentos frenéticos que viveu naquele lugar:

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 e necessitada. Buscavame, después de la quinta copa de vino, súbito, flaco y arrogando naturalidad, empezava a cutucar-me de cocegas [...]. (BUENO, 1992, p. 36).

De cabaré em cabaré a marafona e o *viejo* se estabelecem em Guaratuba, cidade litorânea no Paraná, em uma casa “térrea con mangueiras en el jardim e sombreros por los quintales” (BUENO, 1992, p. 17). Por extravagância, o *viejo* a transforma em prostituta e cartomante:

[...] yo podria ouvir, con una nitidez epantosa, sus tosses, sus escarros y escárnios, el viejo, esto traste tan duramente amoroso que me llenô la vida e me puso dama-de-suerte por puro capricho, posto que el viejo a mi nunca jamais deixou que me faltasse siquiera uno simples esmalte de unhas ô un balde de sassafrás. (BUENO, 1992, p. 56).

Em Guaratuba, o *viejo* debilita-se dia após dia com crises de asma e taquicardia, até ficar em uma espécie de coma, estado vegetativo, “igual que se já no hubiera más” (BUENO, 1992, p. 25). Enquanto o companheiro morre aos poucos para o mundo e para ela, através da janela, a marafona contempla o *niño*, um rapaz de dezessete anos por quem se apaixona:

Mire que cruza la calle en su cicle con los colores del arco-iris. Dios mio, su pelo quemado por aquel diciembre, su piel infanta y adolescil, la curva exata de la nádega y su inominable victoria de existir, mire que me mira con su mirada verde, esto niño por quien me arrostê sin sentir que vivia entre los hombres de la tierra [...]. (BUENO, 1992, p. 55).

O *niño* torna-se, então, uma de suas grandes obsessões. Com ele, a marafona mantém uma tórrida relação amorosa constituída de prazer e repulsa:

[...] Y sei que mañana serê apenas um recuerdo, passage, quien sabe solamente en la memória erotica del niño, esto muchacho de buço y esplendor, este que ahora está mirandome con esta curiosidad de los machos desabrochados, floración de nádega e camilo, porãiterí, porã porã, y el sumo de sus espáduas, de su espada, porenó, porenó, taïhu chororó el sumo de su saliva ardiente, sabendo a chicle ô dropes mentol y su gusto,más que todo,su gusto de sal en los ojos estrellados, hovĩ- hovĩ, mboi- hovĩ, mirandome con el fragor que el sexo despierta en estos animales, dormindo vulcano que se va a explodir, que se va a explodir, cuñambatará, en mi ofertada rosa de ossessão, la rosa de la rosa, lo entrepernas, oh Dios, que lo consinto. (BUENO, 1992, p. 29).

Duas situações culminam no desespero da protagonista: o *viejo* morre – e ela insiste em afirmar que não o matou: “mismo que no se importen conmigo: no fue yo que lo matê, a el viejo” (BUENO, 1992, p. 38) – e o *niño* a abandona por outra mulher. Para a marafona, é desesperante contemplar “su boca entranhada en la boca de esta chica ordinária” (BUENO, 1992, p. 52). Ela depara-se, então, com a solidão. Sua existência passa a ser marcada por um ambiente de terror e medo. Como últimas companhias, restam-lhe o cachorrinho *Brinks* e a sua admiração por Sônia Braga.

Em meio ao seu isolamento, a narradora revela ao cachorro *Brinks* que “la marafona no tiene quien le escriba” (BUENO, 1992, p. 58). Nesse trecho, observamos uma clara relação intertextual com o romance *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Marquez (1961). O livro citado trata de injustiça e violência ao retratar um velho coronel reformado que vive em um estado de tremenda miséria e se desloca todas as sextas-feiras ao porto à espera de uma carta que lhe responda à sua justa reclamação do pagamento pelos serviços prestados à pátria. A resposta nunca chega e a única esperança restante ao coronel e à sua esposa é um galo deixado por seu filho morto. Em certo momento do romance, ao refletir

sobre sua condição, a esposa do coronel conclui: “nos estamos pudriendo vivos” (MARQUEZ, 1961, p. 11).

Na decrepitude de sua vida, a narradora identifica-se com a situação do velho injustiçado. Também ela afunda-se a cada dia em sua própria miséria. Se o coronel busca a justiça indo ao porto esperar uma carta de resposta, a marafona o faz, sentada com o seu crochê, tecendo suas memórias e elaborando o seu relato.

Em *Mar paraguayo* podemos observar, ainda, a existência de duas espécies de marcação temporal. A primeira delas relaciona-se ao “*tempo matemático propriamente dito*” (REIS & LOPES, 1988, p. 220, grifo dos autores) e indica a passagem de tempo na referência às telenovelas de Sônia Braga e na menção às estações, a alguns meses do ano e ao feriado da semana santa: “espantoso verano de Guaratuba quando se é diciembre [...]” (BUENO, 1992, p. 17); “El viejo, que moriria a las siete de la noche, en junio [...]” (BUENO, 1992, p. 56); “el fog de júnio es todo invierno y gris” (BUENO, 1992, p. 61); “desarvorados en lo feriado de la santa semana” (BUENO, 1992, p. 50).

A outra espécie de marcação temporal evolui no interior da personagem narradora, o chamado “tempo psicológico”. De acordo com o *Diccionario de Teoria da Narrativa*, esse é o tempo “[...] filtrado pelas vivências subjetivas da personagem, erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do tempo da história”. (REIS & LOPES, 1988, p. 221).

O tempo psicológico, predominante em *Mar paraguayo*, é governado pela memória confusa e caótica da marafona. A morte do *viejo*, por exemplo, é contada no passado, no presente e no futuro, dependendo do posicionamento desse acontecimento na memória da narradora no momento da escrita.

A morte é expressa no futuro quando a narradora lembra com saudade os momentos vividos ao lado do companheiro. Ao relembrar com raiva e desespero as recorrências torturantes da vida a dois, a narradora também projeta a sua memória para o tempo que antecede a morte do *viejo*, transportando-a para o futuro, talvez por desejar, de certa forma, que ele morra definitivamente e desapareça de seus pensamentos:

En neste momento que las copas urden el invierno del balneario de Guaratuba, e todo se pone de frio detrás de las cubiertas, *sobretudo el viejo que en júnio se vá a morir* e por esto se pone a entornar a lo vino y a temblar, a temblar [...]. En estos momentos, es que me aperta acá en el lado esquerdo una lúgubre canción hecha de remorso, lo podrido veneno de la saudade y me pega, por todo el cuerpo, unas ganas de matar ô de morir. (BUENO, 1992, p. 58, grifos nossos).

Em outras passagens do romance, a protagonista narradora se refere à morte do companheiro como um passado distante, com verbos no pretérito perfeito do indicativo. Rememora os detalhes do dia do óbito, as emoções e sensações e, sobretudo, reitera que não foi ela quem o matou:

[...] solo *pude* conterlo en el sofá para perceber que, sin más nem porqué, el viejo ya *convertiera-se* en nueva máscara del viejo – ahora más contida [...]. No, no fue de sopetón que lo *atiré* de la cama en el sofá, mais ainda para conterlo, ainda que mis manos temblassem nesta demência que debe preceder a los asesinatos humanos – sea el suicidio-escorpión, sea la vaga-veneno del viento. Somente lo *cambié* de asiento e ya, la tarea de morir, propiamente dita, esta *fue* de exclusiva responsabilidad del viejo. De boca cheia puedo alardear, mismo que no se importen conmigo: no fue yo que lo *maté*, a el viejo. (BUENO, 1992, p. 38, grifos nossos).

Ao expressar diversas vezes na narrativa a morte do *viejo*, a protagonista narradora de certa forma revive o acontecimento trazendo-o constantemente para o seu presente: “el viejo, toda tarde que passa, se vá a morir: gases: inyecciones: pastijas de colores diversos: el viejo se vá, más uma vez, morir” (BUENO, 1992, p. 46).

Em todo o romance, os tempos verbais empregados pela narradora se confundem e frequentemente dão a impressão de que a história é construída no exato momento da narração. Desse modo, o relato da marafona é elaborado, em sua maior parte, *in media res* e acentuada, sobretudo, pelo advérbio “ahora”; a narradora protagonista vive à mercê da imediatez do tempo presente, já que seu passado encontra-se morto com o *viejo* e com o abandono do *niño* e surge-lhe a convicção de que o amanhã é incerto e de que as possibilidades de sua vida já se extenuaram:

[...] Ahora que el no va existir, que el no se va a existir más, imagino a mi con una dolor de parto y madre, la dolor que duele ante el solo facto de prosseguir viviendo – como se no tuviera derecho a tal y tamanha regalia. Nuestro mundo, percebo, nuestro mundo es achy y ya se estiende por el infierno los tapes donde passaré a el aguyje encuentro, aguyje magico aguyje del nuevo encuentro de nosotros aún que otra vez. Quien sabe entonces yo dormiré mboraihu, mboraihu [...] De aguyje a aguyje todo lo que me permitiré es el contacto simples con la carne en água del mar – tupã e no el karai del fuego que nos torna, otra vez, en explicables cenizas. (BUENO, 1992, p. 68).

Por fim, o tempo da narradora é governado, especialmente, pelo medo. Os grandes terrores que lhe atormentam são o inferno, a morte e o futuro:

Entonces es que pregunto a el biltre ô a el salitre, donde puede alguien descender a la cueva, en nestes terrenos, tapevaí, arenosos del balneario de Guaratuba? [...] Pero en los árboles no serena el vivo bruto, tecové, el vivo bruto de mi cuerpo marafó, cautivo, precisado. De que modo – sepulcro ô cantante – es morir? Morangú, morangú: pero antes que sobrevenga morir, y será mañana, yo cantaré, detrás de mi bola-cristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contaré, a lo primero feligrés, una fábula [...]. (BUENO, 1992, p. 29-30)

Neste ponto, há que se considerar que, no plano textual, história e personagem encontram-se ligados entre si por uma relação de recíproca dependência. Para Antonio Candido (1970), o enredo – entendido como a história na sucessão de acontecimentos dentro do romance – e a personagem se interligam na significação do romance. Segundo o crítico, “o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. (CANDIDO, 1970, p. 53-54).

De acordo com essa perspectiva, podemos avançar para a apreensão da personagem em *Mar paraguayo*.

No livro *Uma poética do Romance*, Autran Dourado (1973) reflete que, na composição da personagem, o escritor manipula a realidade exterior na criação de uma nova realidade, submetida às leis literárias. Nas palavras do autor, “[...] o criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais” (DOURADO, 1973, p. 98).

Desse modo, podemos admitir que Wilson Bueno vale-se de elementos da realidade e recria-os artisticamente na construção de uma personagem caracterizada pela fusão de culturas e marcada pela instabilidade do presente, os assombros do passado e o constante medo do futuro e do inferno: a “marafona del balneario” (BUENO, 1992, p.15), protagonista de *Mar paraguayo*.

Sobre a correspondência entre a realidade e a caracterização das personagens na obra literária, Antonio Candido (1970) estabelece uma relação de oposição e de contiguidade entre as complexidades do ser e as complexidades da personagem literária. Para ele, a visão fragmentária que temos do outro na vida real é reinventada textualmente pelo escritor, que,

mediante a apresentação de um número limitado de marcas ou traços particulares, consegue imprimir nas personagens a complexidade e a riqueza do ser:

No romance, ela [a visão fragmentada] é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1970, p. 58)

Nessa perspectiva, Candido chega à conclusão de que existe equivalência entre o ser vivo e o ser fictício. De acordo com o crítico, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 1970, p. 55).

Na mesma linha de raciocínio, Affonso Romano de Sant’anna (1977) considera que, no nível das personagens, “estuda-se aquilo que muita vez denominamos de *elementos* na tentativa de desvestir o significado psicologizante do termo personagem/personagem” (SANT’ANNA, 1977, p. 11, grifos do autor).

Nesses termos, a personagem marafona pode ser vista como o fruto de uma relação entre o ser vivo, dada a expressão da crise existencial e o caráter de memórias presentes em seu relato, e uma criação textual, que, mediante a linguagem, as manifestações da sexualidade, da degradação e da subsistência, conferem-lhe uma complexidade e labor estético aproximando-a às contrariedades e às ambiguidades do ser vivo.

Em suas observações teóricas, Autran Dourado (1973) associa a personagem no romance à metáfora na frase. Desse modo, para o autor, “[...] o personagem não é só uma imagem, é também e sobretudo uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase” (DOURADO, 1973, p. 106). É possível, então, compreender a protagonista de *Mar paraguayo* como uma personagem-metáfora, na representação da sociedade contemporânea, sua degradação e suas crises.

Nesse sentido, a marafona pode ser considerada como portadora dos elementos constitutivos do herói ou anti-herói romanesco. Sua compreensão implica, então, uma pequena abordagem das características do herói em seu percurso histórico.

Na designação do herói, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), no *Dicionário de Teoria da Narrativa*, afirmam que



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 (REIS & LOPES, 1988, p. 210)

O herói é a figura de destaque, sobre a qual se desenvolve a narrativa. Nas epopéias, o herói não possuía um caráter individual, mas representava o coletivo; era o eleito, o salvador, o desbravador que luta por sua pátria e por seu povo. A partir do Renascimento, porém, o herói passa a representar a afirmação do indivíduo frente à adversidade dos deuses e dos elementos (REIS & LOPES, 1988, p. 210-211). A personificação e individualização configuram-se somente a partir do Romantismo, quando o herói, apesar de seus defeitos e da sociedade que o oprime, busca a felicidade final e a remissão de suas culpas:

[...] trata-se, então, muitas vezes, de representar um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efetivo com a sociedade, com suas convenções e constrações; por isso, o herói romântico manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajeto biográfico. (REIS & LOPES, 1988, p. 211).

O sujeito romântico por si só é extremamente idealista e conflituoso. O herói romântico é revestido, então, de valores e de ideais sublimes – tais como a coragem, a honra e a capacidade de amar até a morte. Esses ideais se contrapõem aos valores medíocres vigentes na sociedade burguesa, que valoriza o material e a corrida pelo lucro. Nas palavras de Benedito Nunes (1993):

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos que a produziram (NUNES, 1993, p. 52).

Dado o fato de os ideais românticos não se concretizarem, a morte por amor ou outras formas de redenção final apresentam-se como uma válvula de escape. Para Benedito Nunes (1993) no texto *A visão romântica*, o conflito do sujeito romântico constitui-se na “ [...]

insatisfação com o ideal decepcionado, que se constitui em refúgio e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas” (NUNES, 1993, p. 55).

Alfredo Bosi (2006) na *História Concisa da Literatura Brasileira* postula que a consciência irônica manifesta-se no conflito proeminente entre o indivíduo e a sociedade:

Se da parte do herói são várias as maneiras de atuar a dialética de vínculo e oposição ao meio, no romancista a consciência que projeta as personagens toma a forma da *ironia*, modo ambíguo de propor e, ao mesmo tempo, transcende o ponto de vista do herói. (BOSI, 2006, p. 391)

Ao problematizar o gênero romanesco e a figura do herói, Lucien Goldmann, no livro *Sociologia do Romance* (1976), ampara-se nas definições da *Teoria do Romance* de Georg Lukács (2000) para postular que, diferente do conto ou da epopéia, o romance particulariza-se por expressar uma ruptura entre o herói e o mundo. O herói constitutivo do romance é, por conseguinte, uma figura problemática ou “demoníaca”, que rompe com o mundo conformista e encontra-se sempre em uma “busca degradada” por algo:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista a que chamaram “romance”. (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Em *Mar Paraguayo*, a ruptura do herói com o conformismo estabelece-se nos conflitos existentes entre a protagonista narradora e o mundo, ao qual, implicitamente, a personagem dirige sua voz obstinada. O relato da prostituta sem nome concentra-se na busca por identidade e resistência num contexto de adversidades, ausências e silêncios:

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 al pescoço, como una monstruosa forma de pulpo que te prendesse, lesma y repugnante, el corazón – todo enovelado – este siempre imprevisto sufrimiento que nos causan las pérdidas, las derrotas, el fracasso contumaz de una saudade sin volta e ni futuro. (BUENO, 1992, p. 50).

No confronto contra o ideal de consumo apregoado pela sociedade, a necessidade de subsistência da protagonista consiste em sua própria degradação:

[...] Hombres, mujeres, chicos nacidos, chicos por nacer, chicos que han de haver nacido, el pánico otoño de sus vocês rascantes, el pánico de haver equilibrado, todo este tiempo, en el fio tenso y precipício de los equilibristas que no se dejan llevar por la medianidad. No que sea incommum. Ellos é que san ordinários por demás y burocratas se van tangidos pelo que se dá la máquina, lo Estados, los podres constitudos. Me inscrevi asi en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios. (BUENO, 1992: 30).

A marginalização do meio em que vive e a incompreensão das pessoas influenciam diretamente os valores individuais da personagem. A protagonista narradora se auto-intitula “la marafona del balneário” (BUENO, 1992, p.15). Identifica-se apenas com o epíteto marafona, que designa “meretriz” ou “boneca sem rosto, constituída de uma cruz de madeira recoberta de pano” (HOUAISS, 2001), e não a individualiza, já que um dos principais caracteres particularizadores do sujeito, o nome, não é mencionado em momento algum:

[...] *Marafa*, si – quiero gritar a todos los pulmones, mi aire sufocado por las vapas de este mar, muda y nula, solo el peso de mi cuerpo deflagrado, batendo-me con las olas [...] clamê por el, por el niño, para que yo lo possuísse más que el a mi, todas las ondas y todo el gusto marafo del sol – sêmen y água, bodas y crepúsculo, lo abraçaria hecho asi una madre grande y imensa madona macunaíma, índia, pajé, tupã, yo e mis tan locos esplendecientes puesto que con el, lo êxtase era en ênfase represado por el gozo del mar, *muñeca de trapo, trepadora, yo la marafona del balneário* [...]. (BUENO, 1992, p. 66, grifos nossos).

Na ausência de nome, ela faz de seu ofício uma afirmação de identidade e um traço que a distingue e a separa das demais mulheres. No fragmento acima, observamos que a narradora, não se importando com as convenções sociais e com as aparências, se auto-designa como “muñeca de trapos, trepadora”.

Na caracterização textual da protagonista, temos uma mulher que já passou dos cinquenta anos. A prostituta que “con terror e manchas blanca por los pelos, ya volvia ya el cabo de la Buena Esperanza” (BUENO, 1992, p. 16) oculta a sua idade:

Añaretã. Mi edad de hoy, esta que oculto con verguenza y miedo, esta já es demais e pone todas las cosas vanas y morituras, claro que de nuevo hablo, añaretã, hablo de que lo digo, señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales, claro está, que retorno referir a el infierno. Y sei que mañana serê apenas un recuerdo, pasage [...]. (BUENO, 1992, p. 28).

Na tentativa de reverter os efeitos do tempo, a protagonista passa horas a maquiar-se em frente ao espelho:

En el cuarto con el viejo – que ya no enxerga más – torno a borrar-me todo el rostro con el rouge y el batón. Quedo-me horas passadas frente a el espelho, borrando-me, tintando-me, de brincos y balangandãs, la ráfia peruca, la boca ecandolosa [...] contento-me, asi, con el desodorante coty y el viejo sigue dormindo, de boca abierta a los roncós por los nasales, olvidado de todo o que sea esto acá inundado de eponjas, bases, colores, carmines. (BUENO, 1992, p. 40).

Em seu rosto, a marafona contempla a degradação, a expressão cubista, chegando ao ponto de deparar-se con “la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende” (BUENO, 1992, p. 40-41). Na ânsia por retomar a juventude ou esconder as marcas do tempo, ela cria uma espécie de máscara. O rouge e o batom se encarregaram de borrar – manchar em português; apagar em espanhol – sua própria identidade:

[...] La máscara de la marafona, esto rostro que veo en el espelho, es una cara asi cerca de los quadros cubistas ô de los radicales abstrato – la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende. Se el niño me visse deste modo e feitio, correria ebaforido como se acabasse topar uno pânico epantalho. Y el viejo, se volviera a ver, conspiria en mi cara su colerica gosma de impotente venganza [...]. (BUENO, 1992 p. 40-41).

Em relação a si mesma essa “señora de las dores, borrada de rouge e baton” (BUENO, 1992, p. 26), apresenta-se, por vezes, triste e fugidia. Enquanto “todos se rien en el balneário”, ela se oculta, “secreta” (BUENO, 1992, p. 30). Todavía, a marafona também se manifesta como uma personagem idealista e sonhadora, em busca de ideais transcendentés como a quietude da alma e a paz individual. Acredita, ironicamente, no futuro e no seu direito de imaginar, devanear sobre ele e sonhar:

Todavía aquí estoy, e acá es el mundo possible. Sueño con dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión en los States, miragens, camiños a descubierto del delírio. Por que, por que no puede alguien llegar a la felicidad por estas sendas in technicolor? Solo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura. (BUENO, 1992, p. 51).

Além disso, ela é uma personagem resistente. O *viejo* morre, o *niño* se vai, tudo começa a decair em ruínas, mas ela persiste e subsiste: “Acá ficarê. La casa se va afundando en la noche de altíssimo otoño. Una que otra estrella ya está lá, fincada en el azul, nocturna y vesper, estrella, principalmente estrella”. (BUENO, 1992, p. 50).

As demais personagens do romance são apresentadas pela protagonista narradora e encontram-se imbricados à sua perspectiva e ao seu olhar difuso, olhar que, como ela mesma confessa, é conduzido por “iris que ya me quieren apagando” (BUENO, 1992, p. 27).

Em toda a narrativa as personagens principais, as que compõem o triângulo amoroso *marafona/viejo/niño* não são designadas pelo nome.

Ana Maria Machado (2003) no livro *Recado do nome* estabelece uma leitura de Guimarães Rosa do ponto de vista dos nomes das personagens. Para a autora, o nome próprio é sempre significativo e relaciona-se a um processo de apropriação do outro em relação ao que é nominado e de identificação das particularidades desse último:

[...] o Nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação. Além disso, não é *próprio* por ser uma *propriedade de seu portador*, mas porque lhe é *apropriado*. Duplamente apropriado: marca uma apropriação pelo outro, e escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado, para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda a espécie. E, com essa operação, volta-se à classificação. Significação e classificação estão sempre estreitamente ligadas no nome próprio. (MACHADO, 2003, p. 28).

Desse modo, podemos afirmar que em *Mar paraguayo* a ausência de nome próprio também é significativa, na medida em que se negando o nome aos protagonistas, nega-se também essa convencionalidade de apropriação e de particularização.

De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa*, o papel principal do nome próprio é a identificação das personagens e, no romance contemporâneo há a tendência crescente de suprimi-lo como efeito de sentido:

No texto narrativo, a função primordial do *nome próprio* é a identificação das personagens. “Etiqueta” estável e recorrente, o *nome próprio* contribui de forma decisiva para a coerência do texto, assegurando a sua legibilidade [...]. No romance contemporâneo assiste-se por vezes a uma certa desestabilização do estatuto tradicional da personagem, refletida na ausência de nomes, na recusa de uma identificação individual estável, na proliferação de nomes foneticamente semelhantes que tendem a confundir-se. (REIS & LOPES, 1988, p. 214).

Como efeito de sentido, o anonimato confere uma maior liberdade aos relatos da narradora de *Mar paraguayo*. A ausência de nome possibilita, também, a correspondência de suas afirmações, queixas, anseios e reflexões com as de quaisquer indivíduos, sem encontrar fronteiras ou delimitações.

Já nas considerações iniciais de seus relatos a narradora delinea as duas personagens principais de sua história: o *viejo* e o *niño*. Na ordem de aparição, o primeiro é o *viejo* “arrastando-se por la casa com uno ser pálido y sin estufas” (BUENO, 1992, p. 13). A descrição física que ela faz dessa personagem é a de um velho de oitenta e cinco anos, olhos azuis “por la catarata” (BUENO, 1992, p. 38). Sempre em busca de prazeres frenéticos, arruinou sua vida em orgias:

[...] pelas recentes invitaciones del doctor Paiva, yo, solo yo sabia, se ia mucho bien para um hombre de ochenta y cinco años y que somava mais unos quinze pelo que se estragara con mujeres, bebidas e enlutadas canciones de cabaré, el humo, el fumo, la anorexia [...]. (BUENO, 1992, p. 25).

A personagem usufruiu do corpo e das vontades da marafona, tornando-a prostituta e cartomante. O *viejo* torna-se, então, sexualmente impotente com “el sexo amputado que todavia prossigue coçando” (BUENO, 1992, p. 69) e começa a deteriorar-se pouco a pouco em vida e infinitamente nos relatos da narradora.

Em todo o romance, o *viejo* é caracterizado como um morto-vivo. Isso porque a protagonista narradora nutria um ódio mortal por ele, a ponto de desejar sua morte: “esto traste que siempre espete que morisse y no muere” (BUENO, 1992, p. 37); quando a morte se concretiza, porém, ele, ao contrário das expectativas da narradora, continua a influenciá-la mesmo sem sua presença física: “yo sê que muerto está, que muerto el viejo viverá para siempre acorrentado a mi pecho”. (BUENO, 1992, p. 17).

As representações do *viejo* dentro da narrativa confundem amor e ódio. Em certos momentos, as lembranças da marafona expressam raiva, revolta e nojo pelo “crápula” que arruinou sua vida (BUENO, 1992, p. 38), sempre devotado ao sexo e que a escravizou durante tantos anos: “y el malo que era ser su atendente y obrigatoria esclava” (BUENO, 1992, p. 16). Em outras circunstâncias, a memória da marafona volta-se com nostalgia aos instantes de prazer que o *viejo* lhe proporcionava e ao amor que por ele nutria:

Quando lo jogue, a el viejo, al sofá, sonada y inemprestable, en nestos sonambulismos que me vitiman el calor excesivo, un gusto en lo vientre que enciende el mar, cuñá, cuñambatará, la brasa del sexo ferveando por los pecados del verano, tiegui, paraipieté, quando lo atirê, assim, con casi amorosa carícia, no fuera mi silêncio [...] esto foi duro, porque lo queria, al viejo, com una voluntad mal discernida, pero lo amava, aquelle puro estertor de ante-coma de el que hacia marchar la flor, vieja cuñá, antes tan dura, de mis seios y me cerrava numa clausura ni siempre con ferrollos ô grades, mas era como se fuera e yo me sentia decomponiendome en su ritmo fragil [...]. (BUENO, 1992, p. 22-23).

O *niño*, um rapaz de dezessete anos, é exposto como a força brutal do sexo: “con sus duros muslos cavalo” (BUENO, 1992, p. 14). A marafona, em sua efusiva idealização, assim o caracteriza fisicamente:

Mire que cruza la calle en su cicle con los colores del arco-iris. Dios mio, su pelo quemado por aquel diciembre, su piel infanta y adolescil, la curva exata de la nádega y su inominable victoria de existir, mire que me mira con su mirada verde, esto niño por quien me arrostê sin sentir que vivia entre los hombres de la tierra [...]. (BUENO, 1992, p. 55).

As reminiscências dos prazeres e satisfações vividos com ele são contadas pormenorizadamente pela narradora:

En la primera hora, antes que me dissesse a que vinha, antes mismo de saber su nombre, edad ô sobrenome el adentrô a la casa, con su bermuda florada, la camisa amarilla atada en sua cintura de joven caballo, y foi me tomando conta, primeiro de las manos, después de la boca e asi tan sucessivamente que ya nos vimos, los dos, nudos y desavergonados, comiendonos con una voracidad felina [...]. (BUENO, 1992, p. 56).

Por outro lado, o *niño* apresenta-se como uma personagem instável. Não obstante o deleite sexual existente entre a marafona e o *niño*, ela, por vezes, liberta-se da ilusão que nutre pelo personagem e nota a repulsa e o nojo que causa no rapaz:

[...] Es que siempre quando el se vá, el niño, es como se no volviera jamás e non que yo delire necesitada e triste, ninfomana insaciable, no, la verdad más crua es que el niño afirma y jura y treme, peremptório, que no vá más que nunca más haverá jamás de retornar porque yo, leio en la entreliña, niño, devo causar-lhe la rejeición assoluta del nojo y del miedo. (BUENO, 1992, p. 40).

A protagonista marafona nutriu amor e ilusão pelo *niño* e é com angústia e desespero que relembra os momentos que se passaram após o abandono:

[...] Nueva copa, de pronto me pongo a llorar y marchando calles, botecos, conhaques, equinas, sigo paseando, con dolor y sangre, el ódio supremo de que esto chico ya no sea mio, ai mi santita de Guadalupe, sin su cara, su cuerpo, su sexo y la piel de las manos, sin ellos no alcançarê vivir, yo que vivo de suerte, solo Dios sabe con que terror es lo vislumbre del futuro [...]. (BUENO, 1992, p. 54).

Como vimos, a narradora distingue bem os dois amantes, mas há que se ressaltar a particularização que ela faz em relação aos olhos dos dois. O *viejo* tinha os olhos azuis, o *niño*, verdes. Em certo trecho, a marafona cita o “mboi-hovĩ”:

[...] El infierno, añaretã, existe e hay que encontrarmos una manera fugidia e cantante de despistarlo, puesto que lo habita la víbora, mboi, mboi- hovĩ, coral coral mboichumbé, 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 [...]. (BUENO, 1992, p. 22).

Ora, “hovĩ”, em guarani, é um adjetivo que designa tanto a cor azul como a cor verde (ASSIS, 2008). A palavra mboi, cobra, animal que lembra a maldição, é ao mesmo tempo verde e azul; é o *viejo* e o *niño* que se equilibram no trapézio sentimental da marafona. As duas personagens exercem grande influência sobre a vida da protagonista e se confundem em suas lembranças, mas a partir de representações diferentes. Enquanto o *viejo* evoca o passado, a deterioração e a morte, o *niño* traz à tona a ambição de virilidade, juventude e renovação.



Outra personagem que aparece no universo existencial da marafona é Sônia Braga. Aparece como uma figura que provoca admiração e desejo na marafona, numa espécie de (auto) reconhecimento:

[...] mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga – sus ancas que me ponen en arrepios toda la vez que aparecen en el vídeo como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida – de viés. [...] Yo, a cada vez, sonaba más e más con Braga, esta Sônia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. (BUENO, 1992, p. 17).

A menção à Sônia Braga, pessoa que existiu – e existe – na vida real, proporciona um efeito de realidade ao romance e aos relatos da marafona. Atriz, modelo e símbolo sexual, Sônia começou sua carreira em 1969. Estrelou inúmeras telenovelas e filmes nacionais e internacionais, dentre os quais destacamos *A moreninha* (1970), *The rookie – um profissional do perigo* (1990), *A última prostituta* (1991), *Gabriela* (1975) e *Selva de Pedra* (1972)<sup>20</sup>.

No interior da narrativa, a imagem de Sônia pode ser entendida como um estímulo à protagonista narradora a expressar suas memórias e reflexões: “Por el, por el rosto de Braga fue que comenzê a urdir esta etranha matanza, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte” (BUENO, 1992, p. 73)

*Brinks*, a personagem cachorro “ora brincalhão, ora feroz” (PERLONGUER, 1994, p. 9) é uma espécie de interlocutor mudo da protagonista. É o seu último companheiro, o único que a entende:

Pero yo, quien soy yo?, sigo confusa, por el conhaque y la vida, la saudade del niño del verano en diciembre entranhada a mim assim igual que uno feto arrancado vivo a la profesión humana. solo tu me entendes, solo tu, mi tiquititito Brinks, ojitos enternecidos de jabuticaba, orejitas vigilantes del silencio, colita móbile. Brinks'michimira'yimi. (BUENO, 1992, p. 61).

O cachorro torna-se, então, uma espécie de confidente da marafona, testemunha de seus sofrimentos, como um “amiguito simples”:

Oh, Brinks'michĩ, Brinks'michĩ ,es tan frio en nesta playa en la que caminas

<sup>20</sup> Fonte: site da atriz – [www.soniabragaonline.com](http://www.soniabragaonline.com)

comigo, amiguito simples, testigo de tantos años ya, vos que se vá entrando en edad, porque viejo es solo uno, aquel, no, no, Brinks?, no, Brinks'í? No, Brinks'michĩ, cosita titiquinita y fofa, focinhito de aguja, ollitos de botón y vidro, mi más pequeno serzito que se mueve, ah como se mueve en la arena de esta calle úmeda [...]. (BUENO, 1992, p. 58).

O nome *Brinks* é, provavelmente, diminutivo da palavra brincadeira. A cada representação e evocação de seu amigo canino, a narradora acrescenta-lhe um sufixo diminutivo em guarani: “Brinks”, “Brinks’í”, “Brinks’imi”, “Brinks’imichĩ”, “Brinkismichĩ”, “Brinkismichĩmi”, “Brinkismichĩmira’yimi”, “Brinkis’michĩmíra’yimi”, “Brinkismichĩmíra’yotetekemi”. A tradução desse último designativo do cachorro Brinks seria *Brinkszinhoinhoinhoinhoinhoinho*. À medida que a palavra aumenta, o cachorro vai diminuindo até tornar-se microscópico. O uso desses diminutivos em guarani pode expressar tanto a delicadeza e fragilidade da personagem representada quanto a ternura e o carinho que a narradora nutre por ela. A narradora aferra-se a Brinks, dirigindo-lhe suas revoltas e angústias:

Tu, solamente tu, en todo el universo que empieza aqui en el mar, michĩeteveva solamente tu, un ente superior que dispensa las palabras, rabujento vez ô otra, pero siempre Brinks, caballito-de-ágata, pelotita de goma, Brinksmichĩmira'yimi, coleras, delicadíssima corriente inox, nuestros paseos por Atlántica y Brasil, nuestras fugas hasta las inmediaciones de estas casas Prosdocimo, tu trotar por la arena, tu pánico de las olas imprevistas, tu amistad ordinariamente apasionada. (BUENO, 1992, p. 62).

Para Adrián Cangi (2005) no texto *Imprevistos de la vida, torsiones del language*, *Brinks* representa a entidade que ao mesmo tempo em que aumenta nos sufixos, diminui para o mundo. O crítico ainda afirma que “el pensamiento atomista logra mostrar que lo más vasto no existe sin lo más pequeño”<sup>21</sup> (CANGI, 2005, p. 86)

O personagem *Doctor Paiva*, por sua vez, é o médico que cuidava do viejo. Além disso, ele é um dos possíveis narratários do romance, a quem a marafona dirige seus relatos.

Todos os aspectos da história em *Mar paraguayo* passam pelo crivo da protagonista narradora. O *viejo*, o *niño*, o cachorrinho *Brinks*, o *Doctor Paiva* e até mesmo Sônia Braga, personagens na narrativa, são apresentados por ela. Tudo o que se pode conhecer a respeito dessas personagens recebe as influências das paixões, ódios, encantos e desencantos da narradora.

<sup>21</sup> O pensamento atomista consegue mostrar que o maior não existe sem o menor (tradução nossa).

Ora, para melhor compreender a voz da protagonista narradora, a instância narrativa e o monólogo interior apresentam-se como aspectos estruturais relevantes e exigem um estudo mais aprofundado, conforme veremos adiante.

## 2.2 O discurso

Nas considerações sobre o discurso, nossa preocupação será, essencialmente, a problematização dos aspectos referentes à narração. Tomamos como pressuposto inicial a afirmação de Affonso Romano de Sant’anna (1977) presente no livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, de que a narração “é o modo como a narrativa se monta, é o discurso em sua articulação” (SANTA’ANNA, 1977, p. 11).

Para Tzvetan Todorov (1971) em *Estruturalismo e Poética*, o ponto de vista na narrativa estabelece-se na percepção do narrador e do seu destinatário, que ele denomina “leitor virtual”, a respeito dos fatos da narração:

O termo “visão” ou “ponto de vista” designa um aspecto importante da obra literária, e particularmente da narrativa. Êle se refere à maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e, conseqüentemente, pelo leitor virtual. (TODOROV, 1971, p. 40)<sup>22</sup>.

Em *Mar paraguayo* todo o curso da narrativa passa pela visão de um eu. E esse eu é responsável também pela perspectiva narrativa. A narração da protagonista do romance não obedece a regras ou a sequências. O relato acontece na ordem caótica da memória de sua narradora, que confunde os tempos verbais e as noções de passado, presente e futuro.

Quando a narradora relembra os fatos do passado, os verbos e sentenças encontram-se no pretérito perfeito ou imperfeito do indicativo e a narração assume um caráter de retrospectiva. Exemplos disso ocorrem quando a marafona fala sobre suas origens, ao contar como conheceu o *niño* ou ao lembrar o dia e as circunstâncias da morte do *viejo*:

*Fue* simples: solamente lo *tomê* desprevenido e con una, una sola distracción y el malo que *era* ser su atendente y obligatória esclava, lo *joguê* al sofá con terror y susto – extranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna. (BUENO, 1992, p. 16, grifos nossos).

<sup>22</sup> Foi mantida a grafia original do texto.

Em outras partes do romance, a narradora escreve sobre sua condição atual à narração ou manifesta seus pensamentos; os verbos encontram-se no presente, dando a impressão de que a história é construída no momento exato da narração. Nesses trechos, a presença do fluxo de consciência é marcante:

: acá me siento: ñandu: para urdir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que *van manchando-se* de los colores cambiantes del poente se *poniendo* en los otoños de agora: acá ñandú: su opacidad de sentimiento: *me siento* [...] (BUENO, 1992, p. 42-43, grifos nossos).

A narradora projeta-se, por vezes, para o futuro, tanto para revelar seus anseios, sonhos e desejos – com verbos no futuro do presente – quanto para refletir sobre a possibilidade de outra vida, que poderia ou não ter sido por ela construída. Nesses casos, os verbos aparecem no futuro do pretérito e o relato assume um caráter hipotético e irônico:

No fuera mi vida marafa, el dia se ponería con la preparación del jantar a los niños, con la espera dulce de las madres que espetan a sus maridos, todas de repastito pronto con una abrupta flor de tomate cuchillada en la maionese, no fuera mi vida marafa e yo sería igual que las otras, igual que todas [...] (BUENO, 1992, p. 21, grifos nossos).

Em qualquer narrativa a focalização escolhida diz muito de sua constituição e significado. Toda perspectiva é reveladora. O fato de a história ser contada por um narrador onisciente, por uma personagem ou pelo protagonista traz à luz a estratégia de manipulação artística e transforma o curso de apresentação da diegese.

A perspectiva narrativa foi reconhecida e enfatizada por inúmeros estudiosos. Seu estudo ganhou relevo a partir do final da década de 1930, com os estudos de Percy Lubbock e E. M. Foster.

Posteriormente, surgem as teorizações, dentre outros, de W. C. Booth, F. K. Stanzel, Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedman. Um esboço de todo o percurso crítico que circunda o tema seria viável em outro contexto de análise. Neste trabalho delimitamo-nos às classificações de Genette (1972), Poullion (1974) e Friedman (2002).

Na articulação dos conceitos desses teóricos ao romance *Mar paraguayo*, podemos categorizar a narração da marafona *del* balneário.

Observamos no romance um narrador “autodiegético”, de acordo com a nomenclatura proposta por Genette (1972) no livro *Discurso da narrativa*, já que, para o teórico, a questão da voz do narrador pode ser definida a partir de duas atitudes narrativas básicas: a primeira, na qual o narrador, chamado de “heterodiegético”, encontra-se “ausente da história que conta” (GENETTE, 1972, p. 244) e “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1988, p. 121). E a segunda, em que o narrador está presente na história que constrói; esta categoria subdivide-se em “homodiegético” – quando a história é narrada por uma personagem secundária – e “autodiegético” – quando a história é narrada pelo protagonista (GENETTE, 1972, p. 244).

Ainda de acordo com as teorizações de Genette, podemos considerar que, como a perspectiva passa pelo narrador-protagonista, temos, em *Mar paraguayo*, uma “focalização interna fixa” (GENETTE, 1972, p. 188). Isso porque Genette distingue, essencialmente, três categorias de focalização: focalização zero, focalização interna – fixa, múltipla ou variável – e focalização externa.

A focalização zero, ou “focalização onisciente”, corresponde à escolha de um narrador que possui conhecimentos ilimitados sobre a história e sobre as personagens e que se comporta como um deus capaz de controlar e manipular a diegese (GENETTE, 1972, p. 188)

Na focalização interna, a perspectiva passa por uma das personagens, restringindo os elementos informativos e limitando a visão da diegese à visão da personagem. A focalização pode ser “fixa”, quando é centrada em apenas uma personagem; “múltipla”, quando se aproveita da visão de um grupo de personagens; ou “variável”, quando o “núcleo focalizador” circula por diversas personagens (GENETTE, 1972, p. 188).

Já a focalização externa, reflete a busca por uma narração objetiva e caracteriza-se por uma “ignorância marcada do narrador em relação aos pensamentos autênticos do herói” (GENETTE, 1972, p. 192)

A focalização interna fixa – predominante na narração da protagonista do romance de análise – corresponde, na proposta de Jean Poullion (1974), ao que ele denomina “visão com”. O teórico, em seu livro *O Tempo no romance* diferenciou três visões ou pontos de vista básicos. Na visão “com”, escolhe-se como centro uma personagem, através da qual toda a narrativa será vista. Já na visão “por de trás”, o ponto de vista passa por um narrador onisciente, aquele que conhece mais dos fatos narrados que as demais personagens. Na visão

“de fora”, por sua vez, a narrativa é transmitida por alguém que está totalmente fora da narrativa e desconhece a consciência das personagens (POULLION, 1974, p. 54-63).

Ancorados na nomenclatura de Norman Friedman (2002) constante no livro *O ponto de vista na ficção*, podemos categorizar em *Mar paraguay* uma narração conduzida por um “eu como protagonista” (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176). Esse tipo de narração encontra-se nas quatro categorias básicas de narrador distinguidas por Norman Friedman.

A primeira categorização é a da Onisciência, na perspectiva de um narrador situado fora do universo ficcional e que tem o poder de adentrar na consciência de todas as personagens, dando margem à possibilidade de que a narrativa possa ser vista de diversos ângulos. Nessa disposição, existe uma subdivisão: o narrador pode fazer comentários a respeito da diegese e das atitudes das personagens – narrador onisciente intruso – ou simplesmente relatar de modo impessoal – narrador onisciente neutro.

Quando a história é narrada por um “eu”, surge outra categoria, em que, para Norman Friedman é negada qualquer voz direta ao autor. Nesta escolha de perspectiva, a diegese é manipulada por alguém que integra a ficção, seja como personagem – o “eu como testemunha” –, seja como protagonista – o “eu como protagonista” (FRIEDMAN, 2002, pp. 175-176).

Mais adiante, o teórico revela outro tipo de onisciência, cuja perspectiva passa pela consciência de uma personagem – onisciência seletiva – ou de várias – onisciência múltipla.

Por sua vez, a última categorização de Norman Friedman aponta para um narrador ausente. Esta perspectiva assume duas vertentes: o modo dramático – cujo privilégio é a cena e se limita ao que as personagens fazem e falam; e a câmera – que levaria ao desaparecimento total do narrador.

Considerando o fato de que *Mar paraguay* possui um narrador autodiegético, um “eu como protagonista”, podemos observar algumas particularidades específicas da escolha desse tipo de narrador. De acordo com Tzvetan Todorov (1971) no livro *Estruturalismo e poética*, existe uma grande diferença entre a narrativa na qual o narrador não aparece e aquela que é narrada por um “eu”. Nas palavras do teórico,

Há um limite infranqueável entre a narrativa onde o narrador vê tudo quanto vê seu personagem, mas não aparece em cena, e a narrativa em que o personagem-narrador diz “eu”. Confundir seria reduzir a linguagem a zero. Ver uma casa e dizer “Eu vejo uma casa” são dois atos não somente distintos como opostos. (TODOROV, 1971, p. 47).

Todorov (1971) amplia suas considerações e estabelece a distinção entre o personagem narrador, as demais personagens da narrativa e o “narrador de fora”. Nas palavras do teórico, “o personagem-narrador não é, pois, uma personagem como as outras; não se assemelha tampouco ao narrador de fora [...]. Isso seria confundir o “eu” com o verdadeiro sujeito da enunciação, que conta o livro” (TODOROV, 1971, p. 47).

Como conta a sua própria história, o protagonista narrador encontra-se emocional e sentimentalmente envolvido com os fatos narrados. Temos, então, uma narrativa essencialmente subjetiva e influenciada pela visão desse protagonista.

Assim, em *Mar paraguayo* é a voz solitária e, sobretudo, resistente da prostituta paraguaia sem nome que norteia toda a narrativa e leva, como efeito de sentido, à confissão e à visão de mundo daquela que vendeu o corpo, mas não a alma.

Diante da narração da protagonista de *Mar paraguayo*, a simples categorização do narrador e sua inserção em uma corrente crítica não dão conta de abarcar a sua complexidade. A questão-problema do romance é uma narradora que se encontra diante de um drama e cujos pensamentos e fantasias, abundantes e poderosos, lhe permitem rodeios, divagações, delongas, perífrases e metáforas.

A narração da protagonista assume, por vezes, um cunho filosófico e reflexivo, como quando a narradora pergunta (-se) “[...] Que es el amor? Una solitaria rosa en el desierto?” (BUENO, 1992, p. 53) ou quando questiona (-se) sobre a existência de Deus, concluindo que “Sin, há Dios e mis días” (BUENO, 1992, p. 15): a existência ou não do ente divino não influencia o seu cotidiano.

O inferno, uma das obsessões da protagonista narradora, aparece constantemente na narrativa, sempre associado ao terror e ao medo do futuro e da morte:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretã. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se va, criolo vagabundo de los caminos, rufión ô gigoló, e acá se pone, de nuervo de nuevo, de novo el infierno. Añaretã. E se pegan sulcos en la cara e tus pelos se tintan de blanco, grisalhados, entonces también son las cosas del infierno. La piel de Dios, estas piedras: tupaitá. (BUENO, 1992, p. 20).

A narração da protagonista é impregnada pelo seu desencanto de viver, que consiste no motivo de sua escrita: encontrar-se consigo mesma, transformando o seu relato em uma forma de subsistência, como uma válvula de escape que a liberta das suas pressões e de seu desespero:

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia 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 ruína estragada de arena y sal. [...] E – porque – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la história. Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andames derruidos de mi proyecto esfuerzado. Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindo-me aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón (BUENO, 1992, p.32- 33).

Pois bem, se temos em *Mar paraguayo* uma narradora que *conta* sua história, podemos pressupor uma entidade que, no interior da narrativa, escuta ou lê essa história. Alguém para quem a marafona dirige seu relato.

No fim da narrativa, mediante a observação do pronome *vos*, você em Espanhol, constatamos a possível existência de um narratário explícito: o *Doctor Paiva*, personagem da narrativa: “[...] ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva [...]” (BUENO, 1992, p. 73).

No texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*, Roland Barthes (1976) postula que, como ato comunicativo, pressupõe-se na narrativa uma relação de correspondência entre o narrador e o ouvinte ou leitor da narrativa. Nas palavras do teórico,

[...] a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. Sabe-se, na comunicação linguística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro, da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor) [...]. (BARTHES, 1976, p. 47).

Tzvetan Todorov (1976) em *As categorias da narrativa literária* também estabelece a relação entre o *eu* e o *tu* no processo de comunicação com o narrador e o narratário na narrativa literária. Para o teórico, o narrador não pode ser visto como uma “imagem solitária”, ela sempre deverá ser encarada juntamente com a “imagem do leitor”. Convém, no entanto, ressaltar que esse leitor não pode ser confundido com o leitor real, de carne e osso, da narrativa, assim como o narrador não pode ser associado ao escritor. Assim, conforme Todorov:



A imagem do narrador não é uma imagem solitária; desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do leitor”. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do narrador, com o autor verdadeiro. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão [...]. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado, aparecem sempre juntos” (TODOROV, 1976, p. 246-247).

No livro *Estruturalismo e poética*, Todorov (1971) também postula que, no interior da narrativa, existe um “destinatário virtual”, também denominado de leitor virtual, ao qual correspondem as percepções do narrador:

É importante notar que as visões literárias não concernem à percepção real do leitor, que permanece sempre variável e depende de fatores externos à obra, mas a uma percepção inerente à obra, atribuída a um destinatário virtual, apresentada no interior dessa obra, se bem que de uma maneira diferente de seus outros elementos. (TODOROV, 1971, p. 41).

Sobre o papel do narratário na narrativa, Genette (1972) reflete que também deve-se considerar narratário e leitor em esferas distintas.

[...] Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético, quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente. (GENETTE, 1972, p. 258).

Ainda de acordo com Genette, no caso de romances cujo narrador encontra-se imbricado na diegese, a possibilidade de identificação com o leitor real é remota ou quase impossível. Nas palavras do teórico, “[...] Nós, leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradieгéticos se nos podem dirigir, ou, sequer, supor a nossa existência” (1972, p. 258).

O narratário, portanto, “só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. Ele é quem, no *texto*, escuta ou lê a história [...]” (REUTER, 2002, p. 20 – grifos do autor)

Em *Mar paraguayo*, o *Doctor Paiva* seria, então, a personagem que recebe a história da marafona, aquele que a escuta ou a lê. Ele, porém, não é o único.

A narradora protagonista fala sobre sua vida, narra suas reminiscências do passado e expressa suas sensações e pensamentos, ela dirige-se, com frequência, a um tipo de leitor, ou leitores, “inventivos”(BUENO, 1992, p.23). Esses leitores são uma espécie de entes virtuais, imaginários, inventados para serem capaz de decifrá-la em outra dimensão, mais profunda, pois são resultado da criação de sua própria interioridade. A esses leitores, a marafona, muitas vezes, direciona suas confidências, como podemos observar no fragmento:

[...] com mucho miedo, los confidencio, a vos, lectores inventivos, más inventivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guarânicas harpejadas dolientes in perfecta soledad a la margen de los lagos ô de las profundas montañas, a vos, que me descifrarón en otra dimensión, a vos confidencio [...]. (BUENO, 1992, p. 23).

Nas palavras de Roland Barthes (1976) sobre as abordagens da narração na análise estrutural, “o problema não é interiorizar os motivos do narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor; é o de descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa” (BARTHES, 1976, p. 47). Destarte, podemos constatar que em *Mar paraguayo* esse código de significação entre o discurso do narrador e o leitor é a manifestação da consciência da protagonista narradora mediante a utilização de uma linguagem errante em uma estrutura que aponta para o caos.

A técnica do monólogo interior revela-se, então, imprescindível à composição do narrador em *Mar paraguayo*, pois todo o discurso é organizado de forma a expressar os pensamentos, as sensações, as memórias e, sobretudo, as confissões de “la marafona sin *nexo* del balneario” (BUENO, 1992, p. 32, grifo nosso), como ela se auto-define.

Em relação à nomenclatura, devemos, primeiramente, dissociar o monólogo interior do monólogo tradicional, pois, ao contrário deste, o monólogo interior não se articula gramaticalmente a ouvintes. De acordo com as explicitações de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), esse tipo de técnica “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens”, e representa “um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as idéias e

as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens” (REIS & LOPES, 1988, p. 266-267).

Em face da inequívoca relação entre o monólogo interior e a expressão da consciência das personagens, alguns teóricos preferem denominá-lo de fluxo de consciência, na tradução do termo correspondente em inglês *stream of consciousness*.

Para Tzvetan Todorov (1976) no texto *As categorias da narrativa literária*, essa técnica está totalmente relacionada a todo o contexto de produção de romances ao longo do século XIX e, como artifício obrigatório, no século XX:

O artifício que consiste em apresentar a história através de suas projeções na consciência de um personagem será mais e mais utilizado no decorrer do século XIX, e depois de ter sido sistematizado por Henry James, tornar-se-á regra obrigatória no século XX (TODOROV, 1976, 240).

O primeiro escritor a utilizar-se do monólogo interior foi Edouard Dujardin, em 1887, no livro *Les lauriers sont coupés*. No entanto, essa técnica ficou esquecida até que James Joyce a retomou para compor o seu *Ulisses* (LEITE, 1985, p. 68).

Os fatores que contribuíram para a retomada dessa técnica narrativa – cujos expoentes são James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust – podem ser elencados a partir do surgimento do romance psicológico: as análises de Bergson, as reflexões de W. James, os estudos de Sigmund Freud sobre o inconsciente e o surgimento e consolidação do cinema (REIS & LOPES, 1988, p. 266).

A principal característica do monólogo interior é a proposital falta de articulação lógica e sintática dos períodos e sentenças, característica do processo mental que esse artifício almeja reproduzir: ideias, impressões, sensações e pensamentos aparecem em uma ordem caótica e desconcertante.

Nessa perspectiva, apresentamos a seguir um exemplo da manifestação do fluxo de consciência no discurso da protagonista de *Mar paraguayo*:

: las sombras van sutis por el piso harto de luces: el mosaico de los ladrillos que al viejo, antes de tan viejo, lo hacia feliz: los pés descalços pissando, pissando-me o que custara varrer, passar los panos: antes los estilhaços de cristal, en mi día más histérico, nunca tivessem sido removidos: cortariam-lhe

el calcanhar de Aquiles y una sola vena que hemorrágica lo tornaria evaído: un ente absolutamente vacio de quién se ha retirado de todo la essencia: las sombras dibujan figuras de memoria: esgarçam-se así hecho la telaraña: ñandu: ñanduti: telaraña ñanduti: otra laçada y todo se me va adentro que no se vê: esgarçadas luces ponientes: el sol del balneário: nuevo otoño de nuestras desdítas: la oscura herança de Dios: el viejo: pesado fardo: tan leves: esgarçadas: ladrijo y sombra: (BUENO, 1992, p. 45-46).

Nesse excerto, pode-se observar que os relatos da marafona confundem-se com lembranças e desejos, como se ela se dirigisse a si mesma na ordem caótica de seu pensamento, principal característica da utilização da técnica do monólogo interior. Essa sequência é marcada pelo emprego de uma série de dois pontos – : – que, gramaticalmente, utiliza-se para indicar enumeração.

Assim, nas veredas tortuosas da memória da marafona, as sombras projetadas no piso remetem ao mosaico das lajotas pisadas e sujadas pelo *viejo*, e que, por sua vez, se embaralham à lembrança de sua fúria manifesta no estilhaçar dos cristais, ao arrependimento de have-los recolhido e poupado a morte do *viejo*. O sol do balneário, como em uma teia, ao mesmo tempo em que reporta a um passado obscuro, também a elevam aos pensamentos em Deus e no inferno.

O “ñanduti” apresenta-se como metáfora elucidativa das relações entre a narração e o fluxo de consciência da narradora de *Mar paraguay* e o seu olhar ébrio em relação a si mesma e ao mundo.

Sobre a composição de seu relato a narradora considera:

mosaico rendêro: un mundo adelante de nuevo nudo: la lanzada: fisgada imprevista que se instala sin que prevíssemos: añaretã: el infierno: lo que deseo: no, Senhor: lo que deseo es simples: ñanduti: minúscula florinha a componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias: ñanduti: ñandurenimbó: (BUENO, 1992, p. 46).

Observamos no trecho que a protagonista apresenta o futuro como um nó, uma “fisgada imprevista” e associa o seu relato ao ñanduti, flor minúscula e delicada e que materializa o seu desejo simples de “componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias” (BUENO, 1992, p. 46). O ñanduti representa, então, a tradição que não foi esquecida pela narradora e o entrelaçar dos fios remete à própria constituição do seu relato.

Em Literatura, existe uma metáfora antiga que consiste na associação da urdidura do tecido à composição narrativa. Na elaboração da urdidura, dispõem-se os fios na trama para depois entrelaçá-los e obter a renda como resultado. Da mesma forma, no processo de criação literária, é necessário planejar a entrega de uma obra ficcional, refletir a concepção de um universo ficcional para depois tramar a execução de sua composição estrutural mediante a linguagem.

O teórico Walter Benjamin (1975) no texto *O narrador* considera que na composição do narrador é de vital importância a sua associação à tradição da renda. O ato de narrar sempre esteve intimamente ligado ao trabalho coletivo, como, por exemplo, a atividade de fiar e entrelaçar o tecido enquanto se transmitia oralmente uma estória a fim tornar o trabalho menos cansativo:

[...] Pois narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as estórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-las depois. Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é desta forma que ele vem se desfazendo hoje em todos os lados depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos. (BENJAMIN, 1975, p. 68-69).

Em *Mar paraguayo*, a protagonista narradora constrói o seu discurso como uma renda, entrelaçando os aspectos da história – tempo, espaço, personagens – à sua perspectiva. O caos e a confusão caracterizam-se como a originalidade de sua escrita.

Na *Odisseia* a figura da renda aparece associada à personagem Penélope que, como forma de ganhar tempo e ludibriar seus pretendentes, tece uma mortalha bordando de dia e desfazendo um terço do bordado à noite:

Fomos nós suadir? Um mês inteiro  
O largo ponto aramos, e a bem custo  
O eversor de muralhas demovemos.”

“Rei dos reis, Anfimédon respondeu-lhe,  
 Tudo me lembra, e franco vou narrar-te  
 Nosso funesto fim. Do ausente Ulisses  
 A esposa ambicionávamos; que, avessa  
 A morte a nos tramar, nos entretinha  
 E, com sutil pretexto, imensa enrola  
 Teia fina ao tear, e assim discursa:  
 — Amantes meus, depois de morto Ulisses,  
 Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,  
 Sem que do herói Laertes a mortalha  
 Toda seja tecida, para quando  
 No sono longo o sopitar o fado:  
 Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo  
 Manto rico não ter quem teve tanto. —  
 Esta desculpa ingênuos aceitamos.  
 Ela, um triênio, desmanchava à noite  
 À luz da lâmpada o lavor diurno;  
 Ao depois, avisou-nos uma escrava,  
 E a destecer a teia a surpreendemos:  
 Então viu-se obrigada a concluí-la,  
 E aos olhos despregou-nos a luzente  
 Obra insigne, imitante ao Sol e à Lua. (HOMERO, 2009, p. 256).

Assim como Penélope, a narradora de *Mar paraguayo* trama o seu discurso para ganhar tempo, mas, ao contrário da personagem de Homero que espera o seu marido Ulisses, a protagonista de Wilson Bueno não tem ninguém a esperar a não ser a morte e o *Añaretã*, inferno.

Sobre o *ñanduti*, observamos que a palavra origina-se do guarani *ñandu*, aranha, e faz referência tanto à teia de aranha quanto ao bordado tradicional no Paraguai, cujo centro de produção mais famoso encontra-se na cidade de Itauguá, no interior do país. De acordo com o *Diccionario Guarani-Castellano/Castellano-Guarani* organizado por Antonio Guasch e Diego Ortiz (1996), o termo *ñanduti* designa “telaraña; espécie de encaje precioso y costoso, especialmente el fabricado en Itauguá.”<sup>23</sup> (GUASCH & ORTIS, 1996, p. 673).

Existe uma lenda guarani que explica a origem dessa tradição. O *ñanduti* teria surgido da expressão do amor de uma mãe pelo seu filho, que confeccionou o bordado para que ele pudesse presentear a sua amada e casar-se com ela:

Sapurũ, kuñataĩ porã peteĩ, okóvante oikoha rupi omoherakuã ndaje omendáne haguã kuimba’e ogueropojáiva chupe jopói iporãvérare.

<sup>23</sup> Teia de aranha; espécie de bordado precioso e custoso, especialmente o fabricado em Itauguá. (Tradução nossa).

Ñanduguasu apysape oguahẽ upéva. Ymaite guivéma niko omyendy ikorasõme ra'e hese mborayhu. Ñanduguasu oñemoĩ omboguyguy ka'aguy ryepy, jahechápa ndojuhúi peteĩ mba'e iporã ambuéva há ikatúneva Sapurũ ohecharamo. Upéicha oiko kuévo hasapo sapy'a peteĩ ñandu renimbo rehe, ysapýpe iñakỹ há ojajaipáva hína.

Ombopy'aroryete chupe, oñemboja mbegue katuete há py'a tytýipe ojapyhývo, ikusugue ipópe. Ñembyasy asýpe ojere hógape omombe'u isýpe ipo'a'ỹ. Isy he'i chupe:

- Ani rejepy'apy che memby. Heta upeichagua oĩ ka'aguýre, jaha jaheka ndéve.

Oike ka'aguýre hikuái há márõ ndojuhúi mba'eve. Upémarõ oporandu isy Ñanduguasúpe mba'eichaguápa pe mba'e ohecha va'ekue, há ohendupa porã rire, oñemoĩ ohekýu iñakarangue morõfĩrotĩmava ohóvo há oipyaha ipype peteĩ ñandu renimbo joguaháite.

Ñanduguasu ome'ẽ Sapurũme isy rembiapokue há ombojoaju hikuái hekove kuéra. Upe guive ko tembiapokue porãite, sy mborayhúgui heñoi va'ekue, hera ñanduti. (ACOSTA, sem data, p. 99).<sup>24</sup>

Na Literatura paraguaia, o *ñanduti* foi poetizado por muitos escritores, dentre os quais citamos Antonio Ortiz Mayans, que no poema *El Guarani*<sup>25</sup> comparou a concatenação das palavras no idioma indígena à composição do ñanduti, como podemos observar em duas estrofes do poema:

[...]  
 Con filigranas inigualadas  
 Como tejido de Ñanduti  
 Aves y plantas están marcadas  
 Con bellos nombres en Guaraní.

Miles de puntos marcan tu huella  
 Selvas y valles que conocí.  
 Tienen sus nombres de luz de estrella  
 Llevan sus signos en Guaraní.

<sup>24</sup> Sapuru era uma moça muito bonita que vivia em um povoado, dizem que ela deu a notícia de que se casaria com o homem que trouxesse para ela o presente mais bonito.

Isso chegou aos ouvidos de Ñanduguasu. O coração dele há muito tempo era inflamado de amor por ela. Ñanduguasu se pôs a procurar no meio do mato para ver se não encontrava algo bonito e novo que pudesse agradar a Sapuru. Nisso, de repente seus olhos caíram sobre uma teia de aranha que brilhava no orvalho úmido.

Ele ficou muito feliz, aproximou-se devagar e ao pegar-la emocionado ela se desfez em suas mãos. Com muita pena ele voltou para casa e contou de sua má sorte para a sua mãe. Sua mãe lhe disse:

- Não se preocupe meu filho. Há muitas dessas no mato, vamos procurar para você.

Os dois entraram no mato e não acharam nada em lugar nenhum. Então a mãe de Ñanduguasu perguntou a ele como era essa coisa que ele viu, e depois que ouviu bem, começou a tirar os fios brancos de sua cabeça y teceu com eles algo que se parecia bastante com a teia de aranha.

Ñanduguasu deu de presente a Sapuru o que a sua mãe havia feito e os dois jovens uniram a sua vida. Desde aquele dia essa obra tão bonita que nasceu do amor de uma mãe se chama ñanduti. (Tradução nossa).

<sup>25</sup> O poema encontra-se disponível no Portal Guarani, site criado para difundir a cultura paraguaia, seu endereço eletrônico é [www.portalguarani.com.br](http://www.portalguarani.com.br).

Josefina Plá, poeta, escritora e artesã espanhola que se radicou no Paraguai estabelece no texto *Ñanduti: encrucijada de dos mundos*<sup>26</sup> o percurso do *ñanduti* desde a sua origem na Espanha até a sua incorporação à tradição paraguaia. O *ñanduti* é, portanto, um elemento europeu assimilado pelos então colonos paraguaios a tal ponto que se configura como expressão da cultura do povo. Sobre a fusão de culturas característica no *ñanduti*, a escritora afirma: “Son muchos los signos de la españolidad en esta tierra que se enorgullece de su carácter mestizo. Pero si hubiese que elegir uno que sea logotipo de esa espiritual dualidad floreciendo integrada, yo elegiría una mantilla de ñandutí.”<sup>27</sup> (PLÁ, 1993).

Sobre a delicadeza e a fragilidade características do *ñanduti*, Josefina Plá afirma:

El resultado es un encaje de transparencia delicada a la vez que de una increíble riqueza en su visualidad (no simple VISTOSIDAD), riqueza en su arquitectura global, como en los detalles. Si hay un defecto de él, como ya se insinuó, es su misma delicadeza: es decir, sus limitaciones prácticas. Cada pieza de ñandutí es un NOLI ME TANGERE. Aun tejido con hilos gruesos, no es para usar con frecuencia. Tejido con hilo tino o seda es algo para ver y no tocar, es un encaje hecho con los cristales de la nieve. Lavar el encaje y hacerlo regresar a su estado prístino de exquisita tersura es labor de romanos. Claro que para ello existe una técnica, pero es una técnica que exige minuciosa atención, esmero y tiempo. Sin embargo, ¿no son las cosas que más empeño y trabajo cuestan las más codiciadas? (PLÁ, 1993)<sup>28</sup>.

Assim, o bordado que incorporado de uma tradição europeia recebe o significativo nome guarani *ñanduti*, caracteriza-se, sobretudo, por sua beleza e delicadeza. Sua tecelagem é feita mediante o entrelaçamento dos fios de linha com o apoio de um bastidor e o resultado final se assemelha à teia deixada como rastro por alguns aracnídeos.

De forma parecida, a narração da marafona ancora-se no relato de uma história de vida, para, em seguida, entremear-se nos caminhos tortuosos de suas memórias, reminiscências, anseios e confidências, cujo destino é o encontro consigo mesma.

A cada ponto de sua agulha, a prostituta narradora arma um laço ao leitor, enredando-o e encaçapando-o em sua teia para depois envenená-lo como a aranha e o escorpião e devorá-lo

<sup>26</sup> Não consta a numeração de páginas na cópia a qual tivemos acesso.

<sup>27</sup> São muitos os signos espanhóis nesta terra que se orgulha do seu caráter mestiço. Porém, se tivesse que escolher um que seja logotipo dessa dualidade espiritual florescendo integrada, eu escolheria uma toalha de ñanduti. (Tradução nossa).

<sup>28</sup> O resultado é um bordado de delicada transparência, por sua vez, de incrível riqueza em sua visualização (não é simples VISTOSIDADE), riqueza em sua arquitetura global, como também nos detalhes. Se tem um defeito, como já foi insinuado, é a sua própria delicadeza: isto é, suas limitações práticas. Cada peça de ñanduti é um NOLI ME TANGERE. Mesmo tecido com fios grossos, não é para ser usado com frequência. Tecido com fio fino ou seda é algo para ver e não tocar, é um bordado feito com os cristais da neve. Lavar o bordado e fazê-lo voltar ao seu estado primeiro de maravilhosa tessitura é labor de romanos. Claro que para isso existe uma técnica, mas é uma técnica que exige atenção minuciosa, esmero e tempo. No entanto, não são as coisas que custam mais empenho e trabalho as mais cobiçadas? (Tradução nossa).



assim como a esfinge, que devora aquele que não consegue decifrar o enigma por ela proposto:

[...]: la paina castaña del pêlo: muerdo: remuermome: ñandu: ñanduti: la aguja trabaja: crochê: caracol: curva: la línea: la linha: la aranha: ñandu: todo el niño se acuerda en mi: y já me estremece un eriçar de piel y pêlo: soy yo el enigma y lo alforge esfinge: hay que devorarlo a el siempre imprevisto [...]: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó [...]. (BUENO, 1992, p. 47).

*Todas as correntezas vão para o mar,  
entretanto o mar nunca se enche;  
ao lugar de onde nascem, para ali  
continuam a correr.*

*Eclesiastes – Bíblia Sagrada*

### **3. A INVENÇÃO DE UMA LINGUA(GEM)**

No texto literário, não há como não relacionar os componentes estruturais à linguagem, na medida em que esta se caracteriza como o seu meio de execução. Para Roland Barthes (1976) no texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*, a linguagem atua como um verdadeiro espelho da estrutura do discurso. Ainda segundo o teórico, o que se observa hoje é uma criação da linguagem mediante as condições por ela oferecidas. Desse modo, nas palavras de Barthes,

[...] não é mais possível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de toda relação com a linguagem, já que a usa como um instrumento para exprimir a ideia, a paixão ou a beleza: a linguagem não cessa de acompanhar o discurso estendendo-lhe o espelho de sua própria estrutura: a literatura, singularmente hoje em dia, não cria uma linguagem das próprias condições da linguagem? (BARTHES, 1976, p. 24)

Affonso Romano de Sant'anna (1975) em seu livro *Análise estrutural de romances brasileiros* postula que o estudo da língua deve ser interligado à abordagem da narração e da personagem e oferece as coordenadas para às apreensões a respeito da linguagem em uma análise estrutural. Nas palavras do teórico,

[...] Os estudos de estilo penetram pelos esteios paradigmáticos da obra e em vez de se ler apenas a superfície da frase vai se ler a sua estrutura congeminaada à estrutura geral da obra[...].  
No nível da língua(gem) o analista se reenvia ao estudo da linguagem atando as pontas de seu bordado, fazendo confluír – narração / personagem / língua dentro de um mesmo complexo. Na verdade, toda análise é uma operação de linguagem sobre a linguagem. (SANT'ANNA, 1975, p. 12)

Em *Mar paraguayo* a linguagem reflete diretamente o processo de constituição da personagem principal. Para dar voz às suas memórias, confidências, sensações e emoções, a narradora emprega livremente palavras dos léxicos espanhol, português e guarani, além de alguns termos em Francês, Inglês e Italiano. Não existem barreiras para a expressão lingüística da protagonista narradora. A partir da fusão de idiomas, ela cria uma linguagem que a caracteriza como personagem e particulariza sua narração.

A presença do Francês, do Inglês e do Italiano no relato da marafona pode ser associada à questão das influências dos meios televisivos, evidenciada no apreço da protagonista pelas novelas, o ideal americano apregoado pelos filmes que a fazem devanear, ironicamente, “con dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión en los States” (BUENO, 1992, p. 51). O uso do Francês e do Italiano, especificamente, pode ser relacionado à tradição da profissão de meretriz e sua origem européia, marcada, sobretudo, pela pronúncia afrancesada.

Nesse sentido, em relação à linguagem em *Mar paraguayó*, há que se considerar, inicialmente, que o romance transita entre a oralidade e a escrita. O livro, ao mesmo tempo em que é materializado pela escrita, é oral em sua intenção e configuração. Assim, a impressão que fica em sua leitura é a de que a narradora, sentada em sua janela ou em um divã, conta a sua história utilizando, para aproximar o seu narratário, o tom de conversa.

Em vias de iniciar seu relato, a protagonista narradora dá uma notícia em forma de “aviso” ao seu narratário: “[...] el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascatas num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13). A narradora revela que a língua indígena, que se constitui, ao lado do espanhol, como língua oficial do Paraguai, seu país de origem, é imprescindível na compressão do romance. Nesse trecho, observamos que o Guarani é metaforicamente associado a quatro elementos que são enumerados em sequência, a saber: o vôo do pássaro, o cisco na janela, os arrulhos do português e os “derramados nerudas en cascata”.

Na análise de cada um desses elementos, temos primeiramente o vôo do pássaro, fenômeno incompreendido pelo ser humano ao longo de milhares de anos e que se tornou uma das maiores ambições da humanidade. A capacidade de voar é a característica que distingue os pássaros em relação aos demais animais. Da mesma forma, o guarani singulariza a narrativa da marafona, na medida em que se confronta com o “histórico isolamento em que se encontram submergidas as línguas do continente hispanoamericano”<sup>29</sup>, como um sonho de resgate a ser alcançado.

O “cisco en la ventana” (BUENO, 1992, p. 13) pode ser entendido se levarmos em consideração o sentido figurado da palavra janela, que também se refere aos olhos (HOUAISS). O guarani seria, no romance, aquilo que incomoda, assim como o cisco no olho, que perturba e embaralha a visão e a compreensão das coisas, o causador da vertigem.

<sup>29</sup> Palavras de Wilson Bueno na já referida entrevista *Fronteiras: no entrecéus da linguagem*.

Por sua vez, quando compara o idioma aborígine aos “arrulhos del português” (BUENO, 1992, p. 13), a narradora equipara as duas línguas; ao utilizar a palavra arrulhos, cujo significado é “fala ou conversa meiga” (HOUAISS), revela que o guarani, não obstante o tom selvagem que muitas vezes lhe é atribuído por leigos devido ao fato de ser um idioma indígena, também é uma língua melódica e lírica. Nas palavras de Antonio Guasch em seu livro *El idioma Guarani: Gramática y antología de prosa y verso* podemos confirmar que o Guarani em nada pode ser considerado inferior se comparado a outros idiomas, tais como o Italiano, o Espanhol, os idiomas galegos e até mesmo em relação ao Japonês:

El guaraní es notablemente variado en sus fonemas o sonidos. Tiene la suavidad del italiano, la robustez del castellano y los sonidos guturonasales propios de los lenguajes primitivos, cual lo era indudablemente el de los antiguos galos. Y hasta con el japonés tiene el Guarini cierto parecido en el hipérbaton y en los muchos vocablos ricos en vocales y acentuados en la penúltima y última sílaba<sup>30</sup>. (GUASH, 1976, p. 23).

A ideia de lirismo do Guarani é reforçada pela narradora quando comparado aos “derramados nerudas en cascata” (BUENO, 1992, p. 13), em clara referência a Pablo Neruda. O poeta chileno é conhecido por sua expressão poética inebriante e subjetiva, tal como podemos ver nas duas últimas estrofes do primeiro poema do livro *20 poemas de amor y una canción desesperada*:

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.  
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.  
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!  
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer, mía, persistirá en tu gracia.  
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!  
Oscuros, cauces donde la sed eterna sigue,  
Y la fatiga sigue, y el dolor infinito. (NERUDA, 2001, p. 14).

Ora, a referência ao poeta pode associar-se à composição do romance e ao seu tom luxurioso, no qual o Guarani exerce importante papel, como no trecho “[...] porãitereí, porã,

<sup>30</sup> O guarani é notavelmente variado em seus fonemas ou sons. Tem a suavidade do italiano, a robustez do castelhano e os sons guturais e nasais próprios das línguas primitivas, assim o eram sem dúvida os dos antigos galegos. E até com o japonês tem o Guarani certas igualdades nos hipérbatos e nos muitos vocábulos ricos em vogais e acentuação na penúltima e na última sílaba (Tradução nossa).

porã, y el sumo de su espáduas, de su espada, porenó, porenó, taïhu chororó el sumo de su saliva ardiente [...]” (BUENO, 1992, p. 29). As palavras *porãitereí*, *porã*, *porenó*, *taïhu* e *chororó* que significam em guarani, “boníssimo”, “bonito, lindo”, “ter relação sexual”, “formiga” e “ruído de água que cai” (ASSIS, 2008), respectivamente, revelam as lembranças do ato sexual da marafona com o *niño*. Desse modo, a narradora abusa da sonoridade das palavras em Guarani a fim de reforçar o caráter sensual do relato.

Após esclarecer a relevância do idioma indígena em seu relato, a narradora revela que as palavras refletem “[...] Una el error dela outra”. Na memória da marafona, o discurso é projetado em Espanhol, devido à sua origem hispanoamericana; o Português, por sua vez, é a língua de sua localização espacial. Destarte, a intenção primária é transcrever para a escrita brasileira essas suas memórias castelhanas. Nesse processo, as línguas confundem-se, imbricam-se e embaralham-se por vezes, criando uma linguagem própria que não obedece às leis gramaticais de nenhuma das línguas e que se estabelece na renúncia às normas e à convencionalidade. É através dessa renúncia, porém, que a protagonista se constrói e se revela ao destinatário de sua mensagem.

Adiante, a protagonista narradora deixa transparecer a intenção de sua narrativa:

[...] Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la linea del silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. (BUENO, 1992, p. 13).

Nesse fragmento, observamos que a narradora considera o seu relato um “zoo de signos” (BUENO, 1992, p. 13). Mediante essa afirmação, podemos ver *Mar paraguay* como um verdadeiro jardim zoológico de signos linguísticos bestializados que representam a vivacidade e o dinamismo que as palavras adquirem a partir da manipulação de sua narradora. No mesmo trecho, o escorpião também aparece como uma metáfora, na medida em que a trama da protagonista narradora se constrói e se desenvolve, primordialmente, a partir da ambiguidade. Essa ambiguidade, por sua vez, é comparada àquela que se estabelece em um ferrão de escorpião constituído, ao mesmo tempo, de veneno e de afeto. O romance situa-se, então, no limite entre o bem e o mal e entre o real e o imaginário.

O objetivo da marafona narradora é alcançar algo que não ecoa, mas “vibre e tine abaixo, muito abaixo de la línea del silêncio”, onde não há idiomas, somente “la vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p. 13).

Na reflexão sobre esse desejo da narradora, podemos traçar uma linha que divide dois universos: o da convencionalidade e o da expressão da narradora de *Mar paraguay*. Nessa perspectiva, a “línea del silêncio” citada pela protagonista configurar-se-ia como o limite de separação entre esses dois universos.

Acima da linha do silêncio poderíamos supor o pólo *manifestação da linguagem* que é marcado, sobretudo, pela oralidade e refletido através dos sons e da fala. É o eixo no qual se configuram os idiomas e as expressões clássicas da linguagem.

Já no universo que se localiza abaixo dessa linha do silêncio, encontramos as associações mentais e o desenvolvimento da linguagem desde o seu processamento no substrato cerebral e, na sugestão da narradora, a predominância apenas vibrações e zúridos como formas verbais

Nesse sentido, na representação gráfica dessas considerações, podemos visualizar a separação estabelecida pela linha do silêncio na evolução do mecanismo de linguagem desde o seu processamento no cérebro até a configuração da oralidade, com base no “circuito da fala” proposto por Saussure (1971) em seu *Curso de Linguística geral*:

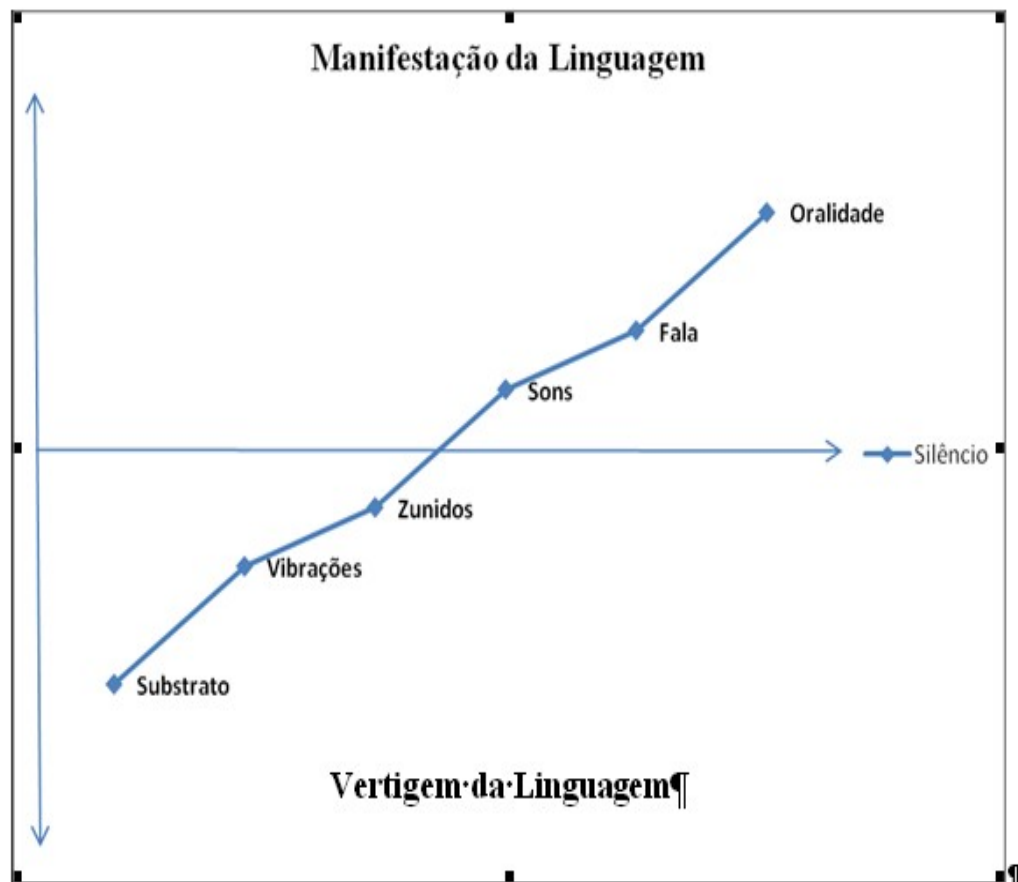


Gráfico n° 1. Esquemática da linguagem em *Mar paraguayo*

Nas palavras do teórico francês, “é fundamental observar que a imagem verbal não se confunde com o próprio som e que é psíquica, do mesmo modo que o conceito que lhe está associado” (SAUSSURE, 1971, p. 20). Assim, a linguagem se desenvolve primeiro psiquicamente para depois passar pelo processo fisiológico, de modo que, para Saussure:

Suponhamos que um dado conceito suscita no cérebro uma imagem acústica correspondente: é um fenômeno inteiramente *psíquico*, seguido, por sua vez, de um processo *fisiológico*: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem, as ondas sonoras se propagam da boca de *A* até o ouvido de *B*: processo puramente *físico*. (SAUSSURE, 1971, p. 19).

Ora, podemos pensar que o som se distingue essencialmente em oposição ao silêncio, sem ignorar as diferenças entre as concepções de Saussure e as concepções dialéticas



componentes da literatura no social e no histórico. Se considerarmos, ainda, o anseio da narradora de expressar-se abaixo da linha do silêncio e, sobretudo, na presença do monólogo interior, é possível constatar que o relato da marafona concretiza-se com o fluxo da consciência, que se estabelece mediante impulsos e impressões armazenadas sem possibilidade aparente de controle e no qual nasce verdadeiramente a linguagem.

Adrián Cangi (2005) considera, no texto *Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje*<sup>31</sup>, que a linha do silêncio traçada pela marafona representaria o experimentalismo do impossível, uma vez que em silêncio e sem idiomas qualquer relato pareceria irrealizável. Esse experimentalismo, porém, corrobora na invenção de uma linguagem “sutil” que oscila entre a humildade e a humilhação. Destarte, nas palavras do crítico:

Wilson Bueno emprende una experimentación en la línea de lo imposible, en los bordes del silencio y fuera de los idiomas. Experimentación con los restos ilocutorios, con las resonancias y los pasajes entre sentidos, con las semejanzas fonéticas más allá del sentido. Intenta alcanzar la lengua ruda en mutación por proximidades vividas. Busca el ritmo frágil de los demorados silencios de las siestas. Hace estallar una lengua sutil donde “las cosas son más cortas y se agregan con surda ferocidad”. Lengua que oscila entre la humildad y la humillación permitiendo la invención. Si balbucear es del orden de la suspensión, tartamudear es del orden de la repetición. (CANGI, 2005, p. 95)<sup>32</sup>.

A narradora ainda afirma que o seu relato se localiza em um lugar onde não existem idiomas, somente a vertigem da linguagem. Se a linguagem é vertiginosa, ela possui propriedades alucinógenas e proveniência confusa: O que é confunde-se com o que não é; fantasia e realidade coexistem e embaralham-se, e os idiomas encontram-se emaranhados, constituindo desvario, vertigem.

No mesmo trecho em que faz suas considerações sobre a linguagem e sobre as suas aspirações enquanto escritora, a narradora expressa uma ordem: “[...] Deixa-me que exista” (BUENO, 1992, p. 13), e, logo em seguida, uma afirmação: “[...] E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa [...]” (BUENO, 1992, p. 13).

<sup>31</sup> O artigo faz parte de uma série de textos críticos publicados em adendo na terceira edição de *Mar paraguay*, pela TSE TSE, na Argentina.

<sup>32</sup> Wilson Bueno emprende uma experimentação na linha do impossível, nas bordas do silêncio e fora dos idiomas. Experimentação com os restos ilocutórios, com as ressonâncias e as passagens entre sentidos, com as semelhanças fonéticas além do sentido. Tenta alcançar a língua rude em mutação por proximidades vivenciadas. Busca o ritmo frágil dos demorados silêncios das sextas. Faz estalar uma língua sutil onde “las cosas son más cortas y se agregan con surda ferocidad”. Língua que oscila entre a humildade e a humilhação permitindo a invenção. Se balbucear é a ordem da suspensão, tartamudear é a ordem da repetição. (tradução nossa)

No modo verbal imperativo, “deja-me”, a protagonista narradora deixa claro que a totalidade de sua narrativa, bem como a linguagem e as expressões de consciência são uma manifestação de sobrevivência. Dessa maneira, na escrita a marafona consegue transpor o seu ideal de subsistência, como uma forma de afirmação e reconhecimento e si mesma e dos outros em relação a ela. Escrever a sua história é uma das únicas alternativas que lhe restam para afirmar-se enquanto sujeito e, também, poder livrar-se de seus medos, culpas, dúvidas e terrores e encontrar a quietude e a paz individual. Nesse sentido, o “añaretã” (BUENO, 1992, p. 18), inferno que tanto a atormenta somente pode ser combatido enquanto ela tece a sua trama, ou seja, enquanto escreve para a manutenção da sua existência:

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneario en la cadencia triste de los inviernos de ahora: el tiempo moviendo-se y las sombras húmedas de los sombreros, de marcha y espanto con la paisajística de la ruina estragada de arena y sal. Pingan las goteras por el forro de la casa. Es demorado allí donde el dolor empieza a urdir su vida secreta. E para que dentro no se crien estos espacios donde se anda la muerte sin prisa como las arañas, escribo esto acá, derramado y lúgubre [...]. E - porque - las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente - serán menos, siempre menos de lo que el martirizado adverbio inscrito en la historia. Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andamios derruidos de mi proyecto esforzado. Se llegará a mí? No sé y me persigo, de lo mejor modo: escribiéndome aún que esto me cueste lancetadas en el ovario y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (BUENO, 1992, p. 32-33).

A narradora afirma: “cantaré de oído [...] mi canción marafa” (BUENO, 1992, p. 13). A expressão *cantar de ouvido* pode possuir o mesmo equivalente de *tocar de ouvido*. Popularmente, tocar de ouvido se refere ao ato de acompanhar uma sinfonia sem, necessariamente, dominá-la de antemão ou reconhecer a sua representação gráfica. Mediante essa associação, a narradora ressalta o caráter simultâneo e amador de sua narrativa. Demonstra, também, que o seu relato se quer, sobretudo, uma canção, daí a valorização do tom poético e melodioso na escolha das palavras, pormenor que estudaremos mais adiante neste trabalho.

Até aqui se tentou um comentário a respeito da notícia dada pela narradora ao seu narratário. O jogo linguístico expresso de antemão persistirá por todo o relato. Assim, novamente o trecho:

“Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascatas num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13).

Na separação dos idiomas, temos, “un”, “el”, “es”, “tan”, “vuelo”, “del”, “lo”, “en”, “ventana”, “solo”, “palabras”, “anchas”, “una” e “error”, representando a Língua Espanhola; “essencial”, “quanto”, “relato”, “cisco”, “arrulhos”, “português”, “num”, “só” e “outra”, utilizando-se a Língua Portuguesa; e aviso, guarani, derramados, nerudas e suicídio, que podem ser lidas nas duas línguas. Já a palavras “cascata”, é pertencente tanto ao Português e Espanhol quanto ao Italiano.

Constata-se que Espanhol e Português convivem no mesmo parágrafo e até mesmo no mesmo período, como na frase “num solo só suicídio de palabras anchas” (BUENO, 1992, p. 13). “Solo” e “só”, advérbios que nos dois idiomas possuem a mesma significação, aparecem repetidos redundantemente, a fim de reforçar a ideia de exclusividade.

Outra construção interessante pode ser percebida no fragmento “Una el error dela outra” (BUENO, 1992, p. 13), no qual destacamos a palavra *dela*, que pode ser tanto a preposição *de* e o artigo *la* do Espanhol unidos propositalmente pela narradora, quanto o pronome possessivo *dela*, na terceira pessoa do singular do Português. Nessa perspectiva o trecho assume certa ambiguidade, na medida em que expressa uma noção de posse, quando deveria indicar o fato de que cada palavra é o efeito ou consequência do erro de sua antecessora ou subsequente.

Ainda no excerto inicial de análise, temos os termos “nesto”, “ô”, e “párraro” (BUENO, 1992, p. 13), cujo processo de construção em particular revela-se característico em outras partes do romance. Como vimos, a narradora utiliza livremente o Português e o Espanhol em sua narrativa. Em muitos momentos, ela funde esses idiomas, mesclando-os na criação de palavras que não existem, gramaticalmente, em nenhum deles, mas que caracterizam uma nova língua, através da qual ela possa expressar-se à vontade, sem barreiras. A essa “mescla aberrante”, nas palavras de Néstor Perlongher (1992, p. 9), denominaremos, na falta de outro designante, de *buenês*, em referência à capacidade inventiva do escritor Wilson Bueno.

No caso específico de *nesto*, temos um vocábulo que surge a partir da junção composta por aglutinação da preposição *em*, do Português, ao artigo *esto*, do Espanhol. Seria o equivalente à contração *nesto*, do Português. *Nesto* pode ser considerado, então, uma palavra

mista e, ao longo do romance, somam-se a ela outras palavras que não podem ser consideradas apenas como portunhol especificamente, mas como neologismos característicos do escritor Wilson Bueno em *Mar paraguayo*. Apresentamos essas palavras a seguir, separadas em tabelas:

<b>Palavras mistas</b>	<b>Junção das línguas</b>
<b>Debujan (BUENO, 1992, p. 52)</b>	desenham [Português] – + dibujan [Espanhol]
<b>Esquierda (BUENO, 1992, p. 21)</b>	esquerda [Português] + izquierda [Espanhol]
<b>Ferviendo (BUENO, 1992, p. 22)</b>	fervendo [Português] + hirviendo [Espanhol]
<b>Fuisse (BUENO, 1992, p. 65)</b>	Fosse [Português] + fuese [Espanhol]
<b>Inyecciones (BUENO, 1992, p. 46)</b>	injeções [Português] + inyecciones [Espanhol]
<b>Morciélago (BUENO, 1992, p. 22)</b>	morcego [Português] + murciélago [Espanhol]
<b>Pequetito (BUENO, 1992, p. 18)</b>	pequeno [Português] + chiquito [Espanhol]
<b>Projección (BUENO, 1992, p. 48)</b>	projeção [Português] + proyección [Espanhol]
<b>Recorrir (BUENO, 1992, p. 61)</b>	recorrer [Português] + recurrir [Espanhol]
<b>Sofriendo (BUENO, 1992, p. 13)</b>	sofrendo [Português] + sufriendo [Espanhol]
<b>Sofrir (BUENO, 1992, p. 15)</b>	sofrer [Português] + sufrir [Espanhol]

Tabela nº 1. Palavras mistas

No trecho “[...] los arrulhos del português ô los derramados nerudas [...]” (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso), temos o caso específico do termo “ô”, que equivale à conjunção /o/ em Espanhol, que indica alternância ou dúvida e que corresponde ao português /ou/. Ao transcrever a conjunção, a marafona coloca um acento circunflexo, inexistente na Língua Espanhola, a fim de dar ênfase à vogal fechada, característica da pronúncia castelhana. Com isso, ela cria um efeito de oralização, na medida em que, embora o livro se veicule na linguagem escrita, a narradora não despreza a forma oral das palavras, valendo-se do texto para efetivar a expressão dessa fala que a caracteriza enquanto personagem e enquanto indivíduo fronteiriço.

Em todo o romance, a maior parte das palavras que possuem o relevo tônico nas vogais /e/ e /o/ recebem da narradora o sinal diacrítico /ˆ/. Como forma de representação, a relação de algumas dessas palavras encontra-se disposta, a seguir, na forma de tabela:

---

**Relevo tônico nas vogais**


---

Vertiô [Espanhol - vertió] (BUENO, 1992, p. 15)	Passagêra [Português – passageira] (BUENO, 1992, p. 43)
Despuês [Espanhol - después] (BUENO, 1992, p. 20)	Rendêro [Português - rendeiro] (BUENO, 1992, p. 46)
Atirê [Português – atirei] (BUENO, 1992, p. 22)	Microscôpica [Português/Espanhol - microscópica] (BUENO, 1992, p. 44)
Coloquê [Português – coloqueei/ Espanhol – coloque] (BUENO, 1992, p. 23)	Grêlo [Português - grelo] (BUENO, 1992, p. 47)
Llamê [Espanhol - llamé] (BUENO, 1992, p. 23)	Poderê [Português - poderei] (BUENO, 1992, p. 49)
Expliquê [Português – expliquei/ Espanhol – expliqué] (BUENO, 1992, p. 23)	Alcançarê [Português - alcançarei] (BUENO, 1992, p. 54)
Descarrilhê [Português - descarrilhei] (BUENO, 1992, p. 25)	Provocô [Português - provocou] (BUENO, 1992, p. 55)
Sê [Espanhol - sé] (BUENO, 1992, p. 27)	Llegô [Espanhol - llegó] (BUENO, 1992, p. 55)
Serê [Português – serei/ Espanhol - seré] (BUENO, 1992, p.28)	Cerrô [Espanhol - cerró] (BUENO, 1992, p. 56)
Chegarê [Português - chegarei] (BUENO, 1992, p. 33)	Llevô [Espanhol - llevó] (BUENO, 1992, p. 56)
Cambiê [Espanhol – cambié] (BUENO, 1992, p.38)	Plantô [Português – plantou/ Espanhol - plantó] (BUENO, 1992, p. 57)
Preguê [Português – preguei] (BUENO, 1992, p.38)	Carreguê [Português - carreguei] (BUENO, 1992, p. 57)
Sombrêros [Espanhol - sombreros] (BUENO, 1992, p. 42)	Estarê [Português – estarei/ Espanhol - estaré] (BUENO, 1992, p. 59)
Higuêra [Espanhol – higuera] (BUENO, 1992, p. 42)	

---

Tabela nº 2. Relevo tônico nas vogais.

Por sua vez, na palavra “párraro” (BUENO, 1992, p. 13), a narradora de certa forma transfere a pronúncia da palavra *pájaro* em Espanhol para a grafia do português. Na

transposição da palavra de uma língua para a grafia de outra, a protagonista narradora adentra a um universo linguístico no qual as regras gramaticais são inexistentes e lhe permitem explorar as particularidades fonéticas do Espanhol a partir dos recursos linguísticos e textuais do Português e vice e versa. Temos, então, palavras que são transcritas verbalmente em uma língua, mas que representam a oralidade de outra.

Na tabela a seguir, encontram-se dispostas as demais palavras do romance que se caracterizam a partir desse mesmo processo de construção:

<b>Palavra transposta</b>	<b>Correspondente</b>
<b>Párraro (BUENO, 1992, p. 13)</b>	<b>pájaro [Espanhol]</b>
<b>Pissada (BUENO, 1992, p. 14)</b>	<b>pisada [Espanhol]</b>
<b>Assessinar (BUENO, 1992, p.16)</b>	<b>asesinar [Espanhol]</b>
<b>Tiquito (BUENO, 1992, p. 18)</b>	<b>chiquito [Espanhol]</b>
<b>Ollos (BUENO, 1992, p. 19)</b>	<b>olhos [Português]</b>
<b>Pressión (BUENO, 1992, p. 21)</b>	<b>presión [Espanhol]</b>
<b>Ferrollo (BUENO, 1992, p. 23)</b>	<b>ferrolho [Português]</b>
<b>Impossibles (BUENO, 1992, p. 24)</b>	<b>imposibles [Espanhol]</b>
<b>Castejanos (BUENO, 1992, p. 32)</b>	<b>castelhanos [Espanhol]</b>
<b>Assunción (BUENO, 1992, p.34)</b>	<b>Asunción [Espanhol]</b>
<b>Hablassen (BUENO, 1992, p. 37)</b>	<b>hablasen [Espanhol]</b>
<b>Temblassen (BUENO, 1992, p. 38)</b>	<b>temblasen [Espanhol]</b>
<b>Jenas (BUENO, 1992, p. 39)</b>	<b>llenas [Espanhol]</b>
<b>Necessitaba (BUENO, 1992, p. 41)</b>	<b>necesitaba [Espanhol]</b>
<b>Avuêlos (BUENO, 1992, p. 42)</b>	<b>abuelos [Espanhol]</b>
<b>Radrez (BUENO, 1992, p. 42)</b>	<b>ajedrez [Espanhol]</b>
<b>Pastijas (BUENO, 1992, p. 46)</b>	<b>pastillas [Espanhol]</b>
<b>Camiños (BUENO, 1992, p. 51)</b>	<b>caminhos [Português]</b>
<b>Mijones (BUENO, 1992, p. 45)</b>	<b>millones [Espanhol]</b>
<b>Ladrijos (BUENO, 1992, p. 45)</b>	<b>ladrillos [Espanhol]</b>

Tabela nº 3. Palavras transpostas

Ainda em relação à invenção/revolução linguística da narradora de *Mar paraguayo*, podemos elencar outras particularidades, tais como a supressão característica de algumas letras em determinadas palavras. Essas palavras tornam-se, ao longo do romance, uma espécie de marca da personagem narradora e de sua maneira característica e peculiar de falar e de escrever. O primeiro termo a apresentar a eliminação proposital de alguma letra no relato encontra-se no trecho “[...] sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y dias de pura sevicia en la obsesión macabra de eganar-lhe la carne pissada del

pescoço” (BUENO, 1992, p. 13-14). A palavra destacada é “egandar-lhe”, que corresponderia à palavra *esganar-lhe* em Português, no sentido de matar por estrangulamento (HOUAISS). Sem a consoante /s/, porém, a palavra também pode ser vista como uma junção do elemento de ligação *e* ao verbo *ganar* do Espanhol, em uma possível alusão à vitória ou triunfo da marafona sobre o *viejo*. Esse tipo de construção corrobora para o caráter ambíguo imanente no discurso da marafona, caráter esse que se manifesta a partir de pequenos pormenores que se refletem na totalidade do romance.

Na seguinte tabela organizamos as palavras com a ocorrência de supressão de letras. Observamos que no tocante a esse tipo de manipulação artística das palavras, o fenômeno mais comum é a eliminação do /s/, por ser um registro marcante da linguagem oral:

---

<b>Palavras</b>	<b>Correspondente</b>
<b>Eganar-lhe (BUENO, 1992, p. 14)</b>	<b>esganar-lhe [Português]</b>
<b>Advinadora (BUENO, 1992, p. 15)</b>	<b>Adivinadora [Espanhol]</b>
<b>Decomponiendome (BUENO, 1992, p. 23)</b>	<b>Descomponiendome [Espanhol]</b>



Travessero (BUENO, 1992, p. 25)	Travesseiro [Português]
Constitudos (BUENO, 1992, p. 50)	Constituídos [Português e Espanhol]
Escudada (BUENO, 1992, p. 55)	Escudada [Português e Espanhol]
Emaecido (BUENO, 1992, p. 37)	Esmaecido [Português]
Eganiçava (BUENO, 1992, p. 38)	Esganiçava [Português]
Inetancable (BUENO, 1992, p. 39)	Inestancable [Espanhol]
Epanhol (BUENO, 1992, p. 39)	Espanhol [Português]
Etranho (BUENO, 1992, p. 39)	Estranho [Português]
Epalhafato (BUENO, 1992, p. 39)	Espalhafato [Português]
Escandalosa (BUENO, 1992, p. 40)	Escandalosa [Português e Espanhol]
Eponjas (BUENO, 1992, p. 40)	Esponja [Espanhol]
Ebaforido (BUENO, 1992, p. 41)	Esbaforido [Português]
Epanthalho (BUENO, 1992, p. 41)	Espantalho [Português]
Ebaforidos (BUENO, 1992, p. 42)	Esbaforidos [Português]
Demoronada (BUENO, 1992, p. 42)	Desmoronada [Português e Espanhol]
Epácios (BUENO, 1992, p. 42)	Espácios [Espanhol]
Evaído (BUENO, 1992, p. 45)	Esvaído [Português]
Egarçam-se (BUENO, 1992, p. 45)	Esgarçam-se [Português]
Degrenhada (BUENO, 1992, p. 53)	Desgrenhada [Português]
Epancosa (BUENO, 1992, p. 56)	Espantosa [Português e Espanhol]
Ostinada (BUENO, 1992, p. 65)	Obstinada [Português e Espanhol]
Ecaledado (BUENO, 1992, p. 67)	Escaldado [Português e Espanhol]
Mensage (BUENO, 1992, p. 67)	Mensagem [Português]
Etranha (BUENO, 1992, p. 73)	Estranha [Português]

Tabela nº 4. Supressão de letras

Em *Mar paraguay* também aparecem vocábulos resultantes dos resquícios do sotaque espanhol na marafona, que reinventa as palavras do Português utilizando terminações características de seu idioma de origem. Às palavras resultantes desse processo de construção denominaremos hispanismos, tendo em vista o sentido do verbo hispanizar – “tornar(-se) semelhante ao espanhol (palavra, construção, locução, língua etc.), com empréstimos fonéticos, lexicais, sintáticos etc.” – atribuído por Antonio Houaiss (2001).

Nessa perspectiva, encontramos as palavras “vertigen” (BUENO, 1992, p.13), que seria uma forma hispanizada da palavra portuguesa vertigem; “vigen” (BUENO, 1992, p. 34), de vigem; “gratidón” (BUENO, 1992, p. 37), de gratidão; “socavón” (BUENO, 1992, p. 41), de socavão; “rines” (BUENO, 1992, p. 69), de rins; “vertiginaran” (BUENO, 1992, p. 27), de vertiginaram; e tampón (BUENO, 1992, p. 38), de tampão.

Encontramos, ainda, palavras híbridas, resultantes da mescla de vocábulos das línguas Portuguesa e Espanhola. Essas palavras se configuram no *entre-idiomas*<sup>33</sup>. Por não possuírem um radical específico de uma determinada língua, essas palavras refletem a natureza indefinida e ambígua da narradora, que transita entre países, entre linguagens e entre culturas, servindo-se das potencialidades de cada um deles, sem, contudo, restringir-se a nenhum deles.

Dessa constatação, elencamos, na tabela a seguir, as palavras por nós denominadas de híbridas encontradas e a forma como são criadas:

Palavras híbridas	Forma de criação
Sofriendo (BUENO, 1992, p. 13)	sofrendo [Português] + sufriendo [Espanhol]
Sofrir (BUENO, 1992, p. 15)	sofrer [Português] + sufrir [Espanhol]
Esquierda (BUENO, 1992, p. 21)	esquerda [Português] + izquierda [Espanhol]
Morciélago (BUENO, 1992, p. 22)	morcego [Português] + murciélago

<sup>33</sup> Em alusão ao Prefácio de Nestor Perlongher que caracteriza o romance como um “ente-linguas (ou entre-rios)” (PERLONGHER, 1992, p. 10).

<b>Ferviendo (BUENO, 1992, p. 22)</b>	<b>[Espanhol]</b> fervendo [Português] + hirviendo [Espanhol]
<b>Inyecciones (BUENO, 1992, p. 46)</b>	injeções [Português] + inyecciones [Espanhol]
<b>Proyección (BUENO, 1992, p. 48)</b>	projeção [Português] + proyección [Espanhol]
<b>Debujan (BUENO, 1992, p. 52)</b>	desenham [Português] + dibujan [Espanhol]
<b>Recorrir (BUENO, 1992, p. 61)</b>	recorrer [Português] + recurrir [Espanhol]
<b>Fuisse (BUENO, 1992, p. 65)</b>	Fosse [Português] + fuese [Espanhol]
<b>Pequetito (BUENO, 1992, p. 18)</b>	pequeno [Português] + chiquito [Espanhol]

Tabela nº 5. Palavras híbridas.

Na mesma perspectiva, temos palavras híbridas formadas pelo radical de uma língua ao qual se adicionaram sufixos de outra. Esses vocábulos são compostos especificamente de radicais da Língua Portuguesa somados a sufixos da Língua Espanhola:

<b>Palavras híbridas (radicais + afixos)</b>	<b>Processo de construção</b>
<b>Quintales (BUENO, 1992, p. 17)</b>	<b>quintal (Português) + les (Espanhol)</b>
<b>Chapeles (BUENO, 1992, p. 66)</b>	<b>chapéu (Português) + les (Espanhol)</b>
<b>Móveles (BUENO, 1992, p.44)</b>	<b>móveis [Português] + les [Espanhol]</b>

Tabela nº 6. Palavras híbridas (radicais +afixos)

Em seu jogo com as palavras, a narradora também brinca com os diminutivos, acrescentando os sufixos /ito/ e /ita/, utilizados na formação dos diminutivos no Espanhol e em apenas em algumas palavras no português, a inúmeras palavras brasileiras que, convencionalmente, não aceitariam esse tipo de sufixo. Os diminutivos utilizados pela protagonista encontram-se organizados no quadro a seguir, do qual destacamos a inovação nos diminutivos das palavras mulher – “mulherina” (BUENO, 1992, p. 53); flor – “florinha”; paraguaia – “paraguayta”; e a superposição de sufixos em “tiquitititíssimo”:

---

### Diminutivos

Ollitos (BUENO, 1992, p. 19)	Mulherina (BUENO, 1992, p. 53)
Repastito (BUENO, 1992, p. 21)	Titiquitita (BUENO, 1992, p. 57)
Ruíta (BUENO, 1992, p. 32)	Titiquinita (BUENO, 1992, p. 58)
Florita (BUENO, 1992, p. 43)	Focinhito (BUENO, 1992, p. 58)
Florinha (BUENO, 1992, p. 46)	Serzito (BUENO, 1992, p. 58)
Tiquitito (BUENO, 1992, p. 46)	Pirezito (BUENO, 1992, p. 61)
Passarito (BUENO, 1992, p. 46)	Brinquedito (BUENO, 1992, p. 63)
Paraguayta (BUENO, 1992, p. 58)	Tiquitititissimo (BUENO, 1992, p.63)

---

Tabela nº7. Diminutivos.

Na escrita de *Mar paraguayto* também aparecem verbos em Espanhol grafados com o hífen característico da colocação pronominal do Português, ainda que a Língua Espanhola não utilize o hífen na inserção de pronomes em verbos. Esse tipo de construção é mais um exemplo da fusão de línguas efetuada pela marafona. As palavras espanholas nas quais se utilizou o hífen encontram-se representadas na tabela a seguir:

---

### Colocação de pronomes

Cream-me (BUENO, 1992, p. 14)	Quedo-me (BUENO, 1992, p. 40)
Buscavame (BUENO, 1992, p. 36)	Tintando-me (BUENO, 1992, p. 40)

Jugava-me (BUENO, 1992, p. 36)	Entreteciendo-se (BUENO, 1992, p. 42)
Convertiera-se (BUENO, 1992, p. 38)	Desarrojar-se (BUENO, 1992, p. 45)
Borrar-me (BUENO, 1992, p. 40)	Mirando-te (BUENO, 1992, p. 57)

Tabela nº 8. Colocação de pronomes.

Além das já apresentadas, aparecem inúmeras outras construções inusitadas com as quais a narradora compõe aos poucos o seu relato. Uma caracterização de todas as inovações linguísticas da marafona demandaria esforços que ultrapassariam os limites deste trabalho. Apresentamos, por isso, apenas algumas delas, a título de demonstração e exemplificação dos fenômenos linguísticos estabelecidos pela narradora de *Mar paraguayo*.

Em certo momento da narrativa, a protagonista narradora revela: “[...] y será mañana, yo cantaré, detrás de mi bola-cristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contaré, a lo primero feligrés, una fábula [...]” (BUENO, 1992, p. 30). Destacamos a palavra “feligrés”, utilizada pela narradora para se referir ao termo freguês, com sua capacidade inventiva. Desse modo, o termo *feligrés* pode ser resultante da junção das palavras feliz e freguês, em uma possível alusão à satisfação sexual almejada por aqueles que recorrem às prostitutas.

No trecho “La muerte no es assim tan definitiva: muerte moral flágil cristal [...]” (BUENO, 1992, p. 30-31), constata-se que a marafona troca um fonema da palavra frágil transformando-a em “flágil”. Com isso, ela cria uma aliteração da letra /l/ no enunciado, a fim de chamar a atenção para a constituição efêmera do que denomina “muerte moral”.

Outra troca de fonemas também pode ser vista na palavra “árbole”, que se encontra no fragmento “Ciertas instâncias son percíveis como el viento, no existen pero es como se existissem. Distinto de un árbole, de un párraro, distinto del mar [...]” (BUENO, 1992, p. 31). Essa palavra possui composição ambígua; tanto pode ser resultante da troca de fonemas da palavra árvore, em Português, quanto do acréscimo da letra /e/ à palavra *árbol*, em Espanhol. Em seu contexto de enunciação, “árbole”, ao lado da palavra “párraro”, já analisada anteriormente, reforçam o caráter equívoco das “instâncias percíveis”, proposta pela narradora no mesmo trecho.

Já em “[...] esto niño que marcha por las piedras de la calçada sin sequer saber que sobrexisto: acá en el entardecer [...]” (BUENO, 1992, p. 48), destacamos “sobrexisto”. Com a junção de sobre à palavra existo, a narradora cria uma gradação ao termo existir. Desse modo,

pode-se apenas existir ou em um nível mais elevado *sobrexistir*. Na criação desse vocábulo, a ela afirma que, não obstante a indiferença do *niño* e o desprezo do *viejo*, ela existe e persiste sobre todas as coisas.

Ressaltamos, ainda os trechos “Desde que es hecho estos climas de humo y ansienedad de la alma [...]” (BUENO, 1992, p. 18) e “Nadie que nos flagre en esto encanto de sexo versus sexo, ancienedad contra la jubilosa sangre [...]” (BUENO, 1992, p. 67), dos quais destacamos as palavras “ansienedad” e “ancienedad”, a primeira referindo-se à ansiedade e a segunda a *anciano*, velho em Espanhol. Para ansienedad, temos como correspondente as palavras ansiedade, do Português, e *ansiedad*, do Espanhol; para *ancienedad* não existe correspondente em nenhuma das línguas. A narradora utiliza *ansienedad* e *ancienedad* em duas partes distintas da narrativa, a fim de estabelecer oposição entre a pressa de viver nutrida pela alma e a constatação da decrepitude do *viejo* e da vida, em contraste com as possibilidades de contato com o rejuvenescimento mediante a “jubilosa sangre” do *niño*.

Assim, a linguagem, como expressão verbal da protagonista, constitui-se como uma particularidade que a caracteriza como personagem e peculiariza o seu relato. As ambiguidades e contradições – manifestas, por exemplo, quando a narradora utiliza como afirmação a palavra “sin” (BUENO, 1992, p. 15), equivalente a *sim* no Português ou *si* no Espanhol, e cuja tradução é *sem*, que estabelece a negação da própria existência. O mesmo ocorre na utilização de “san” (BUENO, 1992, p. 30), *santo* em Espanhol, no lugar de *son* [são], revelam a composição híbrida da personagem principal, na representação “da nossa alma comum, nossa alma cachorra e perturbada pelo drama”, nas palavras de Wilson Bueno, em entrevista.

Ainda nas considerações sobre o *buenês*, podemos observar que as criações linguísticas da narradora de *Mar paraguay* situam-se entre a existência e a não existência, já que essas palavras são reais e verossímeis na expressão da marafona, mas inexistentes na linguagem gramatical oficial de qualquer idioma. Da tensão entre os dois vetores apontados origina-se em síntese a inventividade estética.

Em seu relato, além de mesclar e fundir idiomas, a protagonista narradora também mistura poesia e prosa, tornando os dois gêneros imbricados, inseparáveis. *Mar paraguay* pode ser visto, então, como uma narrativa marcada pela poesia, cujo principal objetivo é a expressão de um *eu* que utiliza recursos, muitos deles poéticos, a fim de dar ênfase a suas subjetividades.

A mescla de gêneros que consiste na presença de elementos poéticos em narrativas e de elementos narrativos em poesia não é uma particularidade desse livro. Emil Staiger (1997),

na introdução do seu livro *Conceitos fundamentais da poética*, reflete sobre a não existência de obras “puras” em relação aos três gêneros literários – lírico, épico e dramático –, na medida em que, para o teórico, eles coexistem e transparecem, em maior ou menor grau, em qualquer objeto literário. Nas palavras do teórico:

[...] existe sem dúvida uma conexão entre lírico e a Lírica, épico e a Épica, dramático e o Drama. Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados provavelmente na Lírica, os do épico, nas Epopéias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. (STAIGER, 1997, p. 15).

Augusto de Campos (1977), por sua vez, no livro *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, aponta para o gradual desaparecimento dos limites entre a poesia e a prosa no romance contemporâneo. Assim, para o crítico, “A rarefação dos limites democráticos entre poesia e prosa com a introdução no romance de técnicas de construção de poemas já é sentida pelo escritor contemporâneo como uma herança transmitida, uma aquisição pacífica.” (CAMPOS, 1977, p. 32). Nessa perspectiva, podemos partir para o destaque dos elementos poéticos utilizados pela marafona na composição do seu relato.

Em suas considerações sobre a Poética, Roman Jakobson (1969, p. 127-128) no livro *Linguística e comunicação*, define que a função poética da mensagem configura-se a partir do “pendor para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria”. Em outras palavras, a função poética encontra-se presente em uma mensagem quando essa se volta, sobretudo, para a sua própria expressão. Para tanto, o enunciador, narrador ou eu – poético, pode valer-se de subsídios sonoros, métricos e/ou musicais na ênfase à sua expressão.

Em *Mar paraguayo* são incontáveis os recursos da poesia utilizados pela marafona na composição do seu relato. Apresentaremos, a seguir, alguns exemplos que auxiliam na identificação dos elementos da poesia interligados à narrativa da marafona e que colaboram para a visão do processo de textualização em sua totalidade.

No decurso de todo o romance, a poeticidade e a musicalidade, como características estéticas, são propiciadas e potencializadas no emprego de figuras de linguagens, dentre as quais destacamos a metáfora, a repetição de palavras e os recursos sonoros proporcionados, principalmente, pela escolha e combinação das palavras em Guaraní.

Como ponto de partida para a compreensão desses componentes estéticos, selecionamos um trecho do romance para análise:

Mi temor de vivir no es como se fuera sola la soledad. Hay mis manos e todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, itacupupú, chiã chiã, tini, chiní, sus águas de pura agonia, paráguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, ñguas, ñpaguasú ai que sangro pissada, tuguivaí, donde las moscas, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. Como la alba en el mar? Pará, paraná, panamá. Paraĩpieté. (BUENO, 1992, p. 25)

Nesse fragmento deparamo-nos com o “temor de viver” da narradora, expressão que talvez se origine na necessidade de uma associação inusitada – temor e viver – para ressaltar um problema, o medo, já que não existe “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 1973, p.3). Desse modo, ao contrário do normal esperado para um ser humano, que é o medo da morte, a marafona teme a própria vida e isso se deve, em parte, à solidão. Temos, então, uma inversão de agentes do medo – morte/vida – que resulta, semanticamente na oposição entre a marafona, que tem medo de viver, e os demais seres humanos que, em tese, nutririam o temor da morte.

Por não temer a morte e sim a vida, a narradora pode estender metaforicamente as suas mãos “e su estendido furor cerca de la muerte”, ou seja, ela pode aproximar-se da morte sem medos, a fim de melhor compreendê-la. Note-se que nesse excerto, a morte possui águas – “cerca de la muerte e sus águas” e que, mais adiante, ela será expressa como “pará de naufragados deseos”. Ora, levando-se em consideração que a palavra pará em Guaraní significa mar (ASSIS, 2008), podemos observar que, nesse parágrafo do texto, a fim de ilustrar a morte ao seu narratário, a narradora cria uma série de imagens nas quais a morte é metaforizada pela figura do mar, “sin fronteras y sin limites” que consome e destrói tudo o que está à sua frente.

No momento em que se aproxima das águas da morte, ela utiliza as palavras em guarani<sup>34</sup> “itacupupu”, água quente fervendo – de *y*, água; *taku*, quente; e *pupu*, ferver –, “chiã”, choramingar ou ranger, “tini”, muito quente, e “chiní”<sup>35</sup>, chilrear do grilo ou chacoalho da cobra cascavel. Essas palavras assumem um caráter onomatopéico na medida em que

<sup>34</sup> A tradução dos vocábulos em Guaraní foi feita de acordo com o Dicionário Guaraní-Português/Português-Guaraní, organizado por Cecy Fernandes de Assis (2008)

<sup>35</sup> No elucidário, chiní “também expressa o barulho da água quando ferve” (BUENO, 1992, p. 75).



reproduzem o ruído característico da fervura de um líquido, representando a morte como um mar em ebulição.

A seguir, ainda em relação à morte, a marafona expõe “sus águas de pura agonia”, repete a palavra “chororó”, derramar em guarani, criando também uma onomatopéia e esboça o som do derramar constante, em referência às perdas gradativas que ocorrem ao longo da vida e que culminam no desespero da morte.

A metáfora do mar é reforçada em “la sangre pissada de los días, ñguasú, ñpaguasú ai que sangro pissada, tuguĩvaĩ” (BUENO, 1992, p. 25), com as palavras “ñguasú” e ñpaguasú que significam “água grande” em Guarani – y, água; guasu, grande (ASSIS, 2008) – mas que, por extensão de sentido, são usadas para designar mar.

Em volta desse mar, a narradora de certa forma *mostra* ao seu narratário uma poça de “la sangre pissada de los días” rodeada de moscas. O substantivo “tuguĩvaĩ” – sangue ruim em Guarani (ASSIS, 2008) –, que proporciona a assonância da vogal /i/, reforça a cena grotesca.

Nesse cenário rodeado de moscas, os zumbidos desses insetos são representados pela repetição as palavras “mberú” e “mberuñaró”, mosca e briga de moscas – de *mberu*, mosca e *ñaró*, briga (ASSIS, 2008). A reprodução aproximada do som natural da mosca é criada a partir da aliteração das consoantes /m/, /b/ e /r/, da assonância das vogais /e/ e /u/ e do encontro consonantal nasal /mb/.

O efeito de sentido da reprodução desses zumbidos é acentuar o caráter sombrio e repugnante da cena representada pela narradora diante da morte. Esse ambiente nauseabundo contrasta com a “avíssima blancura” dos ovos postos pelas “moscas e besoros nocturnos del verano”.

A palavra ovos, cujo sentido figurado é “causa primeira; germe, origem, princípio” (HOUAISS) encontra-se no mesmo campo semântico de “alba” do verso seguinte: “Como la alba en el mar?”. Alba, o mesmo que alva “primeira claridade” (HOUAISS), representa o primeiro ponto de luz a iluminar a escuridão do oceano. Destarte, tanto os ovos quanto a alba remetem à esperança, do novo que contrasta com o “mar de perdas y rumores” expresso anteriormente, demonstrando que, ainda em relação à morte existe a esperança do recomeço.

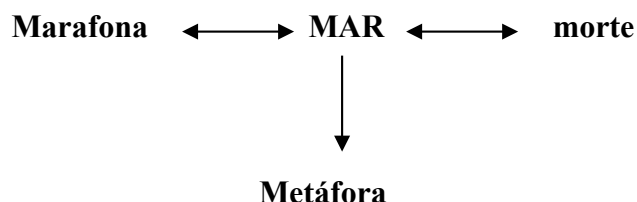
Na abordagem dos aspectos lexicais do último verso, “Pará, paraná, panamá. Paraĩpĩeté.”, mar, rio do tamanho do mar, mariposa e abismo do mar, respectivamente em Guarani<sup>36</sup>, temos uma repetição do segmento *para*, a aliteração da letra /p/ e a assonância da

<sup>36</sup> As definições desses vocábulos foram dadas de acordo com o Elucidário que aparece nas últimas páginas do livro.

letra /a/. Observamos também uma sucessão de sintagmas e de sentidos nas palavras “Pará”, “paraná” e “panamá”, como se o mar levasse ao rio que, por sua vez, conduzisse à borboleta.

A última palavra, “Paraĩpĩeté”, pode ser bastante expressiva se pensarmos o mar como a “imagem da vida e da morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 593). Nessa perspectiva, tudo se finda nesse abismo do mar e, ao mesmo tempo, tudo se origina nele; em outras palavras, ele é, simultaneamente, morte e nascimento.

Em outras partes do romance, o mar também é atribuído à própria existência da marafona, como no trecho “[...] Mi mar? Mi mar soy yo [...]” (BUENO, 1992, p. 73). Destarte, se estabelecermos uma comparação com o parágrafo em análise, podemos esboçar uma representação:



Na ilustração, observamos que a palavra mar estabelece uma relação de analogia com a marafona e com a morte. Essa metáfora aproxima simultaneamente os dois designantes unindo-os no contexto de significação do romance.

Ora, se a marafona, metaforicamente, é o mar e se, por sua vez, o mar é também a morte, a marafona pode ser a própria morte metaforizada. Assim como o abismo do mar representa a morte, a origem e o fim de todas as coisas a marafona considera-se o início e o fim do mar *paraguayo* por ela criado.

O abismo, que também remete ao inferno (HOUAISS), e a noção de profundidade são recorrentes no relato da marafona. Em certo trecho do romance a narradora utiliza esteticamente palavras que remetem a esse abismo, como podemos observar no trecho: “Ahora es el agujero, el oco del oco del médio [...]. Yo que lo diga, yo que densamente sê como es la madriguera, la cueva, esto esgar abajo de la línea del infierno: el oco, el oco del ueco del medio. Buracos?” (BUENO, 1992, p. 49)

Nesse fragmento, constatamos inicialmente a repetição da palavra “oco”, seguida de “ueco”. Tal repetição proporciona a representação onomatopéica do som do eco, a fim de transmitir ao leitor a expressão de uma voz que se encontra no fundo de um poço. Essa ideia é

reforçada pela sinonímia criada a partir das palavras “agujero”, “cuevas” e “buraco”, duas palavras em espanhol e uma em português que remetem à noção de abismo.

Notamos nesse excerto que além da linha do silêncio anunciada pela marafona no início do romance, ela apresenta “la línea del infierno”. E é nas profundezas, abaixo da linha do inferno que se encontra o relato da marafona.

A aliteração das letras /l/ e /c/ e a assonância da letra /o/ que se configuram na repetição de “el” e “oco” produzem a cacofonia loco no interior da frase: “ e loco, e loco del medio”; “e loco, e loco del ueco del médio”. Esse cacófato apresenta, como efeito de sentido, a comprovação pretendida pela marafona de que tudo perde gradativamente a sua lucidez à medida que se aproxima do inferno.

A repetição de palavras como efeito estético e de sentido é constante em *Mar paraguay*. A marafona vale-se desse recurso para dar ênfase, musicalidade e ritmo à sua expressão, como podemos observar em:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretã. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se vá, criolo vagabundo de los caminos, rufiôn ô gigolô, e acá se pone de nuervo, de nuevo, de novo el infierno. Añaretã. E se pegan sulcos en la cara e tus pelos se tintan de blanco, grissalhados, entonces también son las cosas del infierno [...] (BUENO, 1992, p. 20).

No excerto, observamos a repetição constante de “uno”, pronome em Espanhol que indetermina o sujeito, e da metáfora do inferno, com “infierno”, Espanhol, e “añaretã”, Guarani. Essas repetições acentuam a persistência do inferno no relato da marafona.

Em “[...] acá se pone de *nuervo*, de *nuevo*, de *novo* el infierno”<sup>37</sup>, repete-se o conceito de insistência através de três palavras de origens distintas: *nuervo*, do Buenês, invenção da marafona; *nuevo*, do Espanhol; e *novo*, do Português. Com a gradação *nuervo*, *nuevo*, *novo*, a narradora enfatiza a permanência do inferno sobre todas as coisas. Assim, não importa o caminho escolhido, não existe escapatória, sempre se chegará ao “añaretã”, inferno.

A preponderância do inferno em face das mais variadas situações pode ser também observada no trecho: “[...] e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho inumerable. Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai.” (BUENO, 1992, p. 22). As palavras *de*, *la* e *rosa* aparecem repetidas e estabelecem uma relação de contraposição com o termo inferno.

---

<sup>37</sup> Grifos nossos

Ora, se entendermos a palavra rosa como “estado de satisfação do corpo e/ou do espírito; acontecimentos felizes; bem-aventurança, dita, ventura” (HOUAISS), ela poderá ser concebida como a metáfora de uma vida perfeita. Assim, o advérbio “hasta”, até em Espanhol, e a repetição “en la rosa de la rosa de la rosa” enfatizam a permanência do inferno mesmo em condições que pareçam perfeitas. O termo *karai* – senhor, denotando também aquele que é abençoado (GUASH & ORTIZ, 1996) – como forma de invocação no fim do trecho realça o tom profético e místico das palavras da narradora.

A repetição de palavras como recurso expressivo também é utilizada pela narradora ao refletir sobre suas origens: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad” (BUENO, 1992, p. 16). As palavras *del* e *fondo* repetidas dão ênfase à profundidade na medida em que proporcionam a aliteração das letras /f/, /l/, /n/ e /d/ e a assonância das letras /e/ e /o/.

Esse recurso é utilizado pela narradora a fim de realçar a dimensão de longinquidade de sua origem, no interior do Paraguai, país por ela caracterizado como uma “hacienda” – pequeno pedaço de terra, sítio em Espanhol.

Vemos também uma gradação em “guarani, guarânia e soledad”. O termo guarânia é resultante da associação melódica proporcionada pela língua Guarani. Como termo dicionarizado, representa a “balada de andamento lento, quase sempre em tom menor, característica da música paraguaia” (HOUAISS). Assim, ao lado de soledad, solidão, as palavras guarani e guarânia revestem de um tom saudoso e melancólico as lembranças de sua origem no coração da personagem narradora.

O jogo com a disposição das palavras na construção do texto também é utilizado como recurso estético pela narradora em *Mar paraguay*. A partir da troca e combinação de radicais e de vocábulos inteiros, invertendo e acentuando os seus sentidos. Exemplo disso é o excerto “[...] El viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida harta y farda. Ah, si, y farta” (BUENO, 1992, p. 24), do qual destacamos as palavras “harta”, “farda” e “farta”. *Harta* e *farta*, designando “satisfação” estabelecem uma relação de oposição com *farda*, que se refere a *fardo* “aquilo que é difícil ou duro de suportar” (HOUAISS).

Na combinação dessas palavras que possuem em comum a sílaba /ar/ e à qual a acrescentou as letras /h/, /f/, /d/ e /t/ formando os três vocábulos temos uma expressão de ambiguidade e tensão, na medida em que a narradora demonstra que, não obstante o incômodo constante provocado pela presença do *viejo* em sua vida, ela não deixa a parte os momentos sexuais satisfatórios proporcionados pelo amante. Como já expresse em outra parte no romance, o *viejo* é “un mal necessário” (BUENO, 1992, p. 13).

Encontramos outro exemplo do jogo com a disposição das palavras em “[...] Al viejo solo lo interessa que la noche sea borracha para caçar-me, para sacarme, a mim, después en la cama [...]” (BUENO, 1992, p. 19-20), com a inversão de sílabas entre as palavras “caçar-me” e “sacarme”, na intenção de ressaltar que a perseguição – caça – do viejo sempre culminava na posse – sacar, com o sentido de conquista em Espanhol – e no despojamento dela na cama.

Efeito de sentido semelhante ocorre no fragmento “[...] Su gusto y martírio: perseguir-me, casar-me, catar-me [...]” (BUENO, 1992, p. 36), no qual as palavras “perseguir-me”, “casar-me” e “catar-me” também ressaltam o poder de posse exercido pelo *viejo* sobre a marafona.

O jogo com a disposição e combinação das palavras na narração de *Mar paraguayo* também pode ser observado no fragmento:

“[...] A el viejo no le gustaba el sol e tenia razón su piel que, al custo del menor descuido, se pegava de bolhas e el podría atravesar tres noches incendiado, agônicas dolores que los analgesicos no bloqueavan. Tasī, tasī, tan malo. Ah, mi vida, tecové, tinī. La ruína de la materia es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que empezen a ir al solo las cerraderas tábuas de mi construcción precária. No, no deseo ver desfacerme in polvo y huessos ossossosporosos” (BUENO, 1992, p. 28).

Nessa parte, a narradora reflete sobre a decadência física do viejo e, por extensão, sobre a decrepitude do ser humano com o passar do tempo. Em “No, no deseo ver deshacerme in polvo y huessos ossossosporosos” (BUENO, 1992, p.28), a aliteração da letra /s/ nas palavras “deshecerme”, “huessos” e na construção inusitada “ossossosporosos” proporciona um efeito de sibilização quase onomatopéico na representação do som de algo que se está esvaindo, em ruínas. Tal efeito é utilizado para reforçar justamente a idéia da decadência corpórea do ser humano e o medo que isso provoca na marafona.

Em *Mar paraguayo* o grau de subjetividade é forte. O texto é construído mediante a tensão de um *eu* inconformado com o mundo e que reflete sobre a vida – e sobre a morte – de uma maneira incomum, fugindo aos padrões e rompendo com as convenções e com quaisquer limites.

O subjetivismo, enquanto perspectiva lírica, pode ser observado no trecho em que a narradora questiona (se) sobre o amor. Após uma vida de orgia e de prazeres tanto ao lado do *viejo*, como do *niño* e nas suas experiências de prostituta, ao se deparar com os terrores da solidão, a protagonista reflete:

Que es el amor? Una solitaria rosa en el desierto? Ô el simple sentimiento odioso de que es imposible, de que es imposible uno vivir sin que caiga y se levante, sin que levante-se y se caiga de nuevo, recorriente, sombría compulsión de los devotados a lo áspero oficio de uno querer sin conta y sin frenos, de los señalados por esto que veo en las cartas y que es feito una sombra ô el espectro de la nuven y que acá en el mar de Guaratuba se pone, en una palabra, íntima del trueno, la palabra ilusão, artificio que cultivamos también para que uno no deje así subitamente de sonhar. (BUENO, 1992, p. 53).

A exposição da narradora sobre as vicissitudes do amor torna-se ainda mais lírica e expressiva no trecho seguinte, no qual ela reflete sobre a ocupação de sonhar: “[...] Seria, seguro, muy triste se la gente humana perdera, de golpe, la estranha inclinación que es error y dever, la ocupación de sonhar” (BUENO, 1992, p. 53-54).

Neste ponto do trabalho, podemos ainda analisar as particularidades estéticas e poéticas presentes no hiato IX (BUENO, 1992, p. 42-48). Essa parte do relato da protagonista narradora é composta por uma série de enunciados divididos pelo sinal de pontuação /:/.

Ora, dada a extensão do trecho, delimitaremos a análise aos dois primeiros parágrafos-estrofe:

:

: cerrada la compra de panes, pañuelos, gases y inyecciones, que me tomam ebaforidos instantes en la botica, uno que otro entardecer acá me siento, en esto sofá diagonal a la ventana, e al sentarme é casi como se toda me desabasse demoronada: unos retectores en la entraña: el sol crepúsculo entreteciendo-se de úmidos cambiantes: epácios de onde ya pueden mober-se las ocupaciones cerimoniales de la luz y de la luna: por entre la copa de los sombrêros ô entre los duros vacíos de la higuêra que devastam de sombra y sospeición al entardecer del balneário: higuêra, cõpa, sombreros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enterniecen se todavía tecen: ñandú: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidas hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó  
: acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tiempo pacientíssimo de

unas dos horas: en estos pontêros, relôgios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu: invierno más que otoño pânico otoño: ñandu: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas assolutamente distintas: arañas y escorpiones? (BUENO, 1992, p. 42-43)

Em seu livro *Versos, sons e ritmos*, Norma Goldstein (2005) reflete sobre a análise de poemas e propõe a abordagem de três níveis na análise: lexical, sintático e semântico. No caso do trecho separado para a análise, não temos um poema especificamente, mas podemos utilizar o referencial teórico proposto por Goldstein como referência para estudar a poeticidade proeminente no fragmento.

No primeiro nível, temos a palavra como unidade de análise. Trata-se de observar a linguagem utilizada no poema, suas características e peculiaridades, além de fazer o levantamento das categorias gramaticais que nele predominam, atribuindo-lhes sentido e significação:

Trata-se de analisar o léxico do texto, verificando de quais palavras ele se compõe. O vocabulário do texto revela um nível de linguagem: culto ou coloquial, por exemplo. De modo geral, a linguagem coloquial é mais frequente nos poemas modernos. Mas também há poemas modernos em linguagem culta, assim como poemas tradicionais compostos em linguagem simples (GOLDSTEIN, 2005, p.60).

Para Antonio Candido, a palavra é a base da criação poética:

A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta, é a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: dureza de guturais, explosões de labiais, suavidade de linguais. (CANDIDO, 1996, p.59)

Nesse sentido, para que a análise tenha sentido, é necessário dar a devida atenção ao tipo de léxico utilizado no poema de forma a distinguir sua relevância na interpretação do texto.

No nível sintático, o foco da análise direciona-se à organização sintática do texto poético, a fim de perceber os tipos de períodos de que ele se compõe, sua pontuação, paralelismo, etc.

Por sua vez, no último nível, o semântico, as constatações anteriores serão relacionadas para depreender o aspecto significativo do poema. É nessa etapa que se analisam as figuras de similaridade— comparação, metáfora, alegoria, sinestesia, etc. —, de contiguidade — metonímia, sinédoque — e de oposição — antítese e paradoxo.

No nível semântico se atribuem o sentido e a interpretação do poema, já que “as figuras sonoras, a organização sintática, o vocabulário, o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto” (GOLDSTEIN, 2005, p. 64).

Por fim, munidos desse aporte teórico, é necessário prosseguir rumo à *praxis*, no sentido de articular os conceitos ao trecho proposto para análise.

Em relação ao léxico, destacamos quatro palavras-chave, que, em nossa perspectiva, contribuem para a compreensão da totalidade do fragmento-poema: “sol crepúsculo”, “sofá diagonal”, “crochê/ñanduti”, e “vozes guaranis”.

Em “sol crepúsculo”, temos a sobreposição de dois substantivos que representam concepções distintas: o sol, luminosidade, vivacidade; o crepúsculo, declínio. O crepúsculo representa o período em que o sol declina perdendo seu vigor, como uma despedida para a chegada da noite. Assim, nessa construção, qualquer possibilidade de referência à luminosidade ou ao brilho do sol é quebrada pela sobreposição do substantivo crepúsculo.

O “sol crepúsculo” também anuncia no fragmento-poema que o período do dia é o entardecer.

Destarte, no trecho “el sol crepúsculo entreteciendo-se de úmidos cambiantes” (BUENO, 1992, p. 42), a narradora contempla essa transição do dia para noite e expressa a visão do sol que se entrelaça na paisagem em movimentos que, para ela são úmidos, caracterizando um recurso de sinestesia.

Em sentido figurado, enquanto a aurora representa o início da vida, o ocaso alude ao fim, à preparação para a morte. Essa metáfora faz sentido se a relacionarmos ao trecho “[...] e al sentar-me é casi como se toda me desabasse demoronada” (BUENO, 1992, p. 42), em que, através do pleonasma *desabar demoronada*, a narradora reforça a ideia da ruína na qual ela se encontra; o desabar não é apenas em uma cadeira, mas na vida e nos anseios. O eu enunciativo reflete suas memórias sentado em meio às degradações do passado e o constante medo da morte e do inferno.



Já o “sofá diagonal” revela a lugar transversal da protagonista em relação à janela através da qual ela contempla o mundo. Devido ao fato de a sua posição ser oblíqua, ela possui uma visão parcial, limitada das coisas. De certa forma, esse termo deixa transparecer o caráter dúbio imanente em todo o relato, na medida em que é conduzido a partir do olhar obtuso da marafona.

Em “crochê/ñanduti” no verso “para urdir en el crochê mis rendas ñanduti” (BUENO, 1992, p. 42) observamos que a marafona utiliza o crochê, elemento francês ligado à tradição brasileira, para tecer o ñanduti, palavra que designa a teia de aranha em guarani e que também se refere a um bordado popular no Paraguai. O resultado é uma confecção híbrida, resultante de uma fusão de culturas, que reflete a própria constituição do eu enunciativo desse fragmento-poema.

A constituição híbrida também é revelada na construção “vozes guaranis” que sucede o verso “la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memória, se entretienen todo habla y tricô” (BUENO, 1992, p. 42) e estabelece um diálogo de tradições. O passado, dimensão ancestral, continua a influenciar o presente e o futuro da marafona. Essas vozes, por sua vez, “solo se enterniecen se todavia tecen” (BUENO, 1992, p. 42), ou seja, somente sensibilizam e têm sentido se integradas às sensações e reflexões da narradora na composição do seu relato.

Nessas palavras-chave, podemos reconstituir o cenário proposto pelo fragmento-poema: ao entardecer, a marafona, sentada no sofá em posição oblíqua à janela, contemplando a paisagem tenta imitar com o crochê as rendas do ñanduti. Enquanto tece, ela reflete as vozes guaranis de seus pais e avôs e compõe, ao mesmo tempo, o seu relato.

No que se refere ao nível sintático, observamos que o trecho-poema é composto, sobretudo, por orações coordenadas assindéticas, já que não aparecem conectivos entre os enunciados. Essa série de enunciados coordenados, como efeito de sentido, reforça a caracterização de fluxo de consciência na expressão do pensamento da prostituta paraguaia. Em relação à sintaxe, também destacamos os versos 24, 25 e 26 que apresentam o verbo sentir na primeira pessoa do singular em uma sequência nos três idiomas: “me siento”, espanhol; “sinto”, português; e “ñandu”, guarani.

Por sua vez, em todo o trecho, as palavras *siento* e *ñandu* assumem um caráter de impreviabilidade, devido à própria significação ambígua desses termos, pois *ñandu*, em Guarani, pode ser tanto o substantivo aranha quanto o verbo sentir (ASSIS, 2008) e *siento*, em Espanhol, designa a primeira pessoa do singular tanto do verbo sentir quanto do verbo sentar. As duas palavras aproximam-se e constroem a ideia do relato como uma teia de aranha

constituída por um sujeito em crise sentado – posição intermediária entre o estar deitado e em pé – e que escreve o que sente, “canceriana mi verbo es sentir” (BUENO, 1992, p. 43).

A marafona também estabelece um jogo sonoro e semântico com as palavras “ñandu”, “ñanduti”, “ñandutimichi” e “ñandurenimbó”, aranha, bordado, bordado pequeno e teia de aranha, respectivamente em Guaraní (GUASH, 1996): sonoro, na repetição do radical *ñandu*; e semântico, na construção do sentido de teia.

No trecho “de sus urdidas hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto en el andamiento feliz de uma libertad” (BUENO, 1992, p. 42), o eu enunciador associa o verde à liberdade. A paisagem é entrelaçada à perspectiva de liberdade da prostituta.

Em “en estos pñteros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de ahora” (BUENO, 1992, p. 43) destacamos o termo “relógios-de-sal”, na representação do relógio inconstante que se esvai e se desmorona enquanto as horas passam para depois recompor-se, exatamente como o relato da marafona.

Por fim, em relação às invenções lingüísticas e estéticas em *Mar paraguay*, podemos concluir que a linguagem reflete o caos aparente da estrutura da obra e representa a narradora ébria e analfabeta em seu discurso errante.

Por mares nunca de antes navegados.

Camões – *Os Lusíadas*

## CONCLUSÕES

*Mar paraguayo*, é um romance plural em todos os sentidos. A composição estrutural, a linguagem, a ausência de fronteiras e de limites revelam a manipulação artística nele presente.

Há que se considerar que as peculiaridades desse livro dificilmente o transformariam em um *best-seller*, e tampouco o colocariam entre os livros mais vendidos e apreciados pelo público. Sua riqueza estética, no entanto, se encarrega de torná-lo um objeto literário singular, não apenas na representação de uma época, mas, sobretudo, na invenção artística tanto no

estilo, quanto na linguagem e na construção textual do romance e da personagem principal, a narradora *del* Balneário.

Tais elementos, sem dúvida, esgotariam incontáveis observações críticas, o que revela a relevância de *Mar paraguay* para as correntes de crítica literária não somente do Brasil, mas de países como Argentina, México, Canadá e Chile. O romance vai sendo aos poucos reconhecido, tornando-se importante no contexto de produção literária atual.

Neste trabalho utilizamos como método de exploração crítica do romance a análise estrutural, nas perspectivas teóricas de Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Gerard Genette e com as explicitações de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes e Affonso Romano de Sant'anna. Mediante esse referencial teórico, esquadrimos categorias narrativas como espaço, história, personagens e linguagem, a fim de sistematizar e compreender a complexidade estética que envolve o romance.

Ao longo da análise chegamos a algumas constatações. A primeira delas é a de que o título do livro anuncia o que vem no seu desenrolar. Ao dotar o Paraguai, país mediterrâneo, de um mar, entendemos que o título não deve ser analisado apenas no plano físico ou geográfico, mas no campo simbólico e de representação. O mar associa-se, então, às vicissitudes e às complexidades do ser, personificadas na protagonista e narradora do romance, em sua condição de marafona.

Como reconfiguração da paisagem nacional, paisagem essa estabelecida em Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, a noção de um mar *paraguay* amplia-se e passa a ser vista como uma metáfora da região fronteira, na reflexão a respeito da composição híbrida dos sujeitos que vivem entre fronteiras. Esse fato se comprova se considerarmos a linguagem errante da narradora, entre línguas e gramáticas e no limite entre a oralidade e a escrita.

Verificamos, também, que a estruturação textual do romance, manifestada na mudança brusca de temas na divisão dos capítulos, nas partes dependentes e nos hiatos, reflete a confluência de memórias, biografia, sensações, anseios e imediatismos na composição da protagonista narradora, uma prostituta paraguaia velha que vive em Guaratuba, litoral do Paraná.

A protagonista foi analisada em duas esferas distintas: enquanto personagem, atuante na história; e enquanto narradora e manipuladora do discurso. Desse modo, estabelecemos uma linearidade temporal nesse discurso da narradora, no sentido de ressaltar sua (auto) caracterização como personagem. Observamos, com isso, que o tempo, o espaço e a própria

distinção das personagens *viejo, niño*, Sônia Braga, Brinks e *Doctor Paiva* encontram-se totalmente integrados à perspectiva da narradora protagonista.

Na última parte deste trabalho, por sua vez, estudamos o labor estético e artístico presente na invenção de uma língua em *Mar paraguayo*. A construção da língua(gem) na narrativa é resultante da mescla de vocábulos, construções e estilos do Português e do Espanhol, além da integração entre a poesia e a prosa no interior do romance.

Destarte, no percurso da análise constatamos que os aspectos estruturais encontram-se intimamente ligados à dimensão ampla e fundamental da protagonista e colaboram para uma leitura aberta da obra, além de auxiliar a apreender as inter-relações culturais, sociais e estéticas nela suscitadas e destacar sua relevância na produção literária atual.

Por fim, não podemos deixar de considerar os limites desta dissertação. Toda e qualquer forma de classificação ou de análise somente é válida se gerar um melhor entendimento a respeito da obra literária. De uma maneira geral, há que se considerar que a abordagem aqui proposta é apenas uma das inúmeras maneiras de explorar esse objeto artístico.

*Mar Paraguayo* possui complexidades ímpares que dificultam qualquer classificação ou esquematização. Elas servem apenas como caminhos de análise, insuficientes certamente para abarcar a genialidade de sua composição. Afinal, não tratamos de um romance que possa ser contado ao telefone, conforme já havia anunciado o prefácio de Néstor Perlongher.

## BIBLIOGRAFIA DE WILSON BUENO

Expoente da exploração de recursos estéticos na criação de obras singulares do ponto de vista linguístico, literário e artístico, Wilson Bueno (Jaguapitã/ PR, 1949 – Curitiba/ PR, 2010) começou a publicar nos anos 80. É autor de:

- *Bolero's Bar* (Criar Edições, Brasil, 1986)

- *Manual de Zoofilia* (Noa Noa, Brasil, 1991)
- *Ojos de água* (El Territorio, Argentina, 1991)
- *Mar paraguay* (Iluminuras, 1992; Intempérie, Chile, 2001; TSE TSE, Argentina, 2005; Bonobos, México, 2006),
- *Cristal* (Siciliano, Brasil, 1995)
- *Pequeno tratado de brinquedos* (Iluminuras, Brasil, 1996)
- *Os chuvosos* (Tigre do Espelho, Brasil, 1999)
- *Meu tio Roseno, a cavalo* (Editora 34, Brasil, 2000)
- *Cachorros do céu* ( Editora Planeta, Brasil, 2005)
- *Diário vagau* (Travessa dos Editores, Brasil, 2007)
- *Pincel de Kioto* (Editora Lumme, Brasil, 2007)
- *Canoa canoa* (Verbena Ediciones, Argentina, 2007)
- *A copista de Kafka* (Editora Planeta, Brasil, 2007).

Wilson Bueno também atuou intensamente como cronista e colaborador em diversos periódicos. Teve seus trabalhos publicados semanalmente na *Folha do Paraná* e em *O Estado de S. Paulo*, dentre outros, além de ter dirigido por muitos anos o lendário suplemento *Nicolau*.

## REFERÊNCIAS

AJENS, Andrés. *Paranlumen*. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguay*. Buenos Aires: TSE TSE, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *José & Outros* (José, Novos poemas, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo, 4 Poemas, Viola de bolso II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ASSIS, C.F. *Dicionário Guarani- Português*. 2 ed. Edição própria: São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

BELON, Antonio Rodrigues. *Navegar por mares paraguayos*. Colômbia: Anais do JALLA – Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. Modesto Carone. In: \_\_\_\_ et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário Aurélio da língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004. (Versão impressa e eletrônica).

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mar paraguayo*. Santiago de Chile: Intempérie, 2001.

\_\_\_\_\_. *Mar paraguayo*. Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mar paraguayo*. Ciudad de México, 2006.

\_\_\_\_\_. O inventa-língua Wilson Bueno. In: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdocadernog/index.phtml?id=930829&ch> – acessado em 20/07/2010.

\_\_\_\_\_. Fronteiras no entre-céus da linguagem. In: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm> – acessado em 25/07/2010

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: CIA EDITORA NACIONAL, 1973.

\_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH/USP, 1996.

CANGI, Adrián. *Imprevistos de la vida, torsiones del language*. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números; tradução: Vera da Costa e Silva – 5 ed – Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.*

DOURADO, Autran. *Personagem, composição, estrutura*. In: \_\_\_\_\_. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1972.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 3a ed. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios; vol. 6).

GONZALEZ, Natalicio. *Geografía del Paraguay*. Edición de Homenaje. Asunción: Cuadernos Republicanos, 1993.

GUASCH, Antonio. *El idioma Guaraní. Gramática y antología de prosa y verso*. 4. ed. Asunción: Loyola, 1976.



GUASH, Antonio & ORTIZ, Diego. *Diccionario castellano – Guarani/ Guarani – Castellano*. Asunción: CEPAG, 1996.

GUBETICH FERREIRA, Hugo: *Geografía del Paraguay* . Asunción: Orbis,SACI, 1951.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. Digitalização da 3. ed. São Paulo: Atena, 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

JIMENEZ, Reynaldo. *La subversión de las aduanas*. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Buenos Aires: TSE TSE, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El coronel no tiene quien le escriba*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

MAYANS, Antonio Ortiz. *El guaraní*. In:

[http://www.portalguarani.com/obras\\_autores\\_detalle.php?id\\_obras=10033](http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=10033). Acesso em 14 de novembro de 2010.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Tesoro de la lengua Guarani*. Viena: Faesy y Frick; Paris: Maisonneuve, 1876.

NERUDA, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. 44. ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 51-74.

PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaia. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PERRONE-MOISÉS. Prefácio. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Perspectiva, 1979.

PLA, Josefina. Ñanduti: encrucijada de dós mundos. In:  
<http://artesvisualespy.blogspot.com/2010/04/josefina-pla-nanduti-encrucijada-dedos.html> - acesso em 18 de outubro de 2010.

POULLION, Jean. O tempo no romance. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

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

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3ª ed. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. *As categorias da narrativa literária*. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

