



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

***MAR PARAGUAYO: O ‘TRANS’ COMO CHÃO DE UMA POÉTICA,
UMA LEITURA EM CIRANDA***

ANA GABRIELLA MELO RIBEIRO AIRES

Foz do Iguaçu
2023



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

***MAR PARAGUAYO: O 'TRANS' COMO CHÃO DE UMA POÉTICA,
UMA LEITURA EM CIRANDA***

ANA GABRIELLA MELO RIBEIRO AIRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Débora Cota

Foz do Iguaçu
2023

ANA GABRIELLA MELO RIBEIRO AIRES

MAR PARAGUAYO: O 'TRANS' COMO CHÃO DE UMA POÉTICA,
UMA LEITURA EM CIRANDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Débora Cota
UNILA

Profa. Dra Livia Santos de Souza
UNILA

Profa. Dra Rita Lenira de Freitas Bittencourt
UFRGS

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

R484

Ribeiro Aires, Ana Gabriella Melo.

Mar Paraguayo: o 'trans' como chão de uma poética, uma leitura em ciranda / Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires. - Foz do Iguaçu, 2023.

138 f.: il.

Mestrado (Dissertação) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2023.

Orientador: Débora Cota.

1. Mar Paraguayo. 2. Poética. 3. Trans. 4. Ciranda. 5. Literatura comparada. I. Cota, Débora. II. Título.

CDU 82.091(893)

AGRADECIMENTOS

À minha rede, extensa rede, frutífera rede. Porque eu sinto e é forte. A mainha e painho, Simone e Ronaldo. Aos avós, Marlúcia, Zezé, Heleno, Inaldo, e aos que vieram antes deles. Às hermanas, Mirela e Isabella. À Lina, cúmplice de infinitos cotidianos. Enfim, aos amados que de outras mil maneiras estiveram e estão junto também, Danielle, Rudá, Sumaya, Mirliê, Giovanna, José, Adália, Matheus, Camilla, Joana, Clara, Luiza, Rosana, Marta, Ana, Júlia, Duca, Marisa, Ben. Aos que me acolheram durante as migrações, físicas mesmo, que foram ocorrendo durante o processo de pesquisa, de diversos lados das fronteiras e além delas, Junior, Leninha, Sil, Dona Norma, Dona Maria, Fau, Lula, Léo, Oswaldo, Zé, Gabi, Underground, Renan, Gio, Méssi, Felipe, Lóri, Marce, Vero, Guije, Miguel, Ander, Pablo, Lili, Norma.

Ao corpo docente e discente do PPGLC, pelas novidades e desafios, bem como pelo apoio. Ao corpo técnico do PPGLC, pelo suporte. Em especial agradeço aqui à minha orientadora, Débora Cota, pela sugestão de Mar Paraguayo, por ter me apresentado Wilson Bueno, obra e autor que certamente me acompanharão por longas datas; e, também, por aceitar fazer parte dessa investigação, sempre de maneira comprometida. Às docentes da banca, Lívia Santos de Souza e Rita Lenira de Freitas Bittencourt, pelas contribuições feitas desde a qualificação desta pesquisa, quando estavam junto também ao pesquisador Damian Cabrera, que também fez contribuições consideradas aqui e a quem também agradeço.

O presente trabalho foi (e só poderia ter sido – apesar de contratempos que o contexto político, de um Brasil, assim mesmo grafado, que tentou de diversas maneiras minar o investimento na ciência, impôs –) realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior– Brasil.

O homem tece a própria rede, tece a teia, sua sina
Cátia de França

*[...] embora contraiam pátria e língua
assim como empunham facas e tácticas;
embora construam obstáculos em caminhos estreitos
que nos querem arquipélagos
[...]
nos resta sensibilidade, vozes e gestos;
ainda que não saibam, mas nos digam "sinto muito";
existimos antes de não terem tempo pra
outras configurações de mundo
Maré de Matos*

RESUMO

Muitos questionamentos já foram apontados e tantos outros surgem a partir da aproximação à obra *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, mas são dois os que orientam a escrita desta pesquisa: como ler *Mar Paraguayo* hoje, justo após trinta anos desde a sua primeira publicação? Como dialogar com essa obra a partir de onde se lê? Desse modo, sem preconizar respostas, mas de maneira propositiva, entendemos a necessidade de discutir *Mar Paraguayo* enquanto construção de uma narrativa trans: narrativa que está ‘para além’ de limites desde o corpo trans da marafona do balneário de Guaratuba, nossa narradora e única voz da narrativa, também persona-personagem. Nesse sentido, notando a potência do ‘trans’ como chave de leitura à narrativa, a partir da narrativa marafa vamos refletir sobre categorias como, por exemplo, língua ou translíngua (MIRANDA, 2019); linguagem, ritmo, imagem (PAZ, 2012); linguagem performática, tempo (MARTINS, 2021); memória (ASSMANN, 2011); comunidade (ANDERSON, 2008; NANCY, 2006) em perspectiva com as multidões kuir (PRECIADO, 2019) e com a relação por extensão (GLISSANT, 2021). Ainda, vamos considerar as redes (JASINSKI, 2017; BRAVO, 2011) que foram e continuam sendo articuladas e de que fazem parte *Mar Paraguayo* em suas reverberações e Wilson Bueno em sua presença na máquina performática (AGUILAR; CÁMARA, 2017) enquanto autor-crítico-editor a projetar-se sempre além-fronteiras. Ademais, além de toda a discussão, o presente trabalho conta com quatro entrevistas feitas em campo com autores partícipes das redes que tanto *Mar Paraguayo* quanto Wilson Bueno também fazem parte, a saber: Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar, Ricardo Corona. Dessa maneira, buscamos realizar uma leitura em ciranda de *Mar Paraguayo* na medida em que compreendemos a importância de ressaltar de onde parte nossa leitura e que a contemporaneidade da obra também solicita modos de leitura contemporâneos.

Palavras-chave: Mar Paraguayo. Poética. Trans. Ciranda.

RESUMEN

Muchas preguntas ya han sido planteadas y muchas otras surgen del abordaje de la obra *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, pero hay dos que orientan la escritura de esta investigación: ¿cómo leer *Mar Paraguayo* hoy, justo después de treinta años de su primera publicación? ¿Cómo dialogar con esta obra desde donde se la lee? Así, sin prejuzgar respuestas, pero de forma propositiva, entendemos la necesidad de discutir *Mar Paraguayo* como construcción de una narrativa trans: una narrativa que está 'más allá' de los límites desde el cuerpo trans de la marafona del balneario de Guaratuba, nuestra narradora y única voz de la narración, también persona-personaje. En este sentido, constatando la potencia de lo 'trans' como clave de lectura de la narrativa, a partir de la narrativa marafa reflexionaremos sobre categorías como, por ejemplo, lengua o translengua (MIRANDA, 2019); lenguaje, ritmo, imagen (PAZ, 2012); lenguaje performativo, tiempo (MARTINS, 2021); memoria (ASSMANN, 2011); comunidad (ANDERSON, 2008; NANCY, 2006) en perspectiva con las multitudes kuir (PRECIADO, 2019) y con la relación por extensión (GLISSANT, 2021). Todavía, consideraremos las redes (JASINSKI, 2017; BRAVO, 2011) que se han articulado y se siguen articulando y de las que forman parte *Mar Paraguayo* en sus reverberaciones y Wilson Bueno en su presencia en la máquina performativa (AGUILAR; CÁMARA, 2017) como autor-crítico-editor proyectándose siempre más allá de las fronteras. Así, además de toda la discusión, el presente trabajo cuenta con cuatro entrevistas hechas en campo con autores participantes de las redes de las que también hacen parte tanto *Mar Paraguayo* como Wilson Bueno, a saber: Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar y Ricardo Corona. Por lo tanto, buscamos realizar una lectura de *Mar Paraguayo* en ciranda en la medida en que entendemos la importancia de destacar de dónde viene nuestra lectura y que la contemporaneidad de la obra también exige modos contemporáneos de lectura.

Palabras-clave: Mar Paraguayo. Poética. Trans. Ciranda.

ABSTRACT

Many questions have already been raised and many others arise from the approach to the work *Mar Paraguayo* (1992), by Wilson Bueno, but there are two that guide the writing of this research: how to read *Mar Paraguayo* today, just after thirty years since its first publication? How to dialogue with this work from where it is read? In this way, without prejudging answers, but in a propositional way, we understand the need to discuss *Mar Paraguayo* as a construction of a trans narrative: a narrative that is 'beyond' limits since the trans body of the marafona of the guaratuba beach resort, our narrator and only voice of the narrative, also persona-character. In this sense, noting the potency of 'trans' as a reading key to the narrative, from the marafa narrative we will reflect on categories such as, for example, language or translanguage (MIRANDA, 2019); language, rhythm, image (PAZ, 2012); performative language, time (MARTINS, 2021); memory (ASSMANN, 2011); community (ANDERSON, 2008; NANCY, 2006) in perspective with kuir crowds (PRECIADO, 2019) and with relation by extension (GLISSANT, 2021). Still, we will consider the networks (JASINSKI, 2017; BRAVO, 2011) that have been and continue to be articulated and of which *Mar Paraguayo* is part in his reverberations and Wilson Bueno in his presence in the performative machine (AGUILAR; CÁMARA, 2017) as author-critic-editor to project himself always beyond borders. Moreover, in addition to all the discussion, the present work counts on four interviews made in the field with authors who are participants of the networks that both *Mar Paraguayo* and Wilson Bueno are also part of, namely: Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar, Ricardo Corona. In this way, we seek to carry out a reading of *Mar Paraguayo* in ciranda in the sense that we understand the importance of emphasizing where our reading comes from and that the contemporaneity of the work also requests contemporary ways of reading.

Keywords: *Mar Paraguayo*. Poetics. Trans. Ciranda.

LISTA DE FIGURAS E FOTOGRAFIAS

Figura 1 - Ciranda para/com Lia de Itamaracá, na Ilha de Itamaracá (PE, Brasil).....	32
Fotografia 1 – Detalhe de ñanduti e referência da obra à esquerda	61
Fotografia 2 –Detalhe de ñanduti da Colección de Encajes del Museo del Barro	61
Fotografia 3 – Detalhe de fotografia da Colección de Encajes del Museo del Barro	62
Fotografia 4 – Apresentação da obra <i>Mapas Históricos Del Paraguay Gigante</i>	93
Fotografia 5 – Página da obra <i>Mapas Históricos Del Paraguay Gigante</i> , com intervenção nossa feita no paint, que mostra o “primeiro desmembramento” do Paraguai, ainda com acesso ao mar.....	94
Fotografia 6 – Página da obra <i>Mapas Históricos Del Paraguay Gigante</i> , com intervenção nossa feita no paint, que mostra o “quinto desmembramento” do Paraguai, primeiro momento da obra em que o Paraguai passa a não ter seu acesso ao mar.....	95
Fotografia 7 – Página da obra <i>Mapas Históricos Del Paraguay Gigante</i>	96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AL	América Latina
MP	Mar Paraguayo
PPGLC	Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana
WB	Wilson Bueno

SUMÁRIO

NA BEIRA DO MAR, TEMPO UM	13
Meu primeiro contato	13
Um juego-de-jugar em tom menor	16
Mover-se em ciranda: uma metodologia	27
A migração, o deslocamento	35
Para a reexistência, uma poética trans	39
<i>MAR PARAGUAYO</i> EM CIRANDA, TEMPO DOIS	45
As personas, as personagens	45
As imagens, urdiduras	56
O corpo que performa, canta, escreve, joga contra a solidão e o medo da morte	67
Memórias marafas, comunidades dissidentes	76
<i>MAR PARAGUAYO</i> E BUENO EM REDES, TEMPO TRÊS	89
Um roteiro trans, uma pesquisa de campo	89
Contaminações a cartografar mapas imaginários	99
CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS, TEMPO QUATRO	109
REFERÊNCIAS	
APÊNDICES	

NA BEIRA DO MAR, TEMPO UM

Meu primeiro contato

Mar Paraguayo não é um romance para se contar por telefone.
Nestor Perlonguer, 1992

Parece importante registrar o contexto de escrita deste trabalho: duzentos anos da “independência” do Brasil, eleições — em um contexto em que há a tentativa da extrema direita de uma polarização, sempre dicotômica, da “imaginada comunidade nacional”: tendências nazistas (lê-se: totalitárias-nacionalistas) —, copa do mundo. Que contexto melhor para relermos *Mar Paraguayo*? Isto é, nos debruçarmos sobre a questão mesmo da nacionalidade, da comunidade nacional, das fronteiras que são pela nação impostas?

Por tudo, me pareceu um bom argumento, o último argumento e última oração de Nestor Perlonguer para a apresentação da primeira edição de *Mar Paraguayo*, publicada em 1992 pela editora Iluminuras: “Mar Paraguayo não é um romance para se contar por telefone”. Em tempos de pandemia, entretanto, logo quando iniciei a pesquisa no PPGLC, tão comum contar tudo por telefone/computador/câmeras/aparelhos eletrônicos que até pareceria irônica a afirmação. Contudo, obviamente, pode-se entender de maneira mais alargada o que quer nos dizer Perlonguer aí: não é por um contato superficial ou desatento que se pode contar ou cantar *Mar Paraguayo*. Imersos em um momento de distanciamentos, isolamentos, fortalecimento de limites, fechamento de fronteiras geográficas e a evidência pela exacerbação de fronteiras que são políticas, eis a minha oportunidade de viajar por um espaço não capturado por todo esse contexto: ao contrário, aliás, ou melhor, antes, o espaço que estive descobrindo recriaria ou faria transver¹ o contexto — é um espaço de imaginação-criação.

Ao ler *Mar Paraguayo* pela primeira vez é difícil não sentir estranheza. Do latim, ‘estranho’ é aquilo ‘que é de fora’². Para a nação, para a comunidade nacional, dentro deste

¹ Tomamos ‘transver’ de Manoel de Barros que diz que “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê: é preciso transver o mundo” (1996, p. 75).

² O termo ‘estranho’ também já deu título a tradução de famoso artigo de Sigmund Freud originalmente intitulado *Das Unheimliche* (1919) e hoje já retraduzido por ‘infamiliar’. Fato é que nos interessa, deste artigo, quando Freud aponta (na tradução de 1919, ainda intitulada ‘O estranho’) “para além da equação ‘estranho’ = ‘não familiar’”, e nos convida a avançar quando provoca que “o familiar pode tornar-se estranho [...] algo que não se sabe como abordar” (p. 238-239); até chegar no que mais nos chama atenção: diz Freud que “essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto” (p. 258) — isto é, o que mais nos chama atenção do que Freud apresenta em seu artigo é a relação do ‘estranho’ com o afeto e com as discussões relativas ao ‘outro’, ou seja, a reflexão de que o ‘estranho’ constrói-se, não é essencialmente estranho.

campo semântico, ‘estranho’ (ou mesmo ‘estranheza’) tem sinonímias como ‘estrangeiro’ (ou ‘estrangeiridade’): ou seja, a língua da nação, da comunidade nacional versus a língua do estrangeiro ou a língua estrangeira – a língua “comum” (“compartilhada”) versus a língua do “outro”. E a partir mesmo das línguas fica explícita uma força que serve bem à forja da identidade da comunidade nacional. No Brasil, sendo o português-brasileiro a língua oficial e, portanto, “comum”, eis o vizinho, que sendo vizinho, mesmo sendo próximo, já é ‘outro’: o espanhol-castelhano, a língua do “outro”; ao redor, às margens, em contato, penetrante-penetrado pelo e em contato com o português-brasileiro, e ainda assim estranho, estrangeiro. E isso foi depois: antes mesmo, sabemos, as (centenas, tantas) línguas indígenas. Essas, as línguas indígenas, também penetrantes e penetradas: endógenas forças. E o meu primeiro contato com *Mar Paraguayo* foi, assim, um dar-se conta de que a estranheza estava por um triz, dar-se conta de que o “estranho” a mim estava tanto mais cheio de semelhanças comigo – nascida em Pernambuco (paranãpuka, do tupi, ‘buraco no mar’ ou ‘furo que o mar faz’) e residente durante esse primeiro momento da pesquisa em isolamento devido à Covid19 em um apartamento na Ilha de Itamaracá (‘Itámbara’ká’, do tupi, ‘a pedra que canta’)³ – ao ponto de ser, esse “estranho”, um devir-eu ad aeternum⁴ que, por suposto, nunca se concluirá⁵.

O que Wilson Bueno – autor de *Mar Paraguayo* (1992), nosso objeto de análise – faz em uma de suas primeiras obras publicadas, justo *Mar Paraguayo*, – a quarta, depois de *Bole-ro's Bar* (Criar Edições, Curitiba, 1986); *Manual de Zoofilia* (Noa Noa, Florianópolis, 1991);

³ ‘Pernambuco’ e ‘Itamaracá’ são topônimos-nascentes, pois, desta pesquisa iniciando no corpo.

⁴ Para pontuar esse devir-eu é necessário considerar os afetos que vão fazendo parte desse devir, e, para isso, vamos expor aqui mais dois “detalhes” a revelarem as espirais na trajetória de quem escreve e nos faz irmos, mais atentos ou não, pelos caminhos que vamos: a) O próprio mar no qual cresci, mar banhado das mesmas águas há milênios, mar atlântico, mar que é transnacional e até mesmo transcontinental, mar de Maria Farinha, Pau Amarelo, mar de Itamaracá, algum dia mar Paraguayo; b) As águas, em suas “margens cismantes”, como diz Bueno em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), depois me lembraram que até do que achei estar tão distante pelo tema, pelo corpus, enfim, não estava nem um pouco: *Alcoólicas*, de Hilda Hilst, foi o poema analisado para o meu trabalho de conclusão de curso na licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e também foi o primeiro poema de Hilst que foi publicado no *Nicolau* (no número 27), periódico editado por Wilson Bueno, a registrar, enfim, um primeiro contato entre esses dois autores que foram sujeitos de interesse meu junto a suas obras – e pelo que notamos, compartilham, minimamente, caminhos em águas junto à vontade pela subversão. Ainda, há nesse devir a publicação, em fev/2023, do Cândido N135, *Jornal Literário do Paraná*, que foi em homenagem a Wilson Bueno/aos trinta anos de publicação de MP, onde consta um poema intitulado *Voy a naufragar en el Mar Paraguayo* escrito por HH e que, nas palavras do Cândido, “no entanto, não consta na antologia *Da Poesia*, de Hilda, lançada pela Companhia das Letras em 2017” (p. 18) – fato pelo qual não poderia, antes de conhecer Wilson Bueno, o *Nicolau*, ter sequer sabido desse diálogo –, tendo sido o poema de Hilst publicado originalmente no *Nicolau* N°46 quando a autora presta homenagem, junto a outros autores, a Bueno ou, mais especificamente, a MP. Finalmente, o que quero dizer aqui é que as águas, em outras metáforas, em outras imagens, seguem seus fluxos e se encontram aqui novamente.

⁵ No sentido dessa relação entre a comunidade e a estrangeiridade, que, como acabamos de apontar, passa pela língua, optamos aqui por não fazermos distinções em itálicos para as palavras que seriam “estrangeiras”, isto é, as palavras em línguas “outras” (como o espanhol, o guarani etc) que não o português-brasileiro, considerando tanto a coerência com a narrativa que analisamos como a coerência interna de nosso discurso.

Ojos de água (El Territorio, Argentina, 1992) – é, radicalmente, como depois li Antonio Miranda colocar em *Translinguismo e poéticas do contemporâneo* (coletâneas de artigos científicos): “partir daquilo que permanece recalcado na constituição da memória histórica latino-americana, a saber: a relação entre Brasil e seus vizinhos hispanofalantes” (2020, p. 132). Em seu artigo, *Portunhol: prática translingue no discurso literário contemporâneo*, Miranda está falando justamente do portunhol (doravante grafado também como portuñol, sem ‘itálicos’ ou marcas que queiram reforçar fronteiras impostas pela comunidade nacional⁶), considerando, enquanto obra principal em sua discussão, poderíamos assim dizer, *Mar Paraguayo*. Ou seja, Wilson Bueno, depois elaborei junto à Miranda, estava me devolvendo a oportunidade de contato com esses “vizinhos”, de fato, tantas vezes esquecidos, por outras violentados entre si e/ou pelo Brasil (ou pelo que entenderemos aqui enquanto a comunidade nacional Brasil/brasileira). Eis, pois, a identificação pela estranheza: pela oportunidade de contato e encontro, com o outro-eu e consigo-outro. O que, por tanto tempo, eram fronteiras, com *Mar Paraguayo* torna-se muito mais estranheza-pertencimento, ambivalência.

Hoje, retornar à obra, retornar a *Mar Paraguayo* (doravante MP), é perceber a espiral que ele cria, perceber como ele dobra o tempo e fez o ano de dois mil e vinte e dois, esse em que completou trinta anos, reafirmar sua importância: tanto que hoje, em dois mil e vinte e três, já vemos a força com que vão retornando as discussões sobre a obra: seja a partir da reedição comemorativa sobre a qual comentaremos melhor mais adiante; seja pelos dossiês em homenagem a esses trinta anos publicados em revistas acadêmicas, como a *Frontería* (PPGLC/UNILA); seja pela pelos dossiês em homenagem a esses trinta anos publicados em jornais literários, como o *Cândido* (PR).

MP, em seu potencial que é ser lido, atualiza-se trans: e esse trans abre possibilidades de encruzilhadas. Encruzilhada, ponto de encontros, é uma noção afrodiaspórica, trabalhada por autores afrodiaspóricos como Leda Maria Martins, e nos interessa aqui mencioná-la mesmo que no Brasil se tenha ignorado por tanto tempo esses saberes, essas epistemologias, sempre do “outro”, do colonizado, tendo sempre como referências os colonizadores, enfim, e que também por isso aqui será considerada desde a estruturação dessa pesquisa: vamos ler MP em uma encruzilhada, digamos, mas que chamaremos ciranda. Dizendo de outra maneira: tratamos aqui de reconhecer a importância desses saberes “outros”, fundamentais às leituras que se queiram

⁶ Assim como não serão marcadas quaisquer palavras de línguas “estrangeiras” – como apontado também em nota anterior – aqui, em itálico, por entendermos esse ato enquanto político e ser esse um movimento de coerência com nosso objeto tanto quanto com nossa leitura a compor nossa escrita-performance.

contemporâneas e de obras, como *Mar Paraguayo*, contemporâneas, que tratam em sua tessitura das temporalidades curvas, de um tempo outro, de um mundo outro, da inscrição de um risco na estrutura, de uma utopia que também a mim sempre está incorporada, de um devir trans.

Um juego-de-jugar em tom menor

Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor.
Deleuze e Guatari, 2003

Sonhar o sonho contrário: há que ter atenção a outros lugares além do hegemônico para que isso aconteça. Deleuze e Guatari em *Kafka, por uma literatura menor* (2003) falam de uma literatura que não está mais fechada em si, uma literatura que, em seu devir, sonha(rá) esse sonho contrário. E para que se sonhe o sonho de um devir-menor é preciso saber que há que se ter atenção em uma língua desterritorializada e que pense uma articulação do ser “individual” com o corpo político, atrelando-se, enfim, a uma enunciação muito mais coletiva do que apoiada na ficção do indivíduo. Isso Wilson Bueno (doravante WB) fez amplamente – e hoje noto que, em meu primeiro contato com a obra de WB, obra desconhecida a mim até então, foi fundamental a minha entrada no PPGLC; já que o mesmo PPGLC, esse programa em Literatura Comparada, tem propostas que a WB estão articuladas e que a partir de suas obras podem muito bem serem pensadas: um Programa em Literatura Comparada traz consigo um trânsito, um movimento, *temas, imagens, transculturalidade* (esses três últimos sintagmas enquanto componentes da linha de pesquisa que segui, aliás), os quais e pelos quais a poética de Bueno está atravessada e atravessa – o que, no caso de *Mar Paraguayo*, está posto desde a translíngua e da transculturação⁷.

Autor de MP, WB (1949 - 2010), nascido em Jaguapitã, interior do Paraná, sempre se quis insurgente: suas obras não são obras dedicadas à contribuição ou ao fortalecimento de ideias nacionalistas e nem a nada que se aproxime disso. Dessa maneira, parece mais contundente pensá-lo enquanto autor transnacional, isto é, autor que se coloca para além da perspectiva do nacional. Isso porque é essa perspectiva, a transnacional, que está presente em

⁷ Vias de pluralidade a estarem presentes também nas discussões das disciplinas do PPGLC ou mesmo presentes no cotidiano contato entre estudantes, mesmo em meio a pandemia (que foi o meu caso), já que temos, ainda, uma pluralidade de discentes “estrangeiros” no Programa.

suas obras. Um fato que se destaca sobre o autor é justo o fato de que Bueno foi transgressor, fazendo das palavras, do texto, seu mais notório meio de ação subversiva, tendo, em vida, publicado dezenas de obras, entre edições e reedições, dentro e sempre fora do território brasileiro⁸. Ao invés de relacionar-se com a nação, em suas obras, Wilson Bueno relaciona-se a espaços trans: por exemplo, o local onde nasceu, Jaguapitã, interior do estado do Paraná, está presente como local de nascimento do sobrinho-narrador de *Meu tio Roseno, a Cavallo* (2000); novela essa em adentra os interiores de onde vem, quando Bueno muito mais desterritorializa o próprio interior ou, ainda, desterritorializa quem lê em relação ao interior, Jaguapitã, em meio às andadas ‘trans’ do tio Roseno que, entre os céus e entrecéus de suas estórias, não declara pertencimento daqueles interiores por onde anda, também Jaguapitã, ao Brasil ainda, de modo que a memória coletiva trazida por Bueno em sua narrativa faz um retorno à “pré”-história da nação.

Assim como em *Mar Paraguayo*, aliás, em *Meu tio Roseno, a Cavallo* há a presença de diversos termos em guarani e poucos outros em espanhol – ainda que de maneira menos radical –. Fato é que, em paralelo a isso, sobre a produção de escritores que trabalham desde a perspectiva transnacional, nos diz Eurídice Figueiredo em *Representações de etnicidade* que:

Trata-se de uma produção de escritores de países pós-coloniais que, tendo recebido uma educação ocidental, falam mais de uma língua e têm uma cosmovisão marcada pela mescla. Para tentar dar conta deste mundo “mestiço”, eles introduzem palavras de línguas étnicas e/ou crioulas, mas sobretudo transgridem a sintaxe da língua ocidental conferindo-lhe um ritmo e uma economia que não lhe são próprios (p. 26, 2010).

Inserido, pois, nesse panorama, transgressor em diversos sentidos, Bueno foi um escritor atento às questões históricas e políticas que atravessaram os territórios que hoje chamamos Brasil,

⁸ Para não repetir no corpo do texto o que tanto já foi repetido, a lista das obras publicadas por Bueno, recorremos ao rodapé: *Bolero's Bar* (Criar Edições, Curitiba, 1986/Travessa dos Editores, Curitiba, 2007); *Manual de Zoofilia* (Noa Noa, Florianópolis, 1991/ Editora da UEPG, Ponta Grossa, 1997); *Ojos de água* (El Territorio, Argentina, 1992); *Mar Paraguayo* (Iluminuras, São Paulo, 1992/ [Fragmento] – Medusario: Mostra de poesia latino-americana – Fondo de Cultura Económica, México, 1996/ Intempérie Ediciones, Santiago do Chile, 2001 / Tsé-Tsé, Argentina, 2005/ Bonobos, México, 2006/ Interzona, Buenos Aires, 2020; Iluminuras, São Paulo, 2022); *Cristal* (Siciliano, São Paulo, 1995); *Pequeno Tratado de Brinquedos* (Iluminuras, São Paulo, 1996/2ª edição, 2003); *Jardim Zoológico* (Iluminuras, São Paulo, 1999); *Os Chuvosos* (Tigre do Espelho, Curitiba, 1999/ Lumme Editor, São Paulo, 2007/ Heloísa Cartonera Ediciones, Argentina, 2007); *Meu Tio Roseno, a Cavallo* (Editora 34, São Paulo, 2000); *Once Poetas Brasileños* [antologia] (Ediciones Ceterria, Havana/Cuba, 2004); *Amar-te a ti nem Sei se com Carícias* (Editora Planeta, São Paulo, 2004); *Cachorros do céu* (Editora Planeta, São Paulo, 2005); *A Copista Kafka* (Editora Planeta, São Paulo, 2007); *Diário Vagau* (Travessa dos editores, Curitiba, 2007); *Pincel de Kyoto* (Editora Lumme, , São Paulo, 2007); *Canoa Canoa* (Verbena Ediciones, Argentina, 2007/ Editora Babel, Córdoba, 2009); *O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo* (Florianópolis, Katarina Kartonera, 2009/ Kutsemba Cartão, Mozambique, 2010); *Diário de fronteira* (Babel Editorial, Córdoba, 2010); *Mano, a Noite Está Velha* (Editora Planeta, São Paulo, 2011); *Mascate* (Yiyi Jambo, Pedro Juan Caballero, 2014); *Ilhas* (Dulcinea Catadora, 2007 / Medusa, Curitiba, 2017); *Novêlas Marafas* (La Flauta Mágica, Montevideo/Uruguay, 2018); *Mar Paraguayo seguido de Canoa Canoa* (Interzona, Buenos Aires, 2020); *Mar Paraguayo* (Iluminuras, São Paulo, 1992).

Paraguai, Argentina, enfim, esses que são fronteiriços, dando atenção principalmente à língua, já que é elemento fundamental à forja das nações, na intenção de reinventá-la. WB foi sensível a essas questões todas de modo a considerá-las ao criar suas narrativas transfronteiriças. Desde aqui vale pontuar a importância do prefixo ‘trans’, que toma vida na obra de Bueno e dança por entre nossos imaginários a desfazer limites impostos, sendo um prefixo emergente no século XXI e que, portanto, será trabalhado a fundo nesta pesquisa que vai se desenrolando.

Wilson Bueno é um *contemporâneo*, nos termos de Giorgio Agamben em *O que é ser um contemporâneo?*, por ter estado (e estar ainda em suas obras) observando justamente uma fratura, observando atentamente uma ruína de um processo colonizador que criou as nações vizinhas – nesse devir que chamamos, hoje, América Latina – e, conseqüentemente, tensiona os limites entre elas. Tendo agido enquanto um articulador latino-americano ou que parte do que chamamos América Latina, não apenas publicou obras por editoras fora do Brasil, em diversos países da América Latina, como foi o caso de *Mar Paraguayo* (1992); mas, algumas obras, sequer publicou no Brasil, como é o caso de *Ojos de agua* (1992) e *Canoa canoa* (2009), publicadas apenas na Argentina.

Inseparáveis que são, pois, as transgressões territoriais e linguísticas, é de se notar que o autor foi e é expoente no Brasil de uma escrita-performance tanto transfronteiriça quanto translíngua: o portuñol (no caso de Bueno chamado também portunholrani⁹). Esse trabalho com a linguagem, um trabalho que considera o espaço de uma perspectiva transnacional, inevitavelmente, para nós aqui que vamos argumentando, flui por águas como as da memória coletiva – que também é lida aqui enquanto uma memória ‘trans’ já que caminha por entre as pessoas enquanto vai sendo compartilhada, ou, já que caminha por entre as pessoas de maneira errante e coletiva –, e nos faz dialogar com as reflexões quanto ao tempo espiralar, como propôs Leda Maria Martins (em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, 2021): “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (p. 23). Isto é, a memória coletiva, implicada pelas temporalidades curvas, são imagens que vão chamar atenção nas obras de Bueno e, nesse sentido, fundamentais de serem ressaltados nesta pesquisa principalmente ao optarmos pelo recorte da produção do autor selecionando *Mar Paraguayo*.

Também vale pontuar desde já que essas questões, que começamos a falar a partir do que chamamos de um espaço transnacional, estão ligadas diretamente à abertura da comunidade que se queria fechada, limitada – ou seja, a comunidade imaginada de que fala Benedict

⁹ Em *Wilson Bueno: um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas*, Guilherme Conde Moura Pereira (UFPR, 2021).

Anderson em *Comunidades Imaginadas* (2008) –, isto é, essas questões que são as que nos interessam estão ligadas ao que Giorgio Agamben coloca enquanto profanação em *O que é o dispositivo?*, e, no nosso caso, à profanação da comunidade nacional: “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (2005, p. 14). Dito de outro modo, a profanação da comunidade nacional nos interessa na medida em que abre as fronteiras por ela impostas. As questões ‘trans’ nos interessam justo porque se não atentamos à necessidade do movimento que o ‘trans’ confere à própria nacionalidade, por exemplo, de modo que possamos profaná-la, as ficções impostas pela comunidade, por uma comunidade nacional que não se compreenda trans, continuarão perpetuando as demandas de um poder hegemônico, apagando tudo o que do imaginário da comunidade não for “próprio”, tudo o que não estiver de acordo com o que pelo poder está sendo imposto: a dissidência, o trans¹⁰.

O poder hegemônico, sustentado também pelo Estado, justo o Estado Nacional, serve ao apagamento de movimentos dissidentes (com suas narrativas e memórias) como serviram aos processos colonizadores de fechamento das comunidades e à forja das nações. Os colonizadores necessitavam do esquecimento por parte dos colonizados, impunham isso, por reconhecerem, de certo modo, que ali (na língua-gem-performance) estavam: o imaginário, a noção de mundo (a epistemologia), o estar no mundo (a ontologia). Dessa maneira, nessa relação de poder, houve a busca por podar o diferente, o “outro”, de modo a deixar prevalecer apenas o “uno”, a homogeneidade – aquela mentira imaginada. Nessa forja das comunidades nacionais, portanto, mesmo com as mudanças dos sistemas de poder, independente das formas de governo (monarquia, república), o alicerce de que precisam é que vá-se impondo a lógica da ‘filiação’ (GLISSANT, 2021), a relação praticamente genealógica, hereditária, quando a origem e a linhagem são espelhos que se refletem a si próprios, como uma raiz de relações estritas ao invés de raízes rizomáticas, de modo que esse movimento contém em si próprio “a violência relacionada à filiação”, como diz Glissant, pois, em síntese, é a filiação “a exclusão absoluta do Outro” (p. 79).

Nesse sentido, o trabalho com a linguagem feito por Bueno, principalmente em *Mar Paraguayo*, com sua linguagem performativa, como veremos no decorrer desta pesquisa, é

¹⁰ Esse apagamento de que falamos, da dissidência e do ‘trans’, é figurado e literal: figurado porque há uma sistematização de apagamento das narrativas-memórias dissidentes, trans, assim como o sufocamento da possibilidade afetiva; ao mesmo tempo em que é literal porque pessoas são assassinadas por suas performances dissidentes, como no caso do Brasil, que, para dar um exemplo, é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo pelo 14º ano consecutivo de acordo com o Dossiê Anual (referente ao ano de 2022) *Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras* da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA).

também uma retomada do potencial da pluralidade linguística, não construída em lógica de filiação, mas sim de extensão (GLISSANT, 2021), isto é, uma concepção expansiva e aberta, principalmente. Aberta, por exemplo, à legitimação translíngua contra o Lete¹¹ e, conseqüentemente, à legitimação de memórias outras e tempos e espaços outros, trans, para além da comunidade nacional. O que significa dizer: a legitimação do contato que faz proliferar no limiar da fronteira o que “naturalmente” a humanidade produz em seus trânsitos e de maneira não homogênea – as culturas, as línguas, os imaginários, as performances, os espaços, o tempo. Isso pois ao realizar a leitura de obras de Bueno chama atenção exatamente uma construção que evidencia o trans, o movimento, seja a partir dos espaços que as personagens habitam ou do uso de línguas e culturas em trânsitos, em errâncias – por isso ‘trans’. Esse movimento necessariamente e propositalmente desestabiliza os limites, desestabiliza a ideia de uma comunidade que se queira e/ou imagine homogênea.

Desde seu trabalho no *Nicolau*¹², jornal que editou durante oito anos, WB anunciava sua vontade por romper com o velho tempo nacional, ressaltando a importância da pluralidade de ideias como dado inquestionável, a partir da busca por realizar ali um “registro vivo, inquieto e perturbador” do tempo vivido. Diz Bueno, na primeira edição do jornal, sob o título “Tempo de Criar”:

Ao se construir, já desde o nome, como genérica homenagem aos múltiplos estratos de imigrantes que, ao longo dos anos, moldaram a nossa cara e o nosso caráter, Nicolau se insere, igualmente, no **espaço de um novo tempo nacional em que a pluralidade de ideias é um dado inquestionável e tão mais enriquecedora quanto maiores forem as oportunidades de que se promova a sua livre circulação**. Este o nosso primeiro propósito, ao aceitarmos o desafio de reunir, num mesmo espaço de expressão, as diversas variantes do pensamento que, aqui e agora, vão, a seu modo, conduzindo o processo criativo. [...] **Nicolau se quer, assim, como o registro vivo, inquieto e perturbador do tempo em que vivemos** (BUENO, 1987, p. 2, grifos nossos).

Assim como também na edição 54 do jornal – aí já com sete anos de existência, prêmios, visibilidade, alcançados a partir do trabalho também deste nosso editor, Wilson Bueno –, a edição 54 sendo justamente sua penúltima enquanto editor e a partir da qual só mais seis se seguiram (as cinco últimas com Regina Benitez enquanto editora), nos diz Bueno:

¹¹ Na mitologia grega, Lete é um dos rios do Hades. Os que entrassem em contato com a água do Lete estariam entrando em contato com o esquecimento.

¹² “O Nicolau foi um dos jornais culturais mais importantes do país. Entre 1987 e 1998, suas 60 edições tiveram a colaboração de centenas de jornalistas, escritores e artistas e dezenas de embates públicos entre representantes do jornal, leitores e o poder público, somados a incontáveis dramas de bastidores que vêm à tona de tempos em tempos. Wilson Bueno foi a peça central de quase todos esses acontecimentos. Já com o prêmio de melhor veículo de divulgação cultural recebido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, o jornal enfrentou sua primeira crise em 1989, com a saída de toda a equipe, exceto Wilson” em *Jornal Cândido*, ed. N135, fev/2023, p. 8.

Sete anos de sonhos ao pé da pauta, mais que uma marca histórica na cena cultural tupiniquim, sete anos dizem de **lutas contra a medusa ditatorial incrustada no velho, no feio, no ogro coração do que não anda, não avança, nem ri**. Sete anos em que nós e nossos criadores, através de Nicolau, temos feito acontecer no panorama nem sempre receptivo de um Brasil às voltas com a falta de pão e, igualmente, com a falta de lírica no espírito (BUENO em *Nicolau*, ano 7, N° 54, 1994, grifo nosso).

Como editor, Bueno esteve sempre atento a esse “novo tempo nacional” (que poderíamos chamar, hoje, do tempo-espço transnacional, por exemplo), e estava já ali o “germe” que se desdobra em *Mar Paraguayo* no sentido mesmo da reclamação desse “novo tempo nacional”, em uma trama mais profunda e tensa como é a tensão marafa quanto à necessidade e ao temor que atravessam a morte do velho. E foi assim que o *Nicolau* obteve destaque também para além dos limites nacionais: recebeu importante prêmio internacional¹³ pela qualidade das edições, que tratavam de cultura. Foi no *Nicolau*, aliás, que entregou aos leitores os primeiros trechos (em 1987, 88, 89) do que na época era apenas um projeto, a novela *Mar Paraguayo* – a obra que é o objeto da pesquisa que aqui se desenvolve –, publicada poucos anos depois, em 1992, na coleção Américas da editora Iluminuras. Com projeção sempre a romper fronteiras que tinha Bueno, *Mar Paraguayo* foi parcialmente publicado no México (em *Medusario: Mostra de poesia latino-americana*); integralmente publicado no Chile (*Intemperie*, 2002), na Argentina (*Tsé-Tsé*, 2005), no México (*Bonobos*, 2006)¹⁴, e é insurgente enquanto uma novela marafa que está situada no início da concretização de seu projeto literário a borrar mais radicalmente os limites da comunidade nacional e de tudo que a partir dela está tecido, que a ela tece-se.

Um ano antes de iniciar os trabalhos como editor do *Nicolau*, em 1986, Bueno publicava sua primeira obra, *Bolero's Bar* (Criar Edições, 1986). Na reedição desta primeira publicação, já em 2007, pela Travessa dos Editores, Bueno diz em sua ‘Nota de advertência’, que antecede o prefácio de Paulo Leminski, sobre sua tardia estreia literária. Tardia sim ou não, desde essa estreia, lá estava, ainda que em “retratos do artista quando jovem”, que é o que diz na nota de advertência o próprio WB de sua narrativa, o rebelar-se: aparentemente um “levante” antigo na vida do autor. Sempre os marginalizados, os excluídos, os jogados à solidão: o assunto de

¹³ Em 1994 o *Nicolau* recebeu o prêmio IWA, concedido pela *International Writers Association*, como melhor jornal cultural do Brasil.

¹⁴ Mais atualmente, depois da morte do autor, *Mar Paraguayo* foi também publicado no Canadá, em tradução feita por Erin Moure, que traduz o portunhol para o francenglish e a língua indígena guarani para língua indígena local; assim como foi republicado na Argentina, em Buenos Aires, pela Interzona (2020) e reeditado no Brasil, em 2022, pela Iluminuras.

Bueno, que não parece distante de uma certa tensão entre sua obra e sua vida¹⁵. Assim foi, do *Bolero's Bar* às publicações de suas obras inéditas que sequer pôde acompanhar devido a sua morte prematura, como foi o caso, até então, de *Mano, a noite está velha* (Planeta, 2011), *Mascate* (Yiyi Jambo, 2014), *Ilhas* (Medusa, 2017) e *Novelas Marafas* (La Flauta Mágica, Uruguay, 2018). É preciso pontuar, ainda, sobre *Mascate* e *Novelas Marafas* – já que *Mascate* está, em *Novelas Marafas*, depois reunida a outras três narrativas (*Olor y espinhos*, *Malabares*, *Viejito Viejita*) e quatro textos mais curtos a “abri-las” (na sequência: *En los dibujos del viento*, *Canción de humo y álcool*, *El diablo de media-noche*, *Paisagem enxadreada de estrelas*) – da retomada que o autor faz aí dessa escrita-performance guaraportunhólica¹⁶ (como veremos na sequência) a partir da narração de nossa mesma personagem, a marafona, em diálogo (ou quase como uma continuidade) de *Mar Paraguayo*, dado necessário de ser observado e já notado em dissertação por Guilherme Conde Moura em *Um trapeiro ou o vício de existir* (2020), mas ainda pouco trabalhado¹⁷.

Mar Paraguayo, nosso objeto, assim como outras já mencionadas obras de Bueno, é dado ao ‘trans’, ao ‘para além de’ – como já tem sido apontado e cada vez mais ver-se-á –, de diversas maneiras. Sua primeira edição brasileira¹⁸ foi publicada, como já dito, em 1992, exato ano em que o guarani torna-se língua oficial do Paraguai, bem como um ano após a criação do MERCOSUL (em 1991) e pouco tempo após a queda do ditador paraguaio Alfredo Stroessner (em 1989). A translíngua, como já muito apontada foi em outras pesquisas¹⁹, é o ponto principal já posto em diálogo quando se fala em Wilson Bueno e em *Mar Paraguayo: MP é uma inundação de portunhol, espanhol, português, guarani – com gotas de francês, inglês, italiano*.

¹⁵ O próprio Wilson Bueno fez e faz parte do que chamaremos aqui de *multidões kuir* (PRECIADO), uma comunidade aberta que é instável ao mesmo tempo em que abriga todos, todas, todes que sejam dissidentes: o autor, e esse é um dado relevante, foi homossexual – o que, a sua época, era mais estigmatizado do que hoje, mas, para além disso, buscou performar, ainda que em ocasiões mais pontuais, sua dissidência da normatividade do que, na época, entendia-se enquanto ‘heterossexualidade’ e, já hoje, poderíamos discutir em termos de “cis-heteronormatividade”: WB, de acordo com o jornal *Cândido* N°135, página 7, “continuou a usar batom e a encontrar parceiros noite afora, só atenuando o comportamento na frente dos pais.”. Um fato que pode comprovar isso mesmo é a morte do autor: assassinado por um jovem com quem supostamente se relacionou ou por duzentos reais não pagos a esse jovem, as informações são incertas (e aqui não pretendo criar juízo de valor contra o autor, ao contrário), fato é que a sua morte demonstra a violência na qual vivem os marginalizados, os dissidentes, violência essa que também é socioeconômica.

¹⁶ Parece-nos interessante também utilizarmos as grafias diversas para pensarmos a performance translíngua de WB.

¹⁷ Talvez pela dificuldade em acessar principalmente essas obras do autor.

¹⁸ Enquanto este trabalho foi-se fazendo *Mar Paraguayo* foi reeditado, em edição comemorativa de seus 30 anos, pela mesma editora, a Iluminuras, dessa vez com breve fortuna crítica.

¹⁹ Só para citar dois títulos, sem contar com os diversos artigos, temos as dissertações *Mar Paraguayo e Viralata: Exaltación poética del portuñol, una lengua con dinámica propia*, Nayda Katherine Wandurraga, Foz do Iguaçu, 2018; *Wilson bueno e a poética do portunhol em Mar Paraguayo: añaretã, añaretãmeguá*, Sabryna lana de Souza, Juiz de fora, 2015.

Obviamente essa mistura chamou e chama a atenção, principalmente em um momento de maior abertura simbólica e econômica entre os países da América do Sul²⁰. *Mar Paraguayo*, enfim, é referência a um diálogo caro à América Latina por ser um rico material que deixa muitos rastros a serem percorridos em um momento propício a diálogos entre países partícipes desse devir latino-americanista para o qual WB esteve atento – o que pode ser constatado, para além do próprio *Mar Paraguayo*, tanto em seus textos editoriais quanto em suas seleções editoriais-curatoriais para o *Nicolau*, por exemplo.

No que diz respeito ao estado da arte, para a escrita deste nosso trabalho, queremos frisar a opção por focar em pesquisas que tratem objetivamente de *Mar Paraguayo*. Sobre nosso objeto, que desde a primeira publicação repercute entre autores e pesquisadores para além do território nacional, vide o prefácio escrito por Nestor Perlonguer, há uma continuidade maior de publicações acadêmicas a partir dos anos 2000, contando hoje algumas dezenas de publicações que tratam desse corpus. Assim, das discussões sobre a obra, são, pelo menos, (1) biografia; diversas entrevistas e reportagens à roda de *Mar Paraguayo*; em torno de cinquenta (50) artigos (publicados em revistas acadêmicas ou livros acadêmicos); três (3) monografias; seis (6) dissertações; três (3) teses – trabalhos não só escritos por pesquisadores brasileiros ou em universidades brasileiras –, há, encontrados até o momento de entrega desta pesquisa, pelo menos, frisamos, minimamente, sessenta (60) trabalhos que pensam *Mar Paraguayo*. Desses, nos chama atenção, no sentido das discussões, uma quantidade menor, aqueles que apontam aos caminhos diversos de leituras possíveis; e, ainda entre esses, citaremos/apresentaremos brevemente aqueles que, pela lida, traçam caminhos pertinentes também a nossa leitura no que diz respeito a *Mar Paraguayo*.

Um dos pioneiros trabalhos acadêmicos em torno de *Mar Paraguayo*, em 2006, foi o *Vozes, Labirintos, Alegorias: Mar Paraguayo, De Wilson Bueno*, da autoria de Celso Hernandes Favaro (UFMS). Neste caminho, o autor da pesquisa foca, como o título demonstra, no que também nos interessa: as vozes coletivas presentes na narrativa. No entanto, devido mesmo a seu contexto, parece estar tratando disso sem considerar um referencial teórico que seja tão múltiplo quanto seu objeto, isto é, está restrito à referências que não avançam no que diz respeito às questões que, para nós, são essenciais de serem tratadas, tais como o gênero, o corpo, a performance, a temporalidade curva, enfim, questões que aqui por nós serão trazidas a partir

²⁰ Quem nos atenta a isto em um primeiro momento é Damian Cabrera, em sua dissertação *O Paraguai insular: a metáfora da ilha e movimentos insulares* (2016) quando reflete sobre a metáfora do Paraguai enquanto uma ilha rodeada de terra, quando trata, no capítulo intitulado ‘Mar guarani’, de *Mar Paraguayo*.

de autores afrodiaspóricos, por exemplo, que tratam perspectivas epistemológicas outras, nos fazendo, inclusive, optarmos pelo trato quanto aos corpos/personas/personagens ao invés de discutirmos as “vozes” da narrativa.

Um outro bom exemplo é a tese *Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno (2016, UNESP), de Nadia Nelziza Lovera de Florentino, sendo a primeira tese escrita pontualmente sobre *Mar Paraguayo*. A autora, que já pesquisava a obra de Wilson Bueno desde a dissertação (*A vertigem da linguagem em Mar Paraguayo*, Wilson Bueno, 2011), em 2016 apresenta uma discussão que carrega consigo o prefixo ‘trans’, que tanto aqui nos interessa, para pensar principalmente os gêneros textuais e, também, as fronteiras. Tendo sido um trabalho provocador à escrita desde o título, fazendo-nos despertar inclusive a uma maior certeza sobre a ênfase dada ao prefixo ‘trans’, notamos lacunas que nos interessam: justo as quais também nos interessa habitar de modo a fazer proliferar possíveis novas leituras. Por exemplo, no que diz respeito aos termos usados por Florentino, como ‘universalidade’ e ‘literatura nacional’, queremos afastar Wilson Bueno e *Mar Paraguayo*. Dessa maneira, queremos dar ênfase ao autor e à obra enquanto transfronteiriços, não brasileiros; tanto pelos diálogos que colocaremos em evidência quanto pelas referências teóricas. Ademais, no que diz respeito à discussão quanto ao gênero textual, “prosa ou poesia”, afastamo-nos nós, tendo a dissolução dos gêneros textuais como fato dado no sentido das discussões teóricas mais contemporâneas e até mesmo das experimentações de escrita mais contemporâneas, levando mais em consideração aqui o potencial da narrativa frente à sociedade, justamente para que, ainda que também venhamos a tratar da estrutura da narrativa, não nos fechemos a uma discussão que não perceba o texto enquanto agente criador/partícipe da realidade.

Já em *Uma poética desterritorializada em Mar Paraguayo* (2018, UFPR), de Diego Portillo, nos chama atenção principalmente o esforço do autor em evidenciar a ruptura que *Mar Paraguayo* promove no que diz respeito à identidade nacional. No desenvolver do texto, ainda, temos uma perspectiva que aponta, partindo da linguagem, a relação de *Mar Paraguayo* com outras obras “latino-americanas” – um movimento interessante no sentido das redes, mas do qual nos afastamos na medida em que notamos a restrição do autor no que diz respeito à noção de ‘linguagem’: entendemos a linguagem de maneira ampla. Isso é, percebemos que a linguagem de MP, em sua complexidade, não se restringe à língua, pelo que buscamos referenciais teóricos que dessem conta do que vamos identificar como *linguagem performática*, “texto nunca estático” (MARTINS, 2021, p. 200), enquanto o autor se restringe, por vezes, à noção de “linguagem literária”, quando trata da criação de Bueno. Além disso, Portillo busca compreender a recepção da obra de Bueno e a associação dela ao neobarroco, momento do texto que nos

parece mais bem sucedido, amparado desde o início por Nestor Perlonguer, poeta que trabalhou o termo ‘neobarroco’ ou ‘neobarroso’ e que escreveu a apresentação da primeira edição de *Mar Paraguayo*, como já mencionado aqui. Portillo trabalha, ainda, a presença do guarani na obra, pelo que vai ser criticado por Guilherme Conde Moura Pereira em sua dissertação, que comentaremos na sequência, no que diz respeito à problemática ontológica.

Justamente o trabalho mais recente publicado que trata de *Mar Paraguayo* é o já mencionado aqui nesta pesquisa, *Um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas* (2020, UFSC), de Guilherme Conde Moura Pereira. O autor analisa não a estrutura de uma obra, mas do que ele entende por “Canções marafas”, o que seria a reunião das narrativas contidas em *Mar Paraguayo* e nas *Novêlas Marafas*²¹, justo porque há a presença da personagem-narradora da obra de 1992 como continuidade na obra publicada em 2018, e junto a ela o seu ‘guaraportunhol’. Pereira trabalha a partir da compreensão da poética de Bueno, como diz, enquanto uma “poética dos detritos, do excesso, da heterogeneidade, do vórtice”, o que parece estar próximo, de alguma maneira, do que queremos dizer quando elegemos o ‘trans’ como chão dessa poética marafa – na medida em que entendemos ser o ‘trans’ um elemento que acolhe também os detritos, o excesso, a heterogeneidade, o vórtice. Além disso, ainda que o autor esteja também distante de nós no que diz respeito à manutenção das noções de ‘campos’ do saber para tratar a obra e considere a literatura em sua autonomia, nos parece interessante como compõe sua argumentação para além das escrituras: o autor se utiliza de imagens outras, como fotografias ou mesmo frames de filmes, para elaborar suas considerações.

Nesse sentido, a presente pesquisa tem intenções de brechar as frestas, o entre – de viés – das discussões já feitas, discussões consideradas aqui fundamentais. Nossas intenções são construídas a partir desses “buracos” pelos quais entram a luz depois de notar edifícios construídos, ou seja, depois de notar o estado da arte e o que para nós aqui foram faltas, desenhamos nossas intenções e podemos, finalmente, elaborá-las – almejando talvez que não só deixemos, assim como também “abramos” brechas outras, brechas a novas possibilidades de leitura de *Mar Paraguayo*. Assim sendo, *Mar Paraguayo: O ‘trans’ como chão de uma poética, uma leitura em ciranda* é um título que pretende dar conta desses caminhos levando em consideração as constelações que emergem à contemporaneidade: discussões que partam de outras epistemologias, demanda fundamental aqui para que haja coerência no que elaboramos. Dito de outro modo: queremos considerar aqui outras epistemologias para que possamos

²¹ Grafo com o acento circunflexo já que assim o quis WB, como argumenta também o autor da dissertação que menciono neste parágrafo.

caminhar melhor por entre as brechas – frestas, becos, vielas – que se abrem aos fluxos ou com os fluxos. Os fluxos, que aqui também estão em questão.

Este momento em que se inscreve esta nossa especulação que se quererá em forma de ciranda parece propício também a outras diversas leituras de *Mar Paraguayo* já que foi justo em 2022 que a Iluminuras finalmente publicou uma reedição deste acontecimento que é essa narrativa, essa obra. A reedição, que é uma edição comemorativa dos trinta anos desde a primeira publicação, conserva as apresentações de Heloísa Buarque de Hollanda e Néstor Perlongher; mas possui alterações textuais em relação à primeira edição, difere da versão publicada em 1992, de acordo com as ‘notas sobre esta edição’:

O texto foi revisto em confronto com o datiloscrito original, e a ortografia dos termos em guarani foi uniformizada de acordo com critérios de transcrição usados no material bibliográfico com o qual Wilson Bueno trabalhou durante a escrita da novela (Notas sobre a edição, *Mar Paraguayo*, 2022).

Ademais, foram republicados, na sequência, 1. observações dos organizadores desta edição comemorativa – Adalberto Muller, que explicita escolhas relativas ao uso do guarani na obra, que foi modificado em relação à primeira edição, em texto que tem por título *Notas ao Mar Paraguayo*; bem como Douglas Diegues, que apresenta uma bibliografia da obra, como explicita no título *Pequena história bibliográfica de Mar Paraguayo*; 2. três textos críticos que constavam já nas edições argentina e chilena da obra – *Imprevistos da vida, torções da linguagem*, Adrián Cangi; *A subversão das aduanas*, Reynaldo Jiménez; *Paralumen*, Andrés Sjens. A reedição cumprirá o papel, ou é o que esperamos, de possibilitar maior circulação da obra, já que a primeira rara edição estava esgotada há anos.

A partir de tudo isto, com a intenção de atualizarmos as leituras de MP, pois, cabe-nos desde já deixar explícito que a seleção lexical presente no título de nossa pesquisa nos é cara – ‘trans’, ‘chão’, ‘poética’, ‘ciranda’ – são termos que compõem, junto ao corpus, o título desta pesquisa e atravessam esta escrita-performance que aqui se constrói ao estabelecerem, entre si, relação essencial enquanto tecedores da rede semântica deste texto que se inscreve enquanto parte da fortuna crítica de MP, além de ‘ciranda’ ser a referência direta à metodologia de leitura aqui adotada. Enfim, temos ‘trans’ enquanto prefixo “modulador” dos substantivos todos a pensar a obra (língua/linguagem, nacionalidade/comunidade, escrita/performance, memória/tempo, espaço, corpo, gênero etc), isto é, ‘trans’ enquanto elemento a movimentar o que nos é substancial, sendo substancial, portanto, nisto fica evidente, o próprio movimento, o próprio deslocamento; ‘Chão’ enquanto um espaço por onde, subterrâneo, crescem rizomas e onde vinga o que nos é substancial, como as imagens da narrativa: vinga nossa utopia, a potência

mesmo do sonho – “eu acho que o sonho fecunda a vida e vinga a morte”, disse Conceição Evaristo, e se consideramos ‘vingar’ não no sentido da punição ou afronta, mas sim a partir da perspectiva de Conceição Evaristo, que nos parece ser a de quem planta uma semente²², isto é, ‘vingar’ como ‘realizar’, ‘atingir’, ‘ultrapassar’, ‘desenvolver’, ‘conseguir’, e por aí vai, as reverberações são mais do que imagens, são imagens e verbos tecidos em trapos, linguagem performática, comunidades dissidentes, memórias marafas, redes trans; ‘Poética’ enquanto projeto de narrativa em um devir, não enquanto prescrição – o que, no nosso caso, está em diálogo com as *poéticas do corpo-tela* de Leda Maria Martins tanto quanto com as *poéticas da Relação* ou da *Diversidade* de Edouard Glissant. De modo geral, a seleção das palavras está atrelada também, enfim, à reflexão quanto a *Mar Paraguayo* trinta anos depois da primeira publicação, a uma leitura que parte de um locus que expressa um traço do farrapo de quem escreve, por isso a ‘ciranda’ – isto é, expressa o traço de uma leitura que parte de um local –, bem como considera o exercício que nos levou à saída de campo para realizar entrevistas (ver apêndice A)²³ e coletar dados que contribuam à leitura performativa e em constelação espiralar dessa obra.

Mover-se em ciranda: uma metodologia

Essa ciranda não é minha só, ela é de todos nós, ela é de todos nós.

Lourenço de Fonseca Barbosa²⁴, 2000

Para dar conta de alcançar o que se pretende – a saber: demonstrar como o prefixo ‘trans’ parece-nos, hoje, chave fundamental à leitura de *Mar Paraguayo* (assim como arriscamos dizer que é também possível chave de leitura para outras tantas narrativas contemporâneas) – trabalhamos a partir de uma proposição articulada à perspectiva da leitura em ciranda da obra, o que está relacionado com uma leitura e escrita, de nossa parte, performática, a expressar de onde se lê. Dito de outra maneira, buscamos trazer à nossa roda – e essa parece uma boa imagem a mim, Ana Gabriella, que parto de Pernambuco²⁵ – lógicas dissidentes, antes apagadas (pelo

²² Gracias, Giovanna Ribeiro, xará de sobrenome ribeirinho, ribeira, de águas, que, em leitura compartilhada, pela experiência com povos e terra e povos das terras, logo me deu essa interpretação que me emocionou e desembocou aqui.

²³ Constam, no apêndice A, quatro entrevistas feitas em campo, respectivamente com Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona.

²⁴ Mais conhecido como mestre Capiba, compositor de frevos, pernambucano.

²⁵ Isso porque em Pernambuco, estado em que nasci e me criei, as rodas – de côco, de ciranda, por exemplo, que por mais que tenham um formato circular, têm muito mais uma lógica espiralar, de retorno – são forte marca cultural e, a mim, me tomam, quando parte delas.

etnocídio cometido em nome do poder, da hierarquia): como a da potência do saber que se realiza não só em palavra, mas em corpo, em performance, muito “antes” deste momento de escritura e ele próprio, o momento de escritura, enquanto performance – considerando o tempo espiralar, o de que fala Leda Maria Martins –: por isso nossa leitura é em ciranda. Ainda, entendemos aqui a necessidade da companhia de autores dissidentes para a lida, ou autores que tenham elaborado suas perspectivas a partir de epistemes dissidentes, que sejam dissidentes do que é hegemônico na academia: a lógica racionalizada e ordenada linearmente que nos moldou enquanto sociedade.

Levando em conta a narrativa de *Mar Paraguayo*, seu trânsito e transculturação²⁶ de que vamos falando –, a tentativa foi a de ter conosco autores que apresentassem em suas discussões epistemologias que dialogassem, mas que pudesse contribuir a um arcabouço teórico transnacional de maneira aberta. Por exemplo, epistemologias afrodiáspóricas, de encruzilhada, tempo, performance, que parecem ter nos faltado enquanto discussões fundamentais – ou, antes mesmo, revelações – às formas de conceber a existência, a produção de conhecimento, as performances mesmo enquanto ações a criar seu próprio tempo, por entre as encruzilhadas dos saberes. Buscamos ir na contramão do apagamento que criticamos e estudiosos como Boaventura de Sousa Santos chamam, desde os anos 90, ‘epistemicídio’, entendendo-o como o apagamento de formas de conhecimentos “estranhos”²⁷. E, ainda, outros estudiosos, como Sueli Carneiro, acrescentam um ‘para além’, ou seja, que, para além de um apagamento, o epistemicídio é “um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais” (CARNEIRO, 2005). É nesse sentido, ou melhor, contra o epistemicídio, que fomos buscando considerar a elaboração de pensamento que orienta a estruturação desta pesquisa desde a ciranda.

Isto é, entendemos que a possibilidade de ampliar as leituras de *Mar Paraguayo* se dão também a partir da possibilidade não só de ampliarmos os referenciais teóricos, mas também,

²⁶ Conceito caro em meio às discussões latino-americanistas, ‘transculturação’, desde Fernando Ortiz, é utilizado como alternativa ao uso do termo ‘aculturação’, já existente na antropologia, demarcando posição contrária a ideia de possibilidade de uma assimilação unilateral; até a sua atualização por Angel Rama, quando, ampliado e já mais pensado em relação as questões da narrativa, vai sendo utilizado para melhor compreensão de processos modernizadores que estão relacionados a quatro operações: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações – no que diz respeito à construção de narrativas. Dito de outra maneira: “Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función más alta que se cumple en un proceso transculturante” (RAMA in MAGUIÑA, [ORG] COLOMBI, 2021, p. 474).

²⁷ É interessante que de fato esse é o termo, “estranho”, utilizado pelo sociológico, cito: “o genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos **estranhos** porque tinham formas de conhecimento **estranho** e eliminaram-se formas de conhecimento **estranho** porque eram sustentadas por práticas sociais e povos **estranhos**” (SANTOS apud CARNEIRO, 2005, p. 96, grifos nossos).

junto à busca por referenciais dissidentes quanto ao cânone, a partir do movimento: buscamos mover *MP* para realizar diálogos que emergem também da narrativa e parecem estar ausentes até então, justamente os diálogos para além do dispositivo América Latina, ainda que em um primeiro momento, de fato, seja ele o mais evidente e ativado pela narrativa. Fato é que também a narrativa aponta “para além” de América Latina: “Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños” (BUENO, 1992, 32), diz a marafona-narradora, desejanse de “naufragados deseos sin limite ni frontera” (ibidem, p. 25)²⁸. Já que sua vida “causticante y feroz” é “unos dias, tango; outros, puro bolero-canción” (ibidem, p. 32), fomos, enfim, notando nessas brechas a possibilidade de compreendermos *MP* também a partir de ideias e discussões afrodiaspóricas, como as de Leda Maria Martins e Edouard Glissant, por exemplo, na tentativa de ampliar a discussão da desterritorialização ou diversidade que notamos no próprio objeto e em leituras também de África que abrem o continente ao contato com a América Latina ao ponto de desfazer a separação entre os dispositivos, paradoxalmente imposta – assim acontece na leitura que desfaz tal separação escrita por Mauro Lúcio na letra com a qual apresentou Lia de Itamaracá:

Oh África, do fundo do porão, tem dó (x8)... Oh África, do fundo do caldeirão, tem dó (x8)... Oh África, do fundo do sertão, tem dó (x8)... Oh África, do fundo do coração, tem dó (x8)... Oh **África... de Itamaracá oh África... de Cuba a Luanda... Oh África... Daqui a Madagascar... Oh África... grande mãe África...** (África de Itamaracá, canção de Mário Lúcio²⁹, grifo nosso).

Esse desfazer-se dos limites dos dispositivos, ou seja, essa profanação de dispositivos, aliás, também, desde o adjetivo que substantiva a narradora-persona(gem), está presente: marafona, isto é, aquela que é marafa, mais do que relação com filiações à língua espanhola ou mesmo com o guarani³⁰, possui relação por extensão, porosa, de margem pouco definida, com África: na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (2004), Nei Lopes³¹, o autor, relaciona à ‘Marafa’ os sintagmas ‘Malafa’, ‘Malava’, ‘Malavo’, ‘Malawa’, todos para designar, de modo transnacional, bebida alcoólica relacionada às comunidades negras (por exemplo, na umbanda, utiliza-se ‘marafa’ como ‘cachaça’).

Enfim, para tratar de uma narrativa que lemos enquanto profanadora – a desfazer limites

²⁸ Decidimos utilizar ‘ibidem’ fora do rodapé para evitar a quantidade excessiva de repetições do nome do autor e ano de publicação.

²⁹ Canção do caboverdese Mário Lúcio para Lia de Itamaracá”, segundo legenda disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GONdh9cTTeA>>. Último acesso: 02/02/2023.

³⁰ “Assim como no caso de «marafona», o termo «marafa» não figura nas páginas de materiais de estudo de língua espanhola nem de variantes da língua guarani” PEREIRA, 2021, p. 46.

³¹ Referência notada no trabalho de Guilherme Conde Moura Pereira e que nos interessou e nos serve, não no mesmo sentido que serviu ao autor, que se debruçou mais enfaticamente sobre o signo ‘marafa’.

constantemente, ou seja –, trans e, portanto, como também iremos nos aprofundando, associada muito mais a uma noção de tempo que seja *espiralar*, já que entendemos que, como coloca Leda Maria Martins, “o tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos”, e, ainda, “dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos” (MARTINS, 2021, p. 50). Justo por isso, “na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sígnico, interações e interseções”, a noção de “encruzilhada” é por Leda utilizada, “desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem” (ibidem, p. 50) – bem como, nesse sentido, aqui utilizamos a noção de ‘ciranda’ que, segundo Lia de Itamaracá, é “uma confraternização, onde todo mundo dá-se as mãos, na maior harmonia, na maior satisfação, na maior alegria”³², sendo também por isso – por sua potência enquanto dança-brincadeira a ser praticada não só em roda, como na beira do mar – escolhida como metodologia para a análise da obra: buscamos por aí expressar esse entrecruzamento de que fala Martins.

O que está implicado, como estamos tentando colocar, por essa busca de uma diversidade de ideias e noções para mover leituras contemporâneas de *Mar Paraguayo* – obra que entendemos estar relacionada ao movimento, ao trans, como argumentamos – é a organização dessa pesquisa, a estruturação das discussões a serem apresentadas, que dar-se-á através de uma metodologia que optamos por chamar aqui, há pouco ou em breve, de ‘ciranda’ – a indicar também um movimento de ritornelo, tendo o começo como ponto de chegada, e em tom-menor. Dessa maneira, buscando coerência com o que tenho perseguido, a saber, a errância, opto por buscar uma estruturação que possibilite a quem lê, ao invés do caminho em linha reta de um início a um fim, algo como a experiência de uma ciranda: que se repete e nunca é igual, bem como uma espiral: que não tenha um início ou um fim em uma ordem anterior ao próprio acontecimento.

A ciranda – especialmente a ciranda que se cria e perpetua em Pernambuco a partir dos mestres cirandeiros como foi Antonio Baracho e é Lia de Itamaracá (essa segunda, patrimônio vivo³³ do estado, a tecer caminhadas transnacionais³⁴ a partir do reconhecimento que tem hoje)

³² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SwjaFirCFXw&t>>. Último acesso em 03/03/2023 às 19:36.

³³ Lia de Itamaracá foi uma das contempladas como Patrimônio Vivo de Pernambuco, através da Lei estadual nº 12.196 de 2 de maio de 2002. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/esta-ciranda-quem-me-deu-foi-lia-que-mora-na-ilha-de-itamaraca/>>. Último acesso em 03/04/2023 às 14:08.

³⁴ “O jornal The New York Times a chamou de ‘diva da música negra’. O francês Le Parisien comparou sua voz à da cabo-verdiana Cesária Évora. No Brasil, críticos de música comparam-na a Clementina de Jesus.” Disponível

– possui compasso quaternário (quatro tempos) e “termina” no tempo um, não no que seria o último tempo do compasso, o tempo quatro³⁵, bem como um ritornelo, uma espiral. Dialoga com *Mar Paraguayo*, também, na medida em que possui também relação estreita com o mar não só por ser o mar um espaço historicamente ligado à ciranda³⁶, mas também, como colocou em diálogo informal a pesquisadora em dança Mayara Maria Ferreira da Costa (UFPE), “o movimento da dança da ciranda é o movimento de ir e vir, da onda do mar, de estar no presente mas retornar ao passado” – o que nos faz rememorar imagens, ritmo e linguagem da narrativa que temos por objeto –, e faz notar, assim, uma aproximação entre o objeto, a metodologia e o argumento que defendemos: o de ser, o nosso objeto, um objeto trans.

Um outro “detalhe” da ciranda, que nos chama atenção e traz consistência a essa estruturação e metodologia nossa, que se quer em forma de ciranda, é justamente a importância fundamental da performance de quem está “na roda”: para além do que é nítido – isto é, o fato de que a ciranda para acontecer precisa que as pessoas se deem as mãos e performem/dancem no ritmo da ciranda –, a marcação do tempo um é feita também por quem participa da ciranda: com o corpo, com a voz, há uma entoação do ‘tempo um’, performance que marca o princípio do jogo-dança, como poderíamos supor, além de, também, o possível fim, sendo o ‘tempo um’ o tempo do retorno. Enfim, quem participa da ciranda é quem a cria enquanto ela acontece. É desse modo, pois, que organizamos metodologicamente nossa estrutura: a partir do movimento mesmo da ciranda, que é espiralar, de retorno. Frisamos, ainda, que esse movimento espiralar está presente em diversas comunidades, principalmente as afrodiaspóricas, em suas tradições, a expressarem suas lógicas de pensamento e justo por isso sendo fundamental a nós que a ciranda seja aqui trazida, já que “as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo”, como pontua Leda Maria Martins (2021, p. 67), e, portanto, uma preocupação nossa a de, em nossa análise de MP,

salientar os processos estilísticos de refiguração e metamorfoses que foram – e são – derivados de todos os cruzamentos signícos e cognitivos transculturais, nos quais os signos e sua

em: < <https://www.geledes.org.br/esta-ciranda-quem-me-deu-foi-lia-que-mora-na-ilha-de-itamaraca/>>. Último acesso em 03/04/2023 às 14:08. Além disso, o há trabalhos transnacionais que faz, vide a mais atual turnê ‘Europe Summer 2023’ da cirandeira: <<https://www.instagram.com/p/Cqk2Ob4LdP7/>>. Último acesso em: 03/04/2023 às 16:21.

³⁵ A ciranda termina onde inicia, ritmicamente falando. Por essas informações que estão mais próximas do que se chama teoria musical agradecemos ao amigo Daniel Alves, colega desde a graduação em Letras (UFPE) que trabalha também com música e gentilmente foi tirando dúvidas quanto a essa estrutura. Essa estrutura em ritornelo parece repetir-se em diversas manifestações “populares”, segundo outro amigo e pesquisador, José Luciano (PPGLC/UNILA).

³⁶ Cf. Gwendolyne Callender França, Déborah. *Quem deu a ciranda a Lia?: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*, UFPE, 2011; Teller, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*, USP, 2009.

significância se apresentam em estado de trânsito e transição e, portanto, de transformação, inclusive estética (MARTINS, 2021, p. 68)

– isto é, eis um esforço nosso à abertura de *MP*, em nossa leitura, por considerarmos na obra uma inevitável presença afrodiaspórica. Presença essa ativada por nós, por nossa leitura, mas já latente na narrativa, o que implica em nossa escolha metodológica, para, de acordo com nossos objetivos, irmos evidenciando o ‘trans’ como chão de uma poética em *MP*.

Há, ainda, outra justificativa pela opção nossa por organizar metodologicamente esta pesquisa como um “mover-se em ciranda”: a forma imagética da ciranda que, ainda que tenha sua forma em roda, pode lembrar também um espiral na medida em que se acumulam rodas menores dentro de rodas maiores a girar a ciranda em “movimentos de avanços e recuos, retrações e expansões” (ibidem, p. 54) –, como é o caso igualmente dos Reinados, mencionados por Leda Maria Martins em sua obra aqui utilizada para a fundamentação –: eis um frame de um vídeo³⁷ capturado via drone por Nilton Pereira (produtor cultural do estado de Pernambuco) em que podemos ver uma ciranda formada por três rodas que nos fazem também lembrar o espiral de que falamos:

Figura 1 - Ciranda para/com Lia de Itamaracá, na Ilha de Itamaracá (Pernambuco, Brasil)



Em suma, a ciranda se relaciona à obra que temos por objeto, isto é, *MP*, a) pela relação de ritmo e imagem que também possui com o mar; b) por seus movimentos espiralares, que, para nós, é um movimento trans, como vamos argumentando; c) assim como por seu tom menor, o

³⁷ Link para assistir o vídeo completo: <<https://www.instagram.com/p/CnulTN4IS7i/>>. Último acesso em 29/01/2023 às 17:56.

tom também da guarânia, guarânia da marafona: “guarânia e soledad” (BUENO, 1992, p. 16).

No que diz respeito ao ‘tom menor’, vale acrescentar que a semelhança entre este e uma literatura menor (DELEUZE, GUATTARI, 2003), conceito aqui já mencionado, é o justo fato de que esse ‘menor’ que caracteriza os substantivos ‘tom’ e ‘literatura’, para nós, nos interessa pela relação que possui com espaços de resistência, de reexistência, de diferença em relação à busca pelo maior, pela arte maior, dos vencedores, situando-se em oposição ao totalitarismo – pelo que dialogamos com Denilson Lopes apud Bittencourt (2005, p. 70, grifo nosso) ao afirmar que “é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, **no menor** que residirá o espaço da resistência, da diferença”. Ainda, ao pensarmos a ciranda e a guarânia em paralelo, notamos também as semelhanças de origem: não das mesmas origens, mas o fato de serem estilos transculturados. Isso nos interessa na medida em que expressam também as encruzilhadas, base estruturante de pensamento e ação afrodiaspórico que nos possibilita tocar de maneira consistente em *Mar Paraguayo*, de modo a enfatizar o ‘trans’ que notamos, já que as encruzilhadas

nos oferecem a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2021, p. 51).

Por fim, também por seu caráter coletivo, como é possível notar na canção *Preta Cirandeira*, quando Lia de Itamaracá profere os versos que confirmam a coletividade – “Minha ciranda não é minha só / Ela é de todos nós / A melodia principal quem guia é a primeira voz / Pra se dançar ciranda / Juntamos mão com mão / Formando uma roda / Cantando uma canção” – bem como o caráter brincante da ciranda – “[...] Olha eu vi uma preta cirandeira / Brincando com um ganzá na mão / Brincando ciranda animada / No meio de uma multidão / Menina eu parei fiquei olhando / A preta pegou a improvisar / Eu perguntei: “quem é essa negra?” / Sou Lia de Itamaracá” –. Isto é: o caráter coletivo e “brincante”, somado às questões performáticas de que já falamos, ratificam a relação entre nosso objeto, *Mar Paraguayo*, e a estrutura que optamos por analisá-lo, a da ciranda³⁸.

Como é possível notar, também se relaciona, a ciranda, nossa metodologia, às nossas fundamentações teóricas como, por exemplo, o já mencionado *Performances do tempo espiralar* (Leda Maria Martins, ed. Cobogó, 2021), já que também essas fundamentações, elementos que compõem, enfim, nossa ciranda, reafirmam esse modo espiralar da estruturação

³⁸ Os aprofundamentos quanto a esse caráter coletivo, brincante, performático, de MP, constam no momento ‘*MAR PARAGUAYO EM CIRANDA*’ desta pesquisa.

de nossa argumentação que se constrói se querendo enquanto performance espiralar, linguagem performática também, e consistente e coerente com nosso objeto também, na medida em que em *MP* assim como aqui tentamos fazer até onde seja possível, a linguagem é performática por ser “lugar da respiração tênue e tensa dos signos mutantes da língua” (MARTINS, 2021, p. 200) além de ser espiralar, bem como *Mar Paraguayo*, porque “o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade” (ibidem, p. 30). Dito de outro modo, “nessa **ciranda**, há lacunas intervalares, há momentos de prantear ou de sorrir, mas não um horizonte último e final, ou o clímax de um devir encontrado, um pretérito perfeito apartado do presente”, e continua Leda Maria Martins, “nesse sistema de pensamento, não há fim absoluto como fim dos tempos” (ibidem, p. 66, grifo nosso).

Insistimos na ênfase quanto a estrutura em forma de ciranda pois, escolha afetiva, poderia ser substituída, talvez, por outra dança, música, enfim, por outra performance espiralar, movimento de ritornelo – no entanto, e aí está o paradoxo, nossa leitura só poderia ser feita a partir da ciranda, nossa metodologia é a ciranda já que a opção por eleger o afeto enquanto critério para a seleção de uma estrutura faz parte do emaranhado de ideias que move quem realiza esta pesquisa: foi, reafirmo, entre Recife e Itamaracá que começamos a mergulhar nas ondas de *Mar Paraguayo*. Assim, o que é relevante pontuar, é que de um passo da discussão a outro, de um tempo a outro, de um retorno a outro, o que haverá é certa diferenciação sobre o assunto ou imagens da narrativa, em relação ao foco dado, mas não quanto à nossa linguagem ou ao objeto de nossa leitura – porque, ainda, todos esses movimentos e diferenças estão atentos a nosso objeto, por ele provocados e nele também interferindo. Buscaremos tocar a obra como quem joga ciranda e, dessa maneira, buscamos organizar a pesquisa em quatro tempos: assim como a ciranda, de ritmo quaternário simples.

No tempo atual, ‘NA BEIRA DO MAR, TEMPO UM’, o que seria uma introdução em cinco momentos, vamos buscando contextualizar a narrativa de *MP* de modo geral e em relação às obras/trabalhos de Bueno, bem como apresentar seu estado da arte e indicar os caminhos que pretendemos ir seguindo, isto é, a estruturação da pesquisa e sua metodologia, além de explicar o que é o ‘trans’ de que falamos; Em ‘*MAR PARAGUAYO EM CIRANDA, TEMPO DOIS*’ nos aproximamos do objeto e aí sim contextualizamos sua narrativa para realizarmos uma análise que considera a estrutura do objeto mas a ultrapassa: consideramos seus temas, transculturalidade, translinguismo, transnacionalidade, transgeneridade, enfim – em quatro momentos organizamos ideias quanto às questões do que chamamos as ‘personas-personagens’, as imagens, a performance contra a solidão e o medo da morte, a comunidade –, para

especularmos em torno do objeto que, como defendemos aqui, para nós, se quer trans, do chão faz vingar o que seja trans, sendo esse ‘tempo dois’, especialmente, momento em que está evidenciado o ‘trans’ da narrativa; Já em ‘*MAR PARAGUAYO E BUENO EM REDES, TEMPO TRÊS*’, em dois momentos, vamos apresentar dados recolhidos em trabalho de campo, bem como vamos notar MP nas redes que estabelece com autores-críticos, o que nos fez também sentir a necessidade de considerarmos aí a persona Wilson Bueno enquanto autor, crítico e editor/curador a tecer as redes às quais MP se entrelaça e também recria na *máquina performática* (AGUILAR; CÁMARA, 2017) a atualizar-se, por exemplo, com este texto que escrevemos, com as entrevistas feitas por nós em campo, com a reedição comemorativa da obra etc; Em ‘*CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS, TEMPO QUATRO*’, momento mais breve, quando, aparentemente, devem ser as considerações finais, apontamos questões mais gerais a partir do trabalho feito, pontuamos a confirmação de um chão trans cultivado desde MP e entendemos que o convite está feito ao retorno ao tempo um da ciranda, à beira do mar.

Ao Mar Paraguayo, migramos, migremos, migraremos, pois.

A migração, o deslocamento

Com seus pássaros
ou a lembrança de seus pássaros,
com seus filhos
ou a lembrança de seus filhos,
com seu povo
ou a lembrança de seu povo,
todos emigram.

De uma quadra a outra
do tempo,
de uma praia a outra
do Atlântico,
de uma serra a outra
das cordilheiras,
todos emigram.

Para o corpo de Berenice
ou o coração de Wall Street,
para o último templo
ou a primeira dose de tóxico,
para dentro de si
ou para todos,
para sempre
todos emigram.

Alberto da Cunha Melo, 1979

É relevante que esteja o *Canto dos emigrantes* (o poema acima) a marcar presença em

um discurso que, no caminho de ir se entendendo, precisou desse poema: para ver-se na pesquisa, ver-se coerente à pesquisa, ver-se talvez mais perto de algo que, em um primeiro momento, poderia parecer tão distante. Não se ver pertencente a uma comunidade fechada em si, mas ver-se na expressão de um devir que está muito ligado à migração, ao deslocamento, à desestabilização. A comunidade de que falo, enfim, é a comunidade migrante: pelo que argumento que não poderia ser uma comunidade fechada, senão aberta, devido ao movimento necessário para a sua própria existência. Essa que me veio enquanto questão depois das tantas lidas de *Mar Paraguayo* justo porque há um deslocamento que não só a marafona fez e faz, mas também nós que a lemos somos levados a fazer.

Toda essa escrita é perpassada por um trânsito – e qual não é? – que se dá pela saída de casa, um continuum mover-se em direção a *Mar Paraguayo*. Esse nosso corpus, considerado obra “fundante”, como veremos a seguir, a mais estudada entre as obras de Wilson Bueno, como vemos, foi quase sempre trabalhada no Sudoeste do Brasil (não vou me deter aqui a situar quantitativamente essas produções, mas basta ver tanto o locus de onde escrevi boa parte deste trabalho, a saber: Foz do Iguaçu, Paraná, quanto de onde são as instituições dos autores mencionados anteriormente no levantamento do estado da arte). É um fato dado pela observação e pesquisa que pode ser quantificado e que é problemático tendo em vista que tanto se fala da desterritorialização para pensar a obra: no nosso caso, houve, de fato, uma migração, uma desterritorialização e uma posterior reterritorialização: desde o Nordeste ao Sul. É interessante que mesmo fora do Brasil há um número que é ainda maior do que o das pesquisas feitas em universidades de regiões como o Nordeste, de onde parto, que são zero. Também não estou sendo eu a fazê-la por completo desde o Nordeste ou desde uma instituição no Nordeste, apesar de, metodologicamente, trazer o Nordeste comigo. Disso falo, enfim, para marcar aqui a importância desse câmbio a ser feito dentro das instituições de ensino, tais quais as universidades públicas, visto que há diálogos possíveis a serem feitos de modo a ampliar as leituras de MP no sentido de um esforço para desterritorializar a discussão.

Sem querer marcar fronteiras, também, pensando mais abertamente e até mesmo considerando a profanação do dispositivo Nordeste (sem desconsiderar sua construção histórica que é atravessada por luta de classes, manifestações políticas, enfrentamentos quanto às violências da comunidade nacional Brasil), o que queremos dizer quando provocamos os diálogos possíveis no sentido da desterritorialização da discussão, da obra etc, é, por exemplo, notar diálogos como o que trago a partir da epígrafe desta última parte da apresentação, o poema *Canto dos emigrantes*, do poeta de Recife, Alberto da Cunha Melo, com as questões levantadas por Wilson Bueno, jaguapitãense, e por tantos outros a independem do local que partem, lembrando que a

discussão quanto à migração não ocorre apenas nas fronteiras geográficas dos Estados nacionais: no caso do Brasil, muito ocorreu internamente, sabemos, inclusive desde o Nordeste para o Sul e o Sudeste. Isso se pontua pela percepção incomodada de que o discurso da “desterritorialização” da obra está ainda voltado a determinados territórios, mesmo que em territórios mais próximos a fronteiras da América Latina, também porque aí desconsiderando a formação brasileira de maneira mais aberta – por mais que a relação com a AL seja óbvia –, o que poderia ampliar o potencial da obra, pelo que concorda conosco Jorge Kanese (em entrevista cedida a nós em campo): “Es decir, si me preguntan si es [*Mar Paraguayo*] un arma útil o práctica? No. Ahora, ¿para luchar en el Nordeste de Brasil? Es útil, porque el Nordeste de Brasil hoy, con tantos mitos raciales, ganaría con lo que escribió Wilson” – e ao que acrescentamos o inverso: o que ganharia MP com as leituras desde o Nordeste, com diálogos desde o Nordeste –.

Aqui vamos caminhando a uma desterritorialização enquanto *modus operandi* à fuga da nacionalidade, que, supomos, começa pela língua – ou, antes, na linguagem. Isto é, entendemos aqui que a desterritorialização, se necessita uma reterritorialização, tal movimento acontece a partir da noção de que a língua se torna a pátria do emigrado, como argumentam (ainda que de maneiras distintas) Josefina Ludmer e Edouard Glissant, por exemplo, em obras como as que trabalhamos: *Aqui, América Latina* (2013) e *Poética da diversidade* (2021), dos autores respectivamente mencionados. Assim, entendemos que as translínguas seriam esse espaço de reterritorialização, ou seja, ao migrar, pode ser que se cruze fronteiras geográficas, consequentemente cruza-se também as linguísticas e, se não há retorno à “terra natal”, reterritorializa-se no “para além” das línguas nacionais, da “própria” e da do “outro”, habitando, assim, esse espaço trans, como é o caso da marafona de *MP*. Ademais, essa translíngua, que poderíamos também estar chamando por ‘língua crioula’ (como chama Glissant), possui o gênio de “se abrir sempre, ou melhor, talvez, o de apenas se fixar conforme sistemas de variáveis que teremos não só que imaginar, mas também definir” (GLISSANT, 2021, p. 59): isso significa dizer que a translíngua é a própria abertura à instabilidade da comunidade nacional. De tal forma, como um caminho-tesouro, o portunhol, língua(gem) sem território (ou desterritorializada) manifesta-se, performaticamente, a nos dar possibilidades de compreensão da desterritorialização: é nesse sentido que nos interessa a performance portuñólica da marafona. Para distante do espaço “de casa”, assim como fiz eu também, para Foz do Iguaçu³⁹,

³⁹ Achamos interessante pontuar, como indicado na qualificação pelo pesquisador Damian Cabrera, os topônimos guaranis utilizados no Brasil – já que a presença dos topônimos guaranis existe, segundo ainda o pesquisador, como ruína das missões jesuíticas. Nesse sentido, iremos pontuando topônimos indígenas presentes na pesquisa,

para Assunção, para Campo Grande, para Curitiba⁴⁰, para Guaratuba⁴¹, mas, antes, “para dentro de si / ou para todos”. E de longe vê-se melhor o espaço a que antes estávamos acostumados, espaço “de casa”, que antes achamos possuir limites mais fixos, talvez, já que se reconhece em “outro” espaço aquele “mesmo”⁴² espaço: quando vinga, desde o chão mesmo que se pisa, o trans.

Na segunda linha de *Mar Paraguayo*, quando nos deparamos com “el vuelo del párraro” (p. 13), primeira demonstração do radical translinguismo – essa experiência linguística que expressa um continuum cultural para além da homogeneidade de uma língua, a experiência das línguas em movimento ao ponto de misturarem-se entre si ao ponto de fazer nascer não uma nova língua, mas uma translíngua, uma língua para além do limite da unidade linguística que é necessária a sistematização de uma gramática – que jorra de toda a obra, e que talvez esteja a síntese do que se quis refletir agora: somos capturados pelo dispositivo América-Latina. Não que não o profanemos também. É só o portuñol inventado por Bueno, o portunhol com guarani em trânsito, de uma migrante, que tem vestígios em si da cultura tradicional paraguaia, ñandu, ñanduti, e residente no litoral brasileiro-paranaense, Guaratuba. É o erro⁴³, ou o direito ao erro, à errância, à possibilidade de contato, do novo com “costumbres antiguas”.

E depois o *Canto dos emigrantes* a ecoar: foi uma chance desterritorializada de identificação com a obra, com a marafona, com algo de mistério que havia mobilizado para a própria seleção desse corpus que persigo e que a mim se incorporou, tornando-se referência, essa narrativa, *Mar Paraguayo*, do que aparentemente só “depois”, no meu deslocamento à fronteira (à Foz do Iguaçu), eu entraria em contato: contudo, no tempo espiralar o passado-presente-futuro já não existem, porque o tempo está incorporado no corpo, não separado dele, sendo assim, as águas de Pernambuco, as águas do *Mar Paraguayo*, as águas do rio Paraná,

como é o caso, aqui, de ‘Iguaçu’. ‘Iguaçu’, etimologicamente, topônimo guarani, significaria ‘água grande’, ‘rio grande’.

⁴⁰ Mais um topônimo guarani: “Curitiba é uma palavra de origem Guarani: kur yt yba quer dizer ‘grande quantidade de pinheiros, pinheiral’, na linguagem dos índios, primeiros habitantes do território. Nos primórdios da ocupação humana, as terras onde hoje está Curitiba apresentavam grande quantidade de Araucaria angustifolia, o pinheiro-do-Paraná”. Fonte: <[Último acesso em: 18/03/2023 às 22:22.](https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historia-fundacao-e-nome-da-cidade/207#:~:text=Curitiba%20%C3%A9%20uma%20palavra%20de,o%20pinheiro-do-Paran%C3%A1.>>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁴¹ Outro topônimo guarani: “Em 1947, foi restaurado o Município de Guaratuba, desmembrado do Município de Paranaguá. O topônimo, de origem indígena, significa: GUIRA = a ave, a garça e TUBA = muito. Evidente alusão a enorme quantidade de pássaro encontrados naquela baía”. Fonte: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/guaratuba/historico>>. Último acesso em: 18/03/2023.

⁴² E aqui a imagem espiralar de Leda Maria Martins retorna, já que o movimento espiralar tem a ver com o que se repete sem nunca ser igual; também o ritornelo, a desterritorialização e a reterritorialização de que falam Deleuze e Guattari.

⁴³ Não a coisa mal feita, mas a coisa por vir, como podemos depreender a partir da entrevista (que consta no apêndice) feita com Jorge Kanese.

todas são águas a encontrar-se nos caminhos. E como esses encontros todos foram se incorporando em mim, também por aqui estarão incorporados: nessa investigação especulativa que fluirá a orientação é a da utopia presente nas águas sem barragem, sem fronteiras, águas que correm livremente, como correram já as águas do rio Paraná, antes da Itaipu, antes da nação, antes do tempo nacional, a misturar-se com as águas do mar que trago sempre dentro: atlântico e além.

Para a reexistência, uma poética trans

Las soluciones que tienes socialmente para construir el género o la sexualidad, para construir cualquier ficción de subjetividad, no so la de género y sexualidade, sino las ficciones de las subjetividades raciales, de nacionalidad, de ciudadanía, son muy limitadas! Y, portanto, uno no llega en un ámbito de libertad absoluta, sino de restricciones negociadas, de algún modo.
Paul Preciado, 2019

Entre as dezenas de obras de Bueno, chamou atenção *Mar Paraguayo* – narrativa de setenta e três páginas, na primeira edição brasileira, mais especificamente, nosso corpus⁴⁴ – não só por sua construção translíngua, desterritorializada, enunciadora-coletiva de multidão, contra-hegemônica, como temos visto e veremos ainda – mas também por ter conseguido, WB, encarnar em *persona* tão peculiar, a marafona, questões tão contemporâneas, caras à contemporaneidade – como as questões ‘trans’, sempre tendo o corpo enquanto elemento a construir/participar desse ‘trans’ – que se mostram urgentes como se os trinta anos que datam a publicação fossem muito pouco, um piscar de olhos, e 1992 fosse ainda agora: é um grito a favor da reexistência do ser humano.

Quando pondera, na recente publicação (fev/2023) do Jornal Cándido aqui já mencionada, Francisco Mallmann, sobre “um duplo desafio: tomar Wilson Bueno como contemporâneo, em sua radicalidade, sem responsabilizá-lo anacronicamente por demandas atuais, como as discussões sobre identidade de gênero, por exemplo” (p. 10), entendemos seu ponderamento, mas tomamos posição dissonante à sua, tendo em vista que se a marafona nasce “a cada rato del rato del rato” e diz que será “hasta no ser más possible. E logo serei ali o que ya no lo sô más acá” (BUENO, 1992, p. 34), concordamos mais com Ricardo Corona (em entrevista cedida a nós em campo): “E não vou dizer que Wilson pensava em tudo isso. Mas as

⁴⁴ *Mar Paraguayo* foi, neste ano de 2022, reeditado pela mesma editora, Iluminuras, em edição comemorativa dos 30 anos desde a primeira publicação da obra.

obras, elas têm sua potência própria, não é? Põe no mundo e elas também abrem suas frestas, não é? Acontecem” e até mesmo com Wilson Bueno ao falar que quem lê uma obra “a frui (e flui) tornando-o também ‘autor’, autor do que lê, co-artífice da fábula, absolutamente responsável por tudo aquilo que dali inventa, reinventa e extrai”⁴⁵.

Ou seja, MP, como veremos, a) tem a ver com as questões pessoais de seu autor, WB, que, dissidente, dá voz a uma narradora totalmente dissidente, aproximando-se, como bem aponta Jussara Salazar na mesma edição do *Jornal Cândido*, não de autores normativos, mas de autores subversivos, como Hilda Hilst, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu⁴⁶, por exemplo; assim como, b) de todo modo, está para além de seu autor, WB. MP é uma obra de “reexistência”⁴⁷, termo que primeiro ouvi através de Zé Celso, diretor e ator do Teatro Oficina (SP)⁴⁸, já que antes de ‘resistência’, parece ‘reexistência’ dizer melhor do que da obra que não nos parece em momento algum frisar um movimento que seja de retenção, mas, ao contrário, de reinvenção.

‘Trans’ é o elemento que, para nós, possui a potencialidade de conferir a ‘reexistência’ da obra na contemporaneidade:

Seja abrindo mão das categorias literárias clássicas e transitando por outros campos de conhecimento em suas análises, seja não apresentando julgamentos de valor e, sobretudo anulando e remexendo valores existentes (-nação., -democracia., -não imitação.) [...] o trans, enquanto crítica à perspectiva autonomista da literatura, é matéria do presente (COTA, 2010, p. 158).

Sendo assim, nos é um elemento caro, o trans, ao emergir potente a desestabilizar limites, ficções, até mesmo a dicotomia entre realidade e ficção desde a perspectiva do Campo Literário. Por outro lado, temos o ‘trans’ como elemento já mais articulado às discussões relativas ao corpo, um exemplo disso, talvez o mais forte, são as discussões em torno das questões de gênero e sexualidade. Autores como Paul Preciado, Judith Butler, Geni Nunez, para citar algumas referências, afirmam justamente que o gênero (e até mesmo o sexo) é uma ficção no sentido de

⁴⁵ Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_02.php>. Último acesso: 03/04/2023 às 15:18.

⁴⁶ Sobre Caio F Abreu, ainda, comenta a nós, em entrevista, Douglas Diegues: “Caio Fernando Abreu em *A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)*, descobri sozinho isso, misturava, em 77, portunhol e inglês. Nada vem do nada. Caio Fernando Abreu era interlocutor de Wilson Bueno”. Não por acaso, Bueno dedica livro (póstumo), *Mano, a noite está Velha*, em epígrafe, a Caio Fernando Abreu.

⁴⁷ Grafada com dois ‘e’s por mim no sentido da fonética, já que tinha escutado Zé Celso falar a palavra e não escrevê-la, mas grafado, como vi depois, apenas com um ‘e’ pelo autor do termo.

⁴⁸ E, posteriormente, encontrei no *Jornal Nicolau* (Nº 35), participação do vulgo Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa), justo sob o título “Rexistir é preciso”; bem como, em outra edição do *Jornal Nicolau* (Nº42), retomada de WB, do termo ‘reexistência’ no editorial, quando menciona uma “reexistência possível”.

ser construído a partir de uma performance, que passa pela “regulamentação” das ficções de gênero, e não haver uma “essência” feminina ou masculina, assim como não há de tipo nenhum.

O termo ‘trans’, portanto, deixa de ser apenas um prefixo e ganha autonomia sintática e política, de certa maneira. Justamente nessa contemporaneidade, enfim, nos parece evidente a necessidade de considerar a potência do termo associando-a às discussões quanto aos corpos. É iminente o ‘trans’ – em narrativas, não de hoje –, o movimento, a desestabilização, vide as performances com as palavras em publicações feitas já em 1986, por exemplo, por Octavio Paz e Haroldo de Campos, quando publicam conjuntamente *Transblanco* e a palavra, como em MP, torna-se animal, “Este insecto / Revoloteando entre las líneas / De la página”, dando movimento (trans) ao ‘branco’; vide também esse movimento iminente na contemporaneidade a partir de novas conceituações que foram também surgindo desde o século passado, como ‘transculturação’ (ORTIZ, RAMA), ‘translinguismo’ (MIRANDA), ‘transgênero’ (PRECIADO), ‘transárea’ (ETTE) e afins.

Entendemos também que há a construção de uma poética, enquanto projeto de narrativa, em um tempo espiralar, em temporalidade curva (MARTINS, 2021), trans. Trans, na medida em que está para além da ‘ordem cronológica’: por ser, o tempo da narrativa, um tempo de memórias, lembranças, recordações, não segue uma ordem, não há como identificar linearidade narrativa – o tempo está mais marcado pelas referências às estações do ano, cíclicas, que interferem na paisagem litorânea e estão relacionadas também às memórias da marafona –. Nesse sentido, parece que se abre a possibilidade de lermos *Mar Paraguayo* para além da suposta ordem dada pela materialidade do objeto-livro, já que a obra possui estrutura espiralar, constrói-se em uma trama rizomática.

Assim, toda a poética vai sendo entendida não enquanto prescrição, e por isso vamos reforçando que entendemo-la trans. Notamos, ainda, que o elemento transnacional da narrativa, evidente pelo portuñol/translinguismo (ANDRADE, 2020) e pelo corpo kuir, dissidente, anormal (PRECIADO, 2019) que narra, dá-nos a necessidade de seguir caminhos errantes, muito mais desterritorializados (DELEUZE, GUATTARI, 2003), que neguem a relação por filiação (e o fato da narradora-marafona sequer ter nome próprio relaciona-se a essa recusa à filiação) e considerem a relação por extensão (GLISSANT, 2021), cara a nós já que a relação por extensão é outra, da natureza de outra etimologia, afrodiaspórica: assim como Leda Maria Martins, Edouard Glissant questiona a própria lógica da comunidade nacional ao propor a relação por extensão, quebrar a filiação, posicionando-se mais para a errância, para o rizoma, para a teia de aranha, do que para a flecha com ponta (para usar uma imagem do próprio Glissant). Em uma lógica dialética sem síntese, entendemos a importância da presença desses

autores por tecerem também uma trama do tempo em inacabamento, isto é, em movimento, em trânsito: trans.

Finalmente, notando que o ‘trans’ surge como prefixo-adubo-chão da poética de Bueno (a partir dos questionamentos do autor, em suas obras, quanto às ideias de nação, cultura, língua, fronteira), nesta reflexão aqui pretendida, que é mais especulativa do que pragmática, é relevante termos junto a nós a noção de *realidadeficção* – uma noção que também é ‘trans’, para além de fronteiras, como coloca Josefina Ludmer (2013), “torna porosas as fronteiras entre o vivido e o imaginado” (p. 34) – a fim de fazer ser notável o frágil limite entre os opostos, dando vazão muito mais às ambivalências – pondo em xeque as noções que são instituídas como realidade, de modo a legitimar, justo pela ambivalência, as noções de ficção.

No que Ludmer aponta enquanto *realidadeficção* em sua especulação a autora compreende obras que desestabilizam os regimes da realidade, por exemplo, da nacionalidade, tal como *Mar Paraguayo*⁴⁹ na medida em que, mesmo que indiretamente, está implicada em dados de realidade como a criação do MERCOSUL, queda do ditador paraguaio Alfredo Stroessner, o reconhecimento do guarani como língua oficial do Paraguai – todos eles relacionados às questões da nacionalidade, do tempo nacional –. Situando assim, portanto, MP, admitimos que, em consonância com o que argumenta Ludmer, não nos importa classificar obras enquanto ficcionais ou não, importa mais notar como as obras estão implicadas no que Ludmer apontou como *fábrica da realidade*: muito mais estando em movimento do que sendo estáticas, e para além das antigas classificações que já não sustentam uma análise contemporânea dos textos, as narrativas constroem o presente, isto é, no regime da *realidadeficção* MP constrói também a *imaginação pública* (LUDMER, 2013).

Em suma, concebemos ‘trans’ de maneira autônoma, enquanto elemento autônomo, e sem desconsiderar o potencial de sua função enquanto “modulador” dos substantivos todos (língua, nacionalidade/comunidade, memória/tempo, corpo/gênero) para pensarmos a obra. Aqui refletimos sobre uma ‘poética’ presente no/construída também em *Mar Paraguayo* somente sem dissociar esta poética do prefixo ‘trans’: uma poética aqui é lida enquanto um modo de fazer, ao passo em que o trans, nosso prefixo-chave, o modula – é um fazer sempre ‘para além’ o de Wilson Bueno, é o que queremos dizer, principalmente quando se pensa em *Mar Paraguayo*, essa experimentação radical do autor e que aqui será notada a partir de suas imagens, metáforas, que, portanto, são necessariamente trans, ‘para além’, o que poderia

⁴⁹ Pelo que poderíamos notar MP em rede com as obras mencionadas por Ludmer, que são obras publicadas a partir dos anos 2000, diversas publicadas no Brasil.

parecer redundante já que a metáfora é sempre a imagem sendo outra sem deixar de ser ela (PAZ, 2012).

Eis aí, para nós enquanto hipótese, o trunfo de *Mar Paraguayo* a situá-lo na contemporaneidade: a instabilidade, a desestabilização, o fluxo, o movimento, são consequências da tensão em relação à morte do velho, do fixo, do limite, para o surgimento do novo, do trans, é o que faz a narrativa renovar-se trinta anos após a primeira publicação a partir da atualização do tempo, fator fundamental de ser notado. Se a marafona mata ou não o velho, não é o ponto, o ponto é a necessidade de matar o velho e de perceber, ainda assim, que ele nos sustenta de alguma maneira.

O ‘trans’, como é possível notar, torna-se para nós uma chave de leitura da narrativa que é MP, sendo assim, o campo semântico ativado até o momento faz retomarmos a ciranda, o tempo espiralar, enfatizando o movimento que faz a própria narrativa: quando, no que seria o final – “Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (BUENO, 1992, p. 73) – a imagem “Ñyá” emerge à narrativa, sobressai o guarani, emerge a “divindade aquática dos guaranis”⁵⁰, mas emerge também a performance da marafona em diálogo com África⁵¹ já que podemos notar uma aproximação morfológica com ‘Ñyá’ que na percepção iorubá é uma “identidade mística”, o que aproxima também as significações e poderia levar-nos, desde a perspectiva da transculturação, até Iemanjá ou Yemanjá, justamente a rainha do mar. Além disso, ‘Ñyá’, segundo Adalberto Muller, nas *Notas lançadas ao Mar Paraguayo* (MULLER apud BUENO, 2022), justamente tratando deste vocábulo, informa:

Ñyá – (g. *yja*, de *y-*, água e *-jara*, habitante, senhor ou senhora, já que **no guarani não há distinção de gênero nos substantivos**). A definição do elucidário foi retirada diretamente de Peralta e Osuna. No folclore amazônico é uiaira, que aparece em *Macunaíma*, e também Ipupiara, o monstro marinho da mitologia tupi. A palavra foi acrescentada posteriormente à mão no datiloscrito (MULLER apud BUENO, 2022, p. 114, grifo nosso).

Isto é, no que seria o final, além da informação que o termo foi uma rasura feita por Bueno, o que nos interessa no ponto da performance do tempo espiralar (isto é, o fim que se rasura não é mais o fim), temos uma confirmação e evocação ao trans aí pensando gênero, cultura, tempo – o que ratifica a temporalidade da narrativa, espiralar, a marcar outras epistemologias e mesmo ontologias desde o movimento ‘para além’, trans –.

⁵⁰ Significado dado à palavra pelo ‘elucidário guarani’ feito por Wilson Bueno ao fim da narrativa.

⁵¹ Esse diálogo com África nos interessa na medida em que compreendemos a inquestionável presença transculturada de África na formação da nação brasileira, isto é, a “amefricanidade” de que falam autores como Lélia Gonzales e MD Magno.

A rasura, risco trans, nos interessa ainda na medida em que entendemos que o trato de Bueno, principalmente em MP, é justamente o de perceber a rasura que marca a tentativa de encobrir ou “soterrar” as culturas e línguas originárias que estavam vivas antes da imposição das comunidades nacionais brasileira, paraguaia, argentina. Isto é, MP, nos parece que, por sobre essas comunidades, marca nova rasura, nova narrativa: nos disse, em entrevista, Douglas Diegues: “aqueles fragmentos do Mar Paraguayo foram da maior importância para que eu passasse a **olhar com olhos novos** a fronteira e as línguas da fronteira, o Paraguai e as culturas indígenas originárias que ainda estavam vivas em seus territórios em parte soterrados pelas geografias oficiais do Brasil, do Paraguai e da Argentina” (grifo nosso) – confirmando nosso argumento quanto à presença de MP na *fábrica da realidade* construindo também a *imaginação pública*.

Tudo isso será aqui considerado principalmente por termos como objeto o MP e por ele fazermos uma tentativa de evidenciar a relevância do diálogo – que o próprio MP anuncia, como veremos – para além de dispositivos como os que insistiremos em problematizar, como nação, assim como para além de dispositivos que utilizamos, contudo, também buscando as frestas para ampliá-los, abri-los, como é o caso do dispositivo América Latina, ativado para pensar essa narrativa, mas que, no entanto, se não cuidamos de profaná-lo, pode impedir frutíferos diálogos, por exemplo, com outras formas de produzir conhecimentos ou, antes até, contribuir com a continuidade de uma percepção de mundo presa somente ao velho. É assim e por isso que – entendendo o trabalho feito como parte do que vamos compreender aqui enquanto uma escrita-performática – noto ser necessário termos a ciranda enquanto metodologia de leitura de *Mar Paraguayo*: a ciranda, além de estabelecer relação com o corpo que escreve, estabelece com o objeto em análise, ambos atentos às redes, coletividades, movimento, vozes, corpos, gestos, jogos, mares, enfim, ao trans.

MAR PARAGUAYO EM CIRANDA, TEMPO DOIS⁵²

As personas, as personagens

Sendo ele mesmo um outro, estrangeiro, exilado, Dionisio nos revela nossa desconcertante estranheza, íntima e exterior. Ele próprio se introduz na escritura do mito como a rasura semiótica da diferença, **a litura que interfere na mesmidade da palavra**, nela imprimindo e evocando o excêntrico e necessário hábito da alteridade.

Leda Maria Martins, 2021, grifo nosso

Mar Paraguayo apresenta sempre a perspectiva de uma “primeira pessoa”: há na obra uma enunciativa-narradora-personagem, a marafona do balneário de Guaratuba. Tudo o que se evoca é dela que parte. Além dela, *persona-gem*⁵³ sem nome, há apenas três outras personagens no que, em um texto mais prescritivo, poderíamos entender como “núcleo principal” – sendo esse núcleo um círculo restrito de *persona-gens* que se fazem presentes no relato da narradora-marafona. As quatro *persona-gens* mais presentes na narrativa são: a própria enunciativa, a marafona, a onda primordial para que tudo se desenrole; *el viejo*, que desde o início é dado como morto apesar de sua morte não ser bem declarada e sua presença manter-se

⁵² O que seria o germen de algumas compreensões e anotações iniciais, elaborações iniciais, relativas a *Mar Paraguayo*, anotações sobre as “personagens” (até então), a comunidade, enfim, anotações iniciais e que aqui se desenvolveram (ou seja, se atualizaram), foram antes: A) apresentadas e discutidas no Simpósio Temático ‘O comum nas poéticas latino-americanas do presente: literatura e crítica’ ([ORG.] ALMEIDA, Maria Candida; COTA, Débora; VALDATI, Nilcéia. Em ABRALIC, 2021). Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=J_JUz8kFV2M&t=274s> (Último acesso em 08/04/2023 às 07:58), o que resultará na publicação, em junho de 2023, do artigo, nos ebooks da ABRALIC, *O próprio e o impróprio, a comunidade e o trabalho estético realizado por Wilson Bueno*; assim como foram B) trabalhadas na disciplina ‘Memória, esquecimento e representação’ (PPGLC/UNILA) e, tendo sido organizadas e trabalhadas junto ao docente ministrante da disciplina, o prof. Dr. Emerson Pereti, resultaram na publicação do artigo *O Mar Paraguayo e o suruvu translíngue de uma memória marafa* em coautoria com o prof. Dr. Emerson Pereti na Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade – Igarapé. Cf. v. 15 n. 3 (2022): Dossiê Mutações Literárias: reconfigurações da literatura brasileira contemporânea (2010 ao presente).

⁵³ Decidimos utilizar a grafia de tal maneira em busca de exprimir a ambivalência que entendemos ser mais coerente para a leitura: ‘Persona’, segundo o *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa* (<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Último acesso em 03/03/2023), significa “1. Na teoria junguiana, o aspecto externo da personalidade de um indivíduo, em oposição à sua verdadeira personalidade”; e, ainda, “2. Imagem apresentada por uma pessoa em público; maneira pela qual um indivíduo se comporta na companhia de outras pessoas, projetando uma imagem às vezes diferente de sua verdadeira identidade”. Isto é, ‘persona’, a máscara – o que nos faz lembrar da afirmação de Douglas Diegues, em entrevista concedida a nós em campo, sobre a marafona, “penso que é o autor que, por alguns momentos, afivela a máscara da personagem [a marafona]” –, serve bem à nossa leitura por identificarmos que a marafona vai, ela própria, borrando o que seria ela própria (lê-se, borrando-se) através de uma expressão que se quer misteriosa, sem nome, aberta, ambivalente, desde a porosidade das relações que estabelece em sua narrativa até a sua própria existência. Interessa pontuar também que em espanhol a palavra *persona* indica o que, traduzido para o português, equivale à ‘pessoa’, de modo que, com tal grafia, ‘persona-gem’, conseguimos também deslocar do lugar de simples ‘personagem’ de um texto a nossa narradora, a marafona, e, conseqüentemente, as outras *persona-gens*.

atravessada por toda a obra – sendo, ainda, esse suspense de sua suposta morte/assassinato uma tensão fundamental à narrativa –; el niño, símbolo de juventude e virilidade, aparentemente com quem se relacionou (para não usar palavras suas como “enrabou”) e por quem se apaixonou a marafona; Brinks, o cachorro da marafona, seu local único e “seguro” de afeto. Depois desses de presença mais marcante – esses que estão em um “ciclo de contato mais direto” com a marafona, ou seja, esses que tem recorrência na narrativa – há o doutor Paiva, doutor d’el viejo, que aparece pontualmente no “início” e no “fim” da narrativa; Sonia Braga, que aparece como uma musa para a marafona; menções a uma certa putana, que se relaciona com el niño; e outras menções à vizinhança moralista de Guaratuba.

Todas as personas da narrativa, personas que são afetos da marafona, refletimos aqui, como possibilidade, que sejam todas as persona-gens criações da marafona com sua desconcertante estrangeiridade que, bem como Dionísio, vai tecendo a “rasura semiótica da diferença”: isso pois sendo *Mar Paraguayo* uma obra que tem como narradora, em primeira pessoa, a “marafona do balneário de Guaratuba”, sendo dela a única voz enunciativa no texto, que é muito mais uma voz coletiva – e aqui entendemos a coletividade também de maneira ‘trans’ – do que individual, e como todo *Mar Paraguayo* é essa marafona, é a partir dela que se incorpora e expande toda tessitura ‘trans’, que tanto nos chama atenção. A marafona, essa que é indecifrável, que é trans-mutante e usa uma máscara de marafona, sabe que tem “una face que se mira e ya no se comprende” (BUENO, 1992, p. 40-41). A marafona está sempre mais à ambivalência: “o que se vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones?” (ibidem, p. 43), é uma “passagêra en este mar: la mar: paraná: pananá: ñanduti que se compone de uma laçada caçando a outra laçada” (ibid., p. 43), “bruja ô guru” (ibid., p. 59) – e é justamente a ambivalência, lê-se: o trans, que está mesmo relacionado ao próprio significado do substantivo comum que a veste. Marafona pode significar boneca de trapos, de retalhos, como é popularmente conhecido o sintagma no Paraguai.

Isso de modo que as outras personas da obra, como veremos, não só el viejo, mas também el niño, Brinks, Doctor Paiva, la putana, a vizinhança, todo o balneário de Guaratuba, são criações da marafona, são elementos fundamentais à própria construção da marafona, assim como de sua narrativa marafa. São todos os elementos da obra elementos que servem à marafona, que desde o princípio anuncia que se quer, “quierendo-me” (ibid., p. 13); que se inventa, “invención de mi alma cautiva de estos derrames (ibid., p. 23); que se persegue, “Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome” (ibid., p. 33). Nesse sentido, compreendendo a marafona como “onda primordial” da narrativa, entendemos que sua existência é trans, há uma primeira compreensão da marafona enquanto trans, desde a

perspectiva de que ultrapassa os limites no que diz respeito às outras persona-gens que atuam em *Mar Paraguayo*, ao passo em que todas estão mobilizadas de acordo com sua perspectiva e necessidade.

Fato é que, antes ainda de sua própria apresentação, a apresentação da marafona, sua narrativa é iniciada por uma ‘notícia’, sendo o sintagma tomado por “título” do que alguns pesquisadores apontam ser um primeiro capítulo da obra – que, no entanto, não demarca bem capítulos – pelo que nós preferimos aqui entender como o que seria uma possível introdução que é também uma possível conclusão, em nossa leitura em ciranda que pensa o tempo espiralar. De outro modo, digamos, sequer necessita ser lida, tal ‘notícia’, antes da narrativa, porque será colocada e não finaliza em si, definitivamente, mas sim é um sinal, uma indicação do caminho percorrido em tempo de memória – isto é, espiralar, dado à extensão, ao rizoma – a desenrolar-se como um ñanduti. Vejamos:

notícia

Um aviso: el guarani es tan esencial en neste relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco em la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Uma el error de la outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdida 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 silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo (ibid., p. 13).

Nos chama atenção neste primeiro ponto da narrativa não termos a marafona enquanto persona, mas sim apenas enquanto voz-narradora, como mesmo a pedra de toque (lê-se: a fonte do ritmo) da obra, já que “**queriendo-me** talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión” (ibid., p. 13, grifo nosso) assim como dela enquanto desejo: “deja-me que exista” (ibid., p. 13). Deveras, dela até aí só existe, para além de sua enunciação, como um presságio, a “sua canção marafa” – que, não sabemos se é defendida pelo velho ou do velho, tampouco se de fato é defendida ou se réu (o que seriam antonímias), já que a construção “la defendida del viejo”, em sua tensão translíngue, assim como tantas outras da obra que ainda iremos notando, dão-se muito mais à ambivalência das significações de modo que deixem as possibilidades de leituras mais abertas do que fechadas.

Quem existe desde aí, enquanto ser, é ‘el viejo’, “arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo **el viejo** hecho asi un mal necessário” (ibid., p. 13, grifo nosso) e “después há **el niño** con sus muslos cavalo – la fuerza inventada del hombre em sus ombros y em la carne obsessiva del sexo com que obsessivo me busca y caça: **yo, su presa y caçador**”

(ibid., p. 14, grifo nosso). O que se quer evidenciar agora é que a relação da marafona com el viejo é fundamental à narrativa, suas existências (da marafona e do velho) estão entranhadas porque está diretamente relacionada ao velho a sua narrativa, assim como também a el niño, a força erótica da narrativa, que faz a marafona atentar ao corpo com mais vigor, ao seu corpo que logo existirá, que é um corpo que está para além das normatividades de gênero – é o que apostamos pela ambivalência grifada, “yo, su presa y caçador” (ibid., p. 14), ou seja, aí temos uma construção que pode levar-nos à compreensão da marafona como um ser que está não pendulando entre o feminino e o masculino, mas para além de ambos, já que ‘presa’ está no feminino e ‘caçador’ está no masculino, e ela reúne em si esses que até então poderiam ser opostos. Assim, mais uma vez e em outro sentido, trans, a marafona.

Finalmente, pois, ela se apresenta:

Ñ’eê.

Yo soy la marafona del balneário. A cá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, advinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del dia. Mi mar. La mer, Merde la vie que yo llevo en las costas como *una señora* digna de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis dias. Que hacer?

Hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sufrir, que me hace, que me há construído de dolor y sangre que vertiô mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de uno punhal en la clave derecha del corazón.

Ahora, em neste momento, yo no sê que hablar com su cara dura, rojos los olhos soterrados, estos que eram mis ojos.

No, no lo matê porque su vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, ya lo disse. Mi suerte advinadora de la esfera, bôlide y cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país - esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerquê 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 (ibid., p. 15 – 16, grifo nosso).

Nesta apresentação da marafona, primeiro momento em que fala de si na obra, estão postas algumas informações. Para que a marafona exista, após alguns pontos já apresentados, alguns pontos dados na ‘notícia’, temos um elemento que não pode ser desconsiderado: para que a marafona exista é preciso antes sua evocação guarani – já que “el guarani es tan esencial en nesto relato” (p. 13), temos o fundamental elemento ‘Ñ’eê’, como bem pontuou Guilherme Conde M Pereira:

Primeiramente, a palavra se encorpora – a ñe’ê faz um corpo. Antes da enunciação, antes da constituição da subjetividade, é necessário um corpo preparado pela palavra. Só depois, a marafona pode assumir sua posição enunciativa e dizer: “Yo soy la

marafona del balneário”. O enunciado, portanto, configura-se como espaço de constituição de seu corpo e de sua vida; através dele, ela existe *no* mundo, em um *aquí* e um *agora*: “A cá, em Guaratuba, vivo de suerte”. Há um certo movimento encantatório nessa passagem, conforme a palavra *ativa* o corpo da boneca de trapos. Talvez, seja esse um dos aspectos mais latentes da cosmologia guarani nos textos em portuñarí marafo: por meio da ñe’ê, a linguagem constitui-se como condição de possibilidade do corpo. A voz que canta/conta em portuñarí marafo é múltipla (PEREIRA, 2020, p. 62).

Além do elemento indígena, fundante à marafona, temos a presença, desde a ‘notícia’, da persona-gem el viejo: quando, agora já após o ‘ñe’ê’, o corpo da marafona está já materializado, a presença do velho no entanto torna-se uma presença oculta: não mais ‘el viejo’ é assim mencionado, a menção à persona-gem é feita aí já por pronomes, expressões que contenham dêiticos, enfim, assim se refere:

Hoy me vejo adelante de **su olhar de muerto, esto hombre** que **me hace dançar** castanholas en la cama, que **me hace sufrir**, que **me hace**, que **me há construído** de dolor y sangre que **vertiô mi vida amarga. Desde sus ombros**, mi destino igual quel hecho de uno punhal en la clave derecha del corazón.

Ahora, em neste momento, yo no sê que hablar com **su cara dura**, rojos los olhos soterrados, estos que eram mis ojos.

No, no lo matê porque **su vida se entranhava en la mia**. No, fue la suerte, ya lo disse. Mi suerte advinadora de la esfera, bólido y cristal: antes de todo yo já **lo via más muerto que la muerte** (p. 15-16).

A persona-gem el viejo é marcante porque se entranha na própria existência da marafona – como se a fronteira entre o ‘eu’ dessas personagens, mais até, diria, que de outros, tivesse sido também rompida, ultrapassada. Em entrevista feita na pesquisa de campo, Douglas Diegues nos provoca a pensar a marafona como “o ex-velho”, “mix de velho e velha, duas pessoas que são uma pessoa, velho e marafona ao mesmo tempo”; Assim como a docente e pesquisadora Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS), em diálogo sobre a pesquisa que eu estava realizando, antes mesmo do campo, já havia provocado a notar que a marafona teria sido o próprio velho, era uma transformação do velho e, portanto, um ser trans, quiçá uma travesti. Esse foi um caminho que para nós é agregador já que está aí, mais uma vez, o ‘trans’.

As expressões trans (ou identidades trans) na contemporaneidade têm alcançado mais visibilidade social – por causa das lutas da comunidade LGBTQIA+, ou, como preferimos aqui, por causa da atuação das *multidões kuir*⁵⁴ – e parece estar em ascendência a percepção de mundo

⁵⁴ De maneira breve, vale a pena pontuar que as *multidões queer* que aqui nos referimos está relacionada com a dissidência da cis-hetero-sexualidade. Trabalhamos melhor essa noção em próximo momento, quando discutiremos a questão da comunidade, no entanto, vale antecipar: ‘multidões queer’ (PRECIADO, 2019) aqui chamamos ‘kuir’, alternando com ‘queer’, por opção linguística e posição política de transculturação do termo ‘queer’.

para além de uma norma. Nesse sentido, *Mar Paraguayo* é uma obra que antecipa o tempo do mercado, está situada em um tempo, não retilíneo, mas, muito mais em espiral, ou, de outro modo, *Mar Paraguayo* está muito mais dado a uma *temporalidade global* do que nacional (LUDMER, 2013). E “tempos globais não são cronológicos, como os nacionais” (ibidem, p. 81), isso pois, se tratando dos tempos globais, é “como se estivesse fora e dentro do tempo simultaneamente [...] o puro trajeto ou movimento do presente; um tempo que engole e corrói o tempo [...] uma ordem espiralada, que dá voltas sobre o mesmo, justapondo o tempo e os tempos; uma ordem em forma de rede” (ibidem).

Em passagens como “Al viejo solo lo interessa que la noche sea borracha para caçarme, para sacarme, a mim, despuês, en la cama, com su finitud llena de tremores y el sexo de total impossibilidad” (BUENO, 1992, p. 19-20) – isto é, que caçada é essa que ‘el viejo’ pratica com a marafona? O vocábulo ‘sacar’, de acordo com o *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa*⁵⁵, significa, ou tem como primeira possibilidade de significação, “tirar algo para fora de maneira súbita”; logo depois, “tirar algo para fora à força ou de maneira brusca, arrancar”; de acordo com a Real Academia Española⁵⁶, de modo semelhante, temos possibilidades de significação como “poner algo fuera del lugar donde estaba encerrado o contenido”, “mas também possibilidades que nos levam aos frágeis limites entre esses dois corpos, o da marafona e del viejo, como “quitar una cosa que cubre o envuelve a outra” ou “quitar, apartar a alguien o algo del sitio o condición en que se halla”. Desse modo, notamos que há uma cena de aparente abuso da persona el viejo para com a marafona, podendo-se ler enquanto um momento, quando “la noche sea borracha”, propício para el viejo deixar a marafona viver, colocá-la para fora de si, ainda que “com su finitude llena de tremores y el sexo de total impossibilidad” (ibidem, p. 20).

A todo momento notamos na obra a construção de relações por extensão, relações abertas, ‘trans’, entre as personas que se emaranham à trama marafa. O caso da marafona com el viejo é o mais exemplar devido à forte relação que estabelecem, inclusive no tempo: “Yo, la marafona sin nexo del balneário, cosida al viejo - **su más encantadora clepsidra**, eponja agarrada a los restos-derrames del viejo. Se lhe acaba la sangre, también provavelmente irei extinta.” (ibid., p.32, grifo nosso). Mas, sobre a persona ‘el viejo’, há ainda diversas outras leituras possíveis, e um dos caminhos que nos parece também interessante é notar o velho, el viejo, não apenas como um ser-corpo, mas também como uma metáfora do “passado”, “o velho”

⁵⁵ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/G9DBj/sacar/>>. Último acesso em 12/12/2022 às 14:45.

⁵⁶ Disponível em: <<https://dle.rae.es/sacar?m=form>>. Último acesso em 12/12/2022 às 14:46.

como o passado, aquilo que já passou, que foi já o que a poeta e pesquisadora Jussara Salazar nos provocou em entrevista na pesquisa de campo: “Velho, velho que não é necessariamente um homem velho, mas é o que já era, que já passou!”. Notemos: ambas as perspectivas para a leitura da personagem el viejo se complementam, visto que a contemporaneidade, o “novo”, tem o ‘trans’ como prefixo emergente a modular as substantivações, as noções. Ou seja, dito de outro modo: o velho, esse que não sabemos se a marafona mata definitivamente ou não, é o passado que há de ser superado para dar espaço ao novo, ao trans, à marafona: que se repetirá, sem nunca ser igual.

Se consideramos o que apontamos em *persona-gens* sobre a relação da *persona-gem* el viejo com o passado, com o que passou, podemos atentar também que, assim como discutem os teóricos da memória, como o próprio Walter Benjamin, falar do passado é trabalhar com ruínas, fragmentos: “A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, 1987, p. 243). Ou seja, pensar el viejo como trauma, que pode estar relacionado às violências sofridas pela marafona ou mesmo ao trauma da transformação é poder pensar também que não se alcança uma totalidade do que passou, isto é, compreendemos melhor tal indocibilidade não só em torno da marafona, mas também em torno do que/de quem é el viejo. Essa compreensão da *persona-gem* el viejo como “passado”, “o que passou”, novidade que é no que diz respeito às pesquisas referentes a *Mar Paraguayo*, dá-nos condições de também considerar a leitura mais feita até o momento dessa personagem: o velho como um amante da marafona, um senhor de idade que com a marafona manteve relações de abuso e desejo.

Há, enfim, uma leitura possível e que não é nova para o que seria a alegoria por trás da personagem el viejo: o peso de sua existência poderia ser comparado ao peso das conquistas para os territórios americanos – principalmente os do Sul –, sendo assim, sua morte poderia simbolizar a queda do colonizador-ditador em uma trama conflitante entre o a fartura e o fardo:

Hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas em la cama, que me hace sufrir, que me hace, que há construído de dolor y sangre, la sngrre que vertiô mi vida amarga [...] El viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida harta y farda. Ah, si, y farta (BUENO, 1992, p. 15, 24).

Justo por isso, é a partir mesmo da morte dessa personagem ou do presságio dessa morte que a narradora finalmente pode iniciar, aparentemente, sua escrita marafa; ou, ainda, que seja a partir daí que a marafona sente a necessidade de realizar sua performance para expressar o inferno, añaretã, em que vive(u- o passado e o presente, nas temporalidades curvas, não se separam, já que as memórias são o presente da narrativa tanto quanto o presente mesmo). Enfim, é o lugar

do trauma (pela morte) e do símbolo (pela transformação do afeto), não do esquecimento necessariamente, o d'el viejo, que está presente, dessa maneira, em todo o discurso, justamente por, enquanto trauma e símbolo, manter-se na sombra mnemônica da marafona: “muerto el viejo viverá para siempre acorrentado em mi pecho” (p. 17). Ademais, sendo o seu relato marafo uma necessidade ante o trauma e sabendo que “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente” (ASSMANN, 2011, p. 278) quer-se frisar a relação atravessada entre a linguagem, o discurso, assim, na ambivalência dessas memórias e até mesmo da linguagem performática da narrativa que se guia pelo afeto.

De quem a todo custo quer se livrar a marafona, el viejo é, ainda, um elemento da narrativa que prende a marafona ao inferno, que dela não se dissocia (porque, no tempo linear, o tempo em si é um problema, visto que há uma grande quantidade de passado, de memória e história no presente), além de atravessar também a relação com el niño, infernal na mesma medida – também como sua relação de desejo de morte e crimes inspirada em Sonia Braga – já que essa relação indissociável da marafona com el viejo e com el niño podem estar também relacionadas a seu próprio medo da morte, à sua saudade e à sua solidão: “El infierno existe e pode que sea el viejo y pode que sea el niño y principalmente pode que sea esta súbita Sonia Braga de mis días marafos” (p. 72).

O inferno e sua relação com essas persona-gens nos lembra a clássica do teatro de Sartre: “o inferno são os outros”. Isso porque é, de fato, na relação com esses “outros” que a marafona constrói seu inferno, no entanto, contraditoriamente, ou paradoxalmente, chegamos a possibilidades de compreensão de que a própria marafona, nesta nossa narrativa, seja então o seu inferno – pois sempre estamos, de algum modo, considerando as relações por extensão (GLISSANT, 2021): inclusive a da marafona com as suas persona-gens. Por exemplo, a relação com el niño, “con una fúria medéia y essencial” (BUENO, 1992, p. 65), é a relação que faz vibrar seu desejo, a esperança e até mesmo o sonho. À marafona, se queremos aproveitar a menção ao mito da Medéia, podemos notar que el niño acrescenta nova complexidade a sua imagem insurgente, a sua força, de uma sexualidade ativa, de um corpo que deseja sem dever ao desejo, desfazendo certa expectativa hegemônica de subserviência por parte da ficção da feminilidade que carrega consigo – sendo a própria existência de tal personagem, el niño, regida pela força do desejo da marafona. Também justamente porque nela vive o desejo, a esperança, o sonho: eis a condenação a sofrer da vizinhança o estigma que a deixa relegada à solidão – se não fosse por sua potência enunciadora criativa. A vizinhança a lê enquanto “bruja o guru” (ibidem, p. 59): essa ambivalência, portanto, constitutiva da imagem da marafona, só poderia dar-se – não só com a imagem-persona d'el viejo, mas tão somente, além dela, – com a imagem-

persona d’el niño. Desde o início da narrativa, aliás, ali está dado: para a existência da marafona – que é “presa y caçador” (ibid., p. 12), situa-se para além do feminino e masculino – primeiro, anteriormente, há el viejo e el niño.

Sendo, no entanto, solitária, a que sonha com el niño e que parece não saber se o tem, esse que a inspira a sonhar, em siestas no balneário de Guaratuba, a marafona necessita de Brinks – por não ter el muchacho de dezessete anos –, a marafona cria para si Brinks, “un perro de casi diecisiete años [...] e solo esto me pone de nuevo de risas contra la vida” (ibid., p. 59). Brinks, ele que de tão pequeno, “Brinks’ michímira’y mi” (ibid., p. 63), é como se não existisse, é o pequeno delírio da marafona para fugir do inferno que é a solidão e o exílio, já que afirma a marafona que quer fugir, ou encontrar modos dele fugir, “el infierno, añaretã, existe e hay que encontrarnos una manera fugidia e cantante de despistarlo” (ibid., p. 22). Isso porque parece que apenas Brinks compreende a sua língua marafa. Sem ser um lugar e sim sendo um estado de espírito, no entanto, o inferno, resulta que a fuga do inferno é o que nos escapa, como se semelhante à Roseno (personagem de *Meu tio Roseno, a cavalo*) vivêssemos no inferno, como Roseno vive na guerra, ainda que a guerra queira evitar, já que sabe que da guerra não há fugir pois a guerra é o mundo (BUENO, 2001). Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, seja por el niño ou por Brinks, a marafona sustenta a “ilusão, artifício que cultivamos también para que uno no deje asi subitamente de sonhar” (BUENO, 1992, p. 53).

Entendemos o inferno como esse estado da marafona em a sua relação com a solidão e, como colocamos, com o exílio, o que explicita a relevância de Brinks enquanto delírio brincante da marafona para distrair-se do inferno ou, mais que distrair-se, salvar-se, de algum modo ou por algum instante – “Brinks’imi: si, si, **es contigo que hablo, juguete-de-pelos** y atado a mi colo, de tal forma acojido, como se hubiera **nascido exclusivamente para esso, su linguita destra, que tan marafa a veces**” (ibidem, p. 58, grifos nossos) – . Inferno que, portanto, está associado à sua vida e língua marafa, trans, dissidente da língua e vida “comum” daquele espaço que é Guaratuba. O que reforça e reafirma sua solidão e exílio resultando na necessidade da personagem Brinks, “**paraguayta cumple**, como en las correspondências que, ahora, há mucho tempo, no lo sê que es recibir. La marafona no tiene quien la escriba.” (ibid., p. 58), pelo que notamos também semelhança à possível origem paraguaia da marafona, o que torna ampla a possibilidade de discussão quanto à transformação da língua tornar-se a pátria do migrante e, sendo assim, também amplia a discussão quanto ao exílio, já que os territórios se tornam móveis como, de Brinks, a “cola mobile y tiquitita, coma argolada y casi sempre feliz” (ibid., p. 57).

Uma personagem que também nos parece importante tocar, também por seu potencial

no que diz respeito à pensarmos a performance da marafona, é Sonia Braga, a musa inspiradora de nossa persona-gem narradora: “A la noche tengo mi trabajo: no que me enamorem no, non es esto, lo que digo es todo um labirinto de aranhas que van teciendo em las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistir a la novela de Sonia Braga” (ibid., p. 17), nos diz a marafona. E aqui nos convém aqui lembrar o que aponta a nota de rodapé do trabalho feito por Guilherme Conde Moura Pereira:

Em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), filme dirigido por Hector Babenco e adaptado do romance homônimo de Manuel Puig, **Sônia Braga assume diversos papéis** que vão de personagens de filmes, a figuras oníricas e a **desejos eróticos. Nunca ocupando o presente diegético**, a imagem da atriz torna-se uma fantasmagoria como em *Mar Paraguayo*, embora, no caso cinematográfico, suas aparições sejam menos tensas e **violentas** (PEREIRA, 2020, p. 80-81, grifos nossos).

Nesse sentido, considerando a persona-gem Sonia Braga enquanto um elemento fundamental à construção da performance marafa no que se refere à capacidade da marafona em transitar tanto no que diz respeito ao que poderiam ser as vozes das demais personagens e ao tempo, “nunca ocupando o presente diegético”, há ainda a potência do desejo, verbo ao qual a marafona constantemente retoma em sua narrativa: a transitividade e mesmo a mutabilidade permeada pelo desejo que é também pulsão pela escrita, pelo afeto, mesmo que seja ele violento – “áspero assombro de no poder sustentar aquel inetancable deseo de llorar”, “deseo de sangre y muerte” (BUENO, 1992, p. 39; 43) –, presente em *MP*, parece estar relacionada também ao sonho marafo, o sonho da marafona que “soñaba más y más com Braga, esta Sônia de mi vida marafa” (ibidem, p. 17).

Vale acrescentar, ainda, que depois de assistir ao filme referido por Pereira, cuja sinopse informada pelo Painel de Informações do Google nos diz ser sobre “dois prisioneiros [que] dividem a mesma cela e aprendem a conviver e a se respeitar [...]” sendo um deles parte das *multidões kuir* – um corpo anormal preso inclusive pela ditadura militar que Preciado argumenta como império sexual, devido ao fato de ser desviante das tecnologias do corpo (PRECIADO, 2019) –, e sendo alguém que “distrai, através das histórias que conta, seu companheiro de cela, um preso político que sofre por estar longe da mulher que ama”, arriscaria dizer que há mais que a transitividade das personagens incorporada pela marafona no que diz respeito a Sonia Braga: talvez Sonia Braga pudesse ser lida como uma metonímia em relação ao filme *O beijo da mulher aranha* (1985)⁵⁷, uma vez que a personagem Luis Molina, justo a que “distrai,

⁵⁷ Mesmo que possa parecer óbvio, parece-nos necessário apontar aqui a repetição pela diferença, ou seja, espiralar, da imagem ‘aranha’, bem como das imagens das teias de aranha que marcam takes do filme assim como marcam o discurso marafo.

através das histórias que conta”, parece estabelecer com a marafona relação na medida em que ambas compõem o que já apontamos aqui como as *multidões kuir* e sofrem por isso as punições (no caso de Molina, a prisão por “subverter menores” e, no caso da marafona, o inferno, sua vida marafa, a solidão); bem como, de maneira tão fundamental quanto, desde, justamente, o fato de serem narradoras, contadoras de histórias, tão mais ou menos inventadas para que pudessem fugir do que, estabelecendo um paralelo entre imagens-espacos, seria a prisão (no caso de Molina) e o inferno (no caso da marafona). Por esse último fato comentado por nós, vale acrescentar ainda, considerando dessa vez a autoria de Manuel Puig e de Wilson Bueno, o apontamento de que

Nos anos 1990, **a tomada da palavra pelas minorias queer** é um advento mais pós-humano do que pós-moderno: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos. [...] Uma nova geração emanada dos próprios movimentos identitários **começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político "feminista" e "homossexual"** (PRECIADO, 2019, p. 427, grifos nossos).

Movimento que tem continuidade e reverberações justamente em *Mar Paraguayo*⁵⁸, vide a apresentação feita por Heloísa Buarque de Hollanda desde a primeira edição da obra, em 1992,

De forma um pouco dissimulada pela encenação de um escrita convulsiva, compulsiva e sobretudo, urgente “para que no se rompa dentro las cordas del corazon”, **este livro promove a declaração, subterrânea, da falência das fronteiras**. Um autor — ou ator — performático nos sugere que é experimentando a vida no borderline da história e da linguagem na **interseção das identidades nacionais, linguísticas, culturais e sexuais** que talvez se possa melhor compreender a estranha matança del viejo, urdida, com prazer e guarânicas, neste *Mar Paraguayo* (HOLLANDA, 1992, Orelha do livro).

Pelo contexto dado na narrativa marafa, também, Sônia Braga é uma persona tomada pela marafona a potencializar tanto o que já colocamos quanto à linguagem da obra, isto é, o fato de ser uma linguagem performática, já que os espacos do cabaré, propícios que são às apresentações, shows, enfim, performances que têm o corpo como principal elemento, ficam ressaltados por Braga que é atriz, está na televisão; quanto também pelo fato de abrir aí, com essa personagem, outra leitura no que diz respeito à linguagem (que constrói o espaco, as personas-gens): a personagem Sônia Braga ativa, junto a outras falas da marafona quando se refere à televisão, à novela — “mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sonia Braga” (ibidem, p. 25) — e ao gênero fotonovela — “uma fotonovela es bien más que foto y que novela – una fotonovela es la vida dibujada en el papel” (ibidem, p. 60) —, enfim,

⁵⁸ As análises feitas até então feitas de *MP* – como em *Wilson Bueno, um trapeiro ou o vicio em existir* (2020) – já consideraram sua relação, por exemplo, com o *Manifiesto Ciborgue* (2000).

ativam uma outra temporalidade, a que Josefina Ludmer (2013) aponta, em seu diário sabático, como “temporalidade da televisão, do melodrama e da vida cotidiana”, que “apresentam o mesmo diagrama de tempo fragmentado e repetitivo, em fluxo, sem totalização ou unificação” (LUDMER, 2013, p. 35), características que notamos também presente na narrativa e que vão reafirmando a porosidade das fronteiras entre o que seria a realidade e a ficção, o imaginado e o vivido.

Assim, notamos que as relações entre as personas-gens da narrativa da marafona com a narradora, a própria marafona, como já pontuamos, dá-se de maneira porosa, entrelaçada, contaminada mesmo pelo afeto a criar o que Luciana di Leone chama de “corpo múltiplo e heterogêneo, constituído por um continuum de afetos, ao qual estes dão forma” (LEONE, 2014, p. 35), o que nos leva à comunidade aberta, dissidente, discussão na qual nos aprofundamos mais em outros momentos deste texto. Fato é que a trama marafa, sua linguagem, sendo trans, para além de kuir, de forma ampla, atualiza-se a partir dos afetos/afectos/afetações da narradora, de seu contato com as personas ou personagens que lhe atravessam e a ela se misturam ao ponto de não sabermos até onde vai cada um na marafona, até onde vai a marafona em cada um. Fazem parte também, enfim, essas personas/personagens, dos trapos, dos retalhos, utilizados à tessitura marafa, trans.

As imagens, urdiduras

Este ensaio em específico carrega em seu título um termo substancial que nos fez notar Damian Cabrera, pesquisador e docente paraguaio, no momento de qualificação desta pesquisa: o ñanduti, renda associada à tradição paraguaia, diferente de outros tipos de tear, não possui a urdidura e a trama, tudo é a trama. Nesse sentido, *Mar Paraguayo* parece também ser formado por uma trama, uma narrativa em fluxo sem seguir estruturas que não as de uma linguagem descentrada, de sintaxe alterada, sentido ao qual aponta Perlonguer desde a apresentação da obra: “não há lei: há uma gramática, mas é gramática sem lei”. O detalhe é que o discurso, a trama, se segue alguma estrutura, alguma urdidura, é a “**urdidura essencial del afecto** que se vá en la cola del escorpión” (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso). Isto é, o caminho da trama segue a errância do afeto enquanto ritmo essencial, fundamental, a desaguar, a partir da linguagem performática da marafona, em imagens.

Uma primeira imagem que brota do chão da narrativa está presente desde o título: o mar.

Em *Mar Paraguayo* ‘mar’ é uma alegoria da situação da personagem-narradora-errante que, para além de sua “abuela argentina” (ibidem, p. 21), parece ter origem paraguaia⁵⁹, ainda que esteja situada na obra muito mais por sua errância-migrância dada desde seu portunhol e por “el pasado, Assunción, Birigui, Poconé, Campo Grande” (ibid., p. 34). E, como o Paraguai não possui acesso ao mar, desde o título de nossa narrativa à própria existência da marafona temos uma movimentação a questionar fronteiras: isto é, a narrativa compete, em certa medida, com a história oficial, ainda que enquanto mito – como pontua Jorge Kanese na entrevista cedida a nós em campo, “Estamos en la dimensión del mito, el mito no es la historia. Y eso es lo que Wilson entiende al situar al personaje, o a los personajes, en ese entorno que es la actual costa de Guaratuba [...] En otras palabras, las versiones históricas también son inciertas” e, ainda, acrescenta, “Por eso Wilson hace la contrahistoria, contra la élite brasileña, poniendo a Paraguay en primer lugar, provocando a toda la élite brasileña e igualmente a la argentina” –.

O próprio mar, vale lembrar, não tem margens⁶⁰. Essa narradora, a qual vamos sempre retomando e repensando e que vai se transformando, é um *ser*, substantivo, sem ser substantivada por nome próprio: a única forma de identificá-la é através de um substantivo comum, “marafona”, e isso (esse fato, que faz o sintagma ‘marafona’ funcionar duplamente, como adjetivo ou substantivo) dá a oportunidade de lê-lo, nesta circunstância, como sinonímia de ‘Paraguayo’. Ou seja, a marafona é também, assim como ‘Paraguayo’, quem adjectiva esse Mar, quem caracteriza esse Mar, quem a ele implica e quem está por ele implicado – esse mar que é uma simbiose de quem ela, a marafona, vai sendo. E observar a imagem do Mar e dessa personagem que com o ritmo do Mar vai também transmutar-se é semelhante a observar a poesia, já que “a poesia é metamorfose” (PAZ, 2012, p. 119).

As reflexões de Octavio Paz aqui nos são caras⁶¹ na medida em que o autor, em o *Arco e a Lira* (2012), reflete sobre o ‘poema’ para além das concepções mais tradicionais que a essa ideia, por vezes associada a um gênero ou forma literária, pode ser concebida – o que colocamos em diálogo, desde a perspectiva trans, com as discussões de Ludmer em *Aqui, América Latina*,

⁵⁹ Pelo que se pode argumentar a partir das imagens da obra, como em momento ou outro pontuamos, mas também pelo yopará com português, portunhol com guarani, guarani com portunhol, da marafona, pelo que parece ser o espanhol com guarani – muito mais o guarani – sua língua nativa e o Paraguai ser um país bilíngue, justamente tendo o espanhol e o guarani como línguas oficiais devido à sua história largamente indígena até os dias de hoje de maneira mais legitimada que no caso brasileiro, por exemplo.

⁶⁰ Cf. Ana Kiffer e a Edimilson de Almeida Pereira (tradutores) em apresentação de *Poéticas da Relação* (GLISSANT, 2021).

⁶¹ Ainda que entendamos a possível contradição ao eleger o autor que trata de termos como nação, por exemplo, que aqui querem ser superados – e por isso mesmo sendo um autor que trabalhamos a partir do que em um primeiro momento podem parecer contradições quando pensamos em outras fundamentações teóricas, tal qual a perspectiva especulativa de pensar a pós-autonomia de Josefina Ludmer em *Aqui, América Latina* (2010).

para pensar narrativas de outros modos, pela necessidade dada pelos próprios textos contemporâneos, pós-autônomos, já a partir de outras categorizações –. O poema, pois, para Paz, não é mais apenas um gênero. Vale pontuar, desde já, pois, que a noção de ‘poema’ aqui defendida está para além da noção do “literário” e de “forma”: “Um quadro, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente do poema feito de palavras”, diz Paz, “A diversidade das artes não impede sua unidade. Antes a ressalta” (p. 26). Assim, Paz dá-nos a oportunidade de pensar certas especificidades da obra *Mar Paraguayo*, como *linguagem, ritmo e imagem* – enquanto elementos fundidos-movidos entre si e que entre si se convidam a compor a obra sem deixar de pensá-la para além do recorte “literário”: por isso utilizamos aqui tais conceitos do autor (com maior atenção à discussão referente ao conceito ‘imagem’) para trabalhar *Mar Paraguayo*.

As relações entre as imagens e afetos da narrativa vão reverberando, como as ondas do mar, ecoando; também como o ñanduti, como já foi colocado, elemento necessário à construção da linguagem-performance da marafona. Ñanduti, em guarani, ‘teia de aranha’⁶², é conhecido geralmente como uma renda tradicional paraguaia, sobre a qual nos diz a pesquisadora Dora Segovia de Rodrigues:

O ñandutí é um artesanato que segundo Josefina Plá, veio das Canárias, na América recebeu a sua denominação indígena. Este artesanato é uma renda trabalhada sobre círculos e parece bastante semelhante à renda do *bilro*. Ele possui uma simbologia que representa a terra guarani, ou seja, o povo paraguaio. O ñandutí que Josefina Plá descreve é uma oportunidade de tentar tecer uma trama capaz de mostrar a representatividade emblemática do artesanato, a sua importância para a cultura paraguaia, **sobretudo na identificação da encruzilhada hispano-guarani** (RODRIGUES, 2000, p. 2, grifo nosso).

Ou seja, mesmo que conhecido como uma renda associada a uma nação, é importante não esquecer que é parte de uma transculturação, ou seja, é a expressão mesma do híbrido, do trans, porque expressão transculturada. Em *Mar Paraguayo*, ainda, o ñanduti torna-se uma imagem-fio a tecer a narrativa não só pela encruzilhada hispano-guarani, como também pela encruzilhada do “portunholrani” (a mistura/o encontro do português, espanhol e guarani). Sobre o ñanduti, ainda, diz Josefina Plá:

El ñanduti es la geografía-laberinto de la perfecta soledad. El sol o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen –con el único recurso de la urdimbre– a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces

⁶² De origem guarani, ‘ñanduti’ também evoca uma mitologia/cosmologia guarani. Conferir: <<https://www.youtube.com/watch?v=K5ZbTAFfmbw&t=55s>>. Último acesso em 25/11/2022 às 21:56.

en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad (PLÁ, 1991, p. 69, grifo nosso).

A percepção que nos oferta Plá, do ñanduti como geografia-labirinto da perfeita solidão nos interessa na medida em que também a leitura de *Mar Paraguayo* tem com isso semelhança: ou não há mesmo uma solidão que acompanha a marafona durante toda a sua narrativa?

A primeira menção (ainda que esteja presente anteriormente a partir mesmo da linguagem, pelas temporalidades curvas) ao ñanduti muda o ritmo da narrativa enquanto imagem que, enquanto está evidente, resplandece:

la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: **estas vozes guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandu**: no hay mejor **tela que la telaraña** de las urdidas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidas hojas de pleno acordo, ñandu, de acordo 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: ândurenimbó**. (BUENO, 1992, p. 42, grifos nossos).

É possível notar, no trecho citado, não apenas pelo léxico ou o uso de apenas minúsculas como costurando uma ideia à outra (coordenando-as entre si) através dos dois pontos – o que acontece aí é dado pela imagem do *ñanduti*: torna-se mais evidente a imagem desdobrada pela linguagem a desdobrar o ritmo da narrativa –: é como se as imagens que vão sendo dadas pela marafona estivessem sendo mesmo costuradas por esses dois pontos (esses sinais gráficos), pontos a serem costurados na tela que é a página, a expressar imagetivamente e ritmicamente, performance na página, a construção da marafona, tecelã da narrativa. O ritmo, ainda, atrelado à imagem do ‘ñanduti’, está relacionado também, pela aproximação, com ‘ñandu’ – no “elucidário guarani” de Bueno, que consta ao fim de *MP*, significa “aranha; também o verbo *sentir* e o substantivo *sentimento*” (BUENO, 1992, p. 77, grifo do autor) –: é o afeto, ou o “afecto que se vá em la cola del escorpión” (ibidem, p. 13) que move, de fato, a narrativa.

Sobre o afeto, parece ser relevante aprofundarmo-nos aqui ou pelo menos entendermos que quando nos referimos à afeto estamos próximos à compreensão de ‘afeto’ que (a partir de Spinoza, Félix Deleuze e Guattari) Luciana di Leone reelabora:

[...] o afeto se dá como resultado de uma **relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável**. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo – que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma – sobre outro, de uma mútua modificação e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro (LEONE, 2014, p. 32, grifo nosso).

Nesse sentido, o afeto também se torna um dado a reafirmar o rompimento de fronteiras a partir de uma relação mútua de modificação, mutação, transformação. Assim, a imagem do ñandu ou ñanduti nos parece ainda mais relevante: a tessitura da obra, seu discurso, são costurados por

fiões afetivos. Retomando o que diz Perlonguer na apresentação de *MP*, ela “não mantém fidelidade, exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro” (1992, p. 8), o que torna sua “ética”, a de *MP*, a busca pela afirmação da dissidência. Desse modo, a imagem do ñandu ou ñanduti são elementos fundamentais à narrativa.

Em busca de elementos que ampliassem a leitura da obra e considerando a importância dessa imagem, em oportunidade de pesquisa de campo (a qual está mais evidentemente presente no ‘tempo três’ desta ciranda nossa), pude realizar uma visita técnica ao Museu do Barro, em Assunção, museu esse que possui vasto acervo de ñandutis conservados desde o século XVIII na coleção intitulada “Colección de Encajes” – dos quais fiz alguns registros, os quais aqui compartilho na sequência para podermos notar detalhes, que são incontáveis e irrepetíveis dessas obras e que são a realização, imgeticamente, da tessitura sem uma estrutura a dar caminhos ou de caminhos já dados, sem a urdidura-prescrição, assim como feito por Bueno na construção de *Mar Paraguayo*, construção só de trama, isto é, há uma relação entre a obra ñanduti e a linguagem, ritmo e imagens de *MP* – para além da menção ao ñanduti na narrativa, como vamos notando.

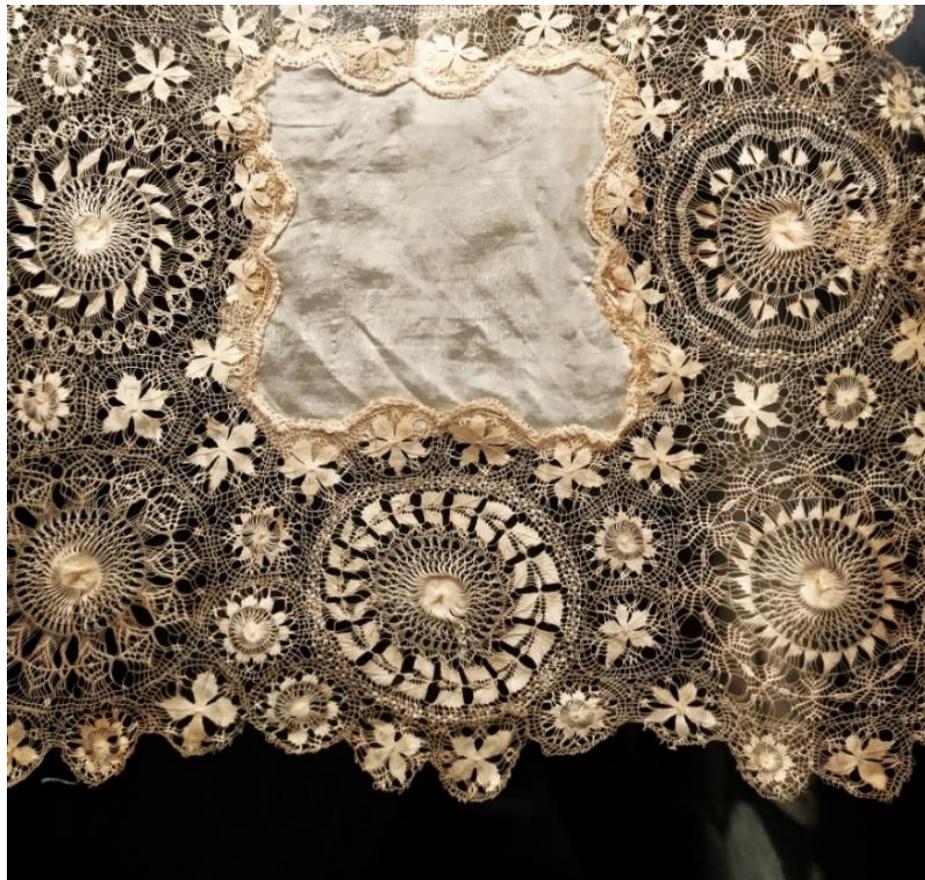
Uma oportunidade de estabelecer um paralelo dessa relação é retomarmos Edouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), quando aponta a relação da pintura camponesa haitina com a “pintura da língua crioula”, ao dizer que “existe uma relação entre a oralidade crioula do Haiti e essa pintura haitiana” (GLISSANT, 2005, p. 48). Isto é, o ñanduti, enquanto imagem, parece ilustrar também a translíngua (ou, como coloca Glissant, a língua crioula) da marafona, na medida em que é o ñanduti, bem como a performance marafa, transnacional, transcultural. Dessa maneira, pois, o ñanduti reafirma-se, dá-se, como imagem fundamental a marcar presença na narrativa. Também, aliás, pela mitologia que está ao ñanduti relacionada, que aproxima o ñanduti da teia de aranha, notamos uma aproximação à imagem do rizoma, também cara, em nossa análise, à narrativa.

Enfim, parece relevante agora compartilhar um breve recorte de três dos registros feitos das peças de ñanduti que pudemos visualizar, em trabalho de campo, no Museu do Barro (Assunção/Paraguai), que dispõe tanto de grande acervo tanto de peças quanto de alguns registros fotográficos que documentam o fazer dos ñandutis, todos reunidos na Colección de Encajes:

Fotografía 1 – Detalhe de ñanduti e referência da obra à esquerda



Fotografía 2 – Detalhe de ñanduti da Colección de Encajes del Museo del Barro



Fotografia 3 – Detalhe de fotografias da Coleção de Encaixes do Museu do Barro



Um dos detalhes interessantes a notar primeiro é que as autorias das obras estão sempre postas como ‘anônimas’ (voltar à Fotografia 1), o que pode ter relações com o fato de serem lidas enquanto parte da “cultura popular”⁶³, o que confere autoria a uma coletividade e não a um indivíduo – assim como é o caso da marafona, personagem também “anônima” ou “sem nome”. De todo modo, parece-nos relevante o movimento da curadoria do Museu do Barro em selecionar fotografias como essas últimas três para compor a sala onde está a “Colección de

⁶³ Aqui poderíamos entrar em discussões quanto ao termo ‘popular’, que alguns preterem e outros elegem, entretanto não vamos. Parece valer-nos mais um apontamento quanto à transculturação no que diz respeito à renda enquanto cultura antiga, expressão transculturada – trazida pelos europeus à América Latina e transformada principalmente em países como Paraguai e Brasil: no Paraguai (em Assunção, Itaiyú, Itaugua, Gamambaré), ‘ñanduti’; no Brasil, (na Paraíba, em Alagoas, no Ceará e em Santa Catarina), ‘renda renascença’, ‘renda de bilro’.

Encajes”: é possível aí visualizar bem tanto a instrumentalização para a feitura da obra quanto notar, simbolicamente, através das mãos enrugadas que tecem os *ñandutis*, a tradição, o tempo – e, ainda, o ritmo, “o ritmo, temporalidade concreta” (PAZ, 2012, p. 77), “la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis” (BUENO, p. 42).

Daí podemos pensar a relação dos *ñandutis* expostos no Museu do Barro com *Mar Paraguayo*, ambos enquanto obras poéticas ou poemas, levando em conta que “o poema [...] se oferece como um círculo ou uma esfera [...] cujo final é também um princípio que volta, se repete, se recria” (PAZ, 2012, p. 75). Ou, ainda, podemos pensar no próprio *Mar Paraguayo* enquanto uma narrativa-*ñanduti*: um entrelaçamento de narrativas ou a contar uma narrativa, como ver-se-á melhor ao pensarmos a comunidade dissidente no capítulo três desta pesquisa. Fato é que há, enfim, um ritmo na escrita da marafona que está associado às imagens que apresenta (do Mar, do *ñanduti*) e esse ritmo (ao ir-se reverberando, tecendo) implica e está implicado também pela linguagem (translínque), onde as palavras-imagens “brotam como jorros ou mananciais” (ibidem, p. 60): isto é fundamental de ser pontuado uma vez que o *ñanduti*, enquanto tradição paraguaia-transculturada, revela-nos vestígios da marafona, reafirmamos, assim como está articulado também ao próprio guarani presente na narrativa. O guarani, língua transfronteiriça, misturado ao portunhol, constitui forte presença da transculturação ameríndia na obra.

Vale acrescentar, ainda, a possibilidade de lermos a obra *Mar Paraguayo* enquanto um *ñanduti* que vai sendo tecido enquanto imagem fundamental da narrativa através da performance da marafona que explicitamente cita esse outro modo de contar, cantando, tecendo, desde o tempo de sua “escritura”: “no hay mejor tela de que la telaraña [...] : acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti: ñandutimichĩ: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal” (BUENO, 1992, p. 42-43)”. Isso nos interessa já que em nossa especulação buscamos realizar uma leitura em ciranda da obra, quer dizer, uma leitura que, junto à obra – partindo da obra – faça a obra extrapolar a si, isto é, uma leitura que seja um jogo e dialogue com outras obras e linguagens, leitura que dialoga com as discussões, por exemplo, em torno do que alguns pesquisadores entendem como ‘leitura expandida’, “ao sobrepor métodos artísticos e de leitura; e ao tornar indiscernível crítica e ficção. Mas também ao fugir das convenções e estabilizações” (COTA, 2019, p. 15). Assim como poderíamos dizer do livro, que se utiliza de recursos (como o ritmo rizomático e até mesmo a pontuação, o uso dos ‘dois pontos’) para assemelhar-se à renda e/ou à imagem da renda, fazer da linguagem performance, que acaba por produzir,

principalmente nos anos 90, uma arte inespecífica, muito mais ligada ao não pertencimento (GARRAMUÑO, 2014).

Isso também porque, ainda que associado à cultura paraguaia, o ñanduti, trans(culturado), está mais relacionado à contribuição indígena nessa cultura que incorpora mais oficialmente o guarani a tecer a transculturação entre os estados nacionais, borrando suas margens impostas. Ou seja, ao mesmo tempo, o ñanduti é imagem que expressa o trânsito que perseguimos aqui, pois, ainda que possa ser visto em senso comum como expressão cultural paraguaia, há que pensá-lo para além do nacional por ter ser o ñanduti um elemento transculturado, como indica Josefina Plá, ou melhor, uma criação transcultural – já que surge do encontro entre a cultura europeia e indígena antes de estar aparentemente mais estável no que poderíamos pensar como ‘cultura paraguaia’ –.

O ñanduti, enfim, é tão trans quanto nosso mar, mar sem margens. Retomamos aqui essa imagem, “mar sem margens”, que nos parece primordial, para pensarmos, na verdade, outras imagens que desse mar reverberam, considerando que há, em *Mar Paraguayo*, “uma atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia à aparição de imagens” (PAZ, 2012, p. 61) e, com atenção, notamos o quão ‘trans’ são essas imagens, “figuras de memória” (BUENO, 1992, p. 45) a construir esta trama marafa. Com isso, precisamos considerar outras imagens, imagens espaço-temporais, que marcam a narrativa. Dito de outro modo, é necessário perceber as imagens relacionadas ao passar do tempo, dos meses do ano mencionados na narrativa – junho e dezembro, o inverno e o verão, el viejo e el niño, o cinza e o sol – que estão relacionados ao mar, ao mesmo tempo também ao inferno-cabaré-Guaratuba, e à paisagem e suas cores, enfim, à temporalidade da narrativa e ao seu ritmo. Nesse sentido, pensamos as imagens do inferno, do cabaré, primeiramente, enquanto espaços propícios, pela aproximação dada pela religiosidade formadora do pensamento colonial, isto é, a cristã/católica, que leva uma associação entre esses espaços tendo como elemento da relação justo os pecados associados ao corpo; pensamos também no principal espaço territorial da narrativa, Guaratuba, que é um litoral brasileiro com uma aproximação geográfica e histórica com o Paraguai sempre mediada por um tempo colonial – que, em *MP*, renova-se –. Notamos que essas imagens/esses espaços também participam da tessitura em continuum do *caos-mundo* (GLISSANT, 2005) da própria marafona e da coletividade que na narrativa vai, a partir da marafona, acontecendo. Dito de outro modo, esses são fios aos quais devemos ter atenção ao atentarmos à tessitura da narrativa.

Aqui fazemos uma leitura da imagem do “pequeno gran mundo” de Guaratuba, junto ao inferno e ao cabaré, como imagens-espacos que são propícios às contradições consequentes do trânsito, do fluxo, da errância. É válido pontuar, agora mais especificamente sobre Guaratuba,

o fato de ser ele o primeiro litoral do sul do Brasil para os paraguaios: Alfredo Stroessner, ditador paraguaio, foi frequentador da praia de Guaratuba, onde comprou terrenos e construiu a ‘Mansão Stroessner’, que permanece até hoje, assim como uma praça (a Praça Stroessner) que o homenageia. Esses fatos fazem com que seja possível associar a obra, desde o título, *Mar Paraguayo*, até a personagem el viejo, através dessa relação com Stroessner, por exemplo. No entanto, nos parece mais interessante, sem desconsiderar essa possibilidade de leitura, a ela acrescentar perspectivas alegóricas para ler esse espaço, bem como reler o espaço, Guaratuba, a partir da narrativa de *MP*, isto é, notar como a narrativa funda novamente o espaço.

As perspectivas alegóricas de que falamos são compreensões dos espaços como o caos-mundo de que falamos, os espaços como imagens alegóricas a repercutirem em um mesmo ritmo – que se repete, mas nunca é igual: o da melancolia, solidão e saudade. O inferno, o cabaré, Guaratuba, são as imagens constantes na narrativa: o inferno, añaretã (em guarani quer dizer ‘inferno’), é uma imagem que traz consigo o drama, a ansiedade, o sentimento infernal, añaretãmeguá (em guarani quer dizer ‘coisa infernal’) como no início diz a marafona:

Ahora es el drama. **Añaretã. Añaretãmeguá.** Desde que es hecho estos climas de humo y ansienidad de la alma, de quien el hecho de viver así, por entre copas y espinos, garras y los huevos tan hechos – como es hecho casi nascer – de los escorpiones que ya sales para esto mundo con su rude ferrón? **Do que hablo, tan en circunslóquios es del cabaré** [...] En **el cabaré**, sento-me con el viejo, yo la marafona del balneario de **Guaratuba** (1992, p. 18-19, grifo nosso).

Como é possível notar no trecho acima, todos os espaços têm entre si uma aproximação, por vezes deixando evidente que Guaratuba todos os outros espaços contém. De todo modo, sobre Guaratuba não se pode ignorar, por exemplo, que é litoral brasileiro, de acordo com as demarcações de território desde o século XIX, e não nos parece um local aleatório da marafona estar, nos parece um espaço também próprio ao errante: “a errância condiz com a negação de todo polo ou de toda metrópole, estejam eles ligados ou não à ação conquistadora de um viajante” (GLISSANT, 2021, p. 43).

Compreendemos, ainda, a relevância da relação espaço/tempo e, portanto, desse espaço que é Guaratuba com as temporalidades curvas, já que afastar-se de uma metrópole é afastar-se do tempo de uma metrópole, que é o tempo em linha reta, o tempo do capital, o tempo que é dinheiro – enquanto na existência em Guaratuba, ou na Guaratuba que cria a marafona, há a possibilidade de espiralar o tempo, como ela o faz, em suas prospecções e retrospectões contínuas a conferir à narrativa a possibilidade de leitura “sem ordem”. De modo geral, o que queremos ressaltar aqui é Guaratuba, para além do espaço territorial que ocupa, como parte do caos-mundo da marafona: local de trânsito, litorâneo, propício aos movimentos, justamente, de

prospecção, retrospeção, curva – de maneira semelhante ao mar. Assim como sua linguagem performática – relacionada também ao espaço propício à performance que habita, o cabaré em Guaratuba – vai se dando muito mais ao “outro” do que ao “próprio”, ou seja, ao “estado de outridade” (MARTINS, 2021, p. 199), “sempre outra, rio abaixo, rio acima, sempre rio” (ibidem).

É interessante, ainda, pensar em destecer os fios da renda desenovelada de memórias-imagens para notá-las melhor: tudo isso de modo a pensar como cada retalho compõe o *caos-mundo*, caos-mundo esse que se assemelha ao mar devido à falta de margens, que leva aos caminhos e imagens da imprevisibilidade e, portanto, das possibilidades. Por exemplo, quando em outra passagem diz a marafona:

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, grifo nosso).

Consegue sonhar, a nossa narradora. O sonho aí está mais para um desejo, uma pulsão de vida, de modo que o trecho, ao dar-nos a oportunidade de notar um desejo da marafona, esse por “dulces moradas”, que se contrapõe à sua realidade onde está e de onde constrói seu mundo possível através da linguagem – um mundo que é “el pequeno gran mundo del balneario de Guaratuba” (ibidem, p. 50).

Enfim, no que diz respeito a *Mar Paraguayo*, até aqui, buscamos constatar ser ela uma obra trans tanto quanto a vemos solicitar de nós uma leitura trans, em nosso caso feita em ciranda, para uma obra que, trans, se expande, desde suas imagens, ritmo, linguagem, construindo, em uma *realidadeficção*, o que entendemos aqui por comunidades dissidentes/trans, comunidades expandidas, borradas, abertas, além-fronteiras. ‘Expandir’, do latim ‘expandere’, quer dizer algo como ‘alargar’, ‘esparramar’ – já que o prefixo ‘ex’ que quer dizer ‘separação’, ‘afastamento’, ‘fora’; e ‘pandere’ quer dizer ‘espalhar’, ‘esticar’ – isto é, esse alargamento e separação, para tomarmos dois significados possíveis, estão relacionados, sem dúvidas, ao nosso prefixo ‘trans’: tomamos essa relação pela dissidência que ambos provocam no que diz respeito ao comum, como trabalhamos melhor ao tratarmos das discussões sobre a comunidade. Enfim, ‘trans’ são os elementos aqui já mencionados, o ritmo, a linguagem e as imagens, que estão nos mostrando isto a todo momento: o Mar, o grande mar de Guaratuba, o podemos ler em simbiose com a marafona assim como a marafona a podemos ler em simbiose

com el viejo, el niño, assim, com toda a narrativa que é esse *Mar Paraguayo* sem deixar de ser também o mar de Guaratuba e – por que não? – o de Itamaracá ao mesmo tempo. O mar, substantivo comum, além da instabilidade, nos revela as reverberações infinitas e espiralares que emanam de *Mar Paraguayo*.

O corpo que performa, canta, escreve, joga contra a solidão e o medo da morte

Pois, quando canto, canto o mar em mim.
Ava Rocha e Iara Espíndola, 2019

Desde as primeiras leituras de *Mar Paraguayo* a solidão e o medo da morte foram afetos que chamaram atenção, por esse motivo trazemos um momento de nosso texto-performance assim intitulado, ressaltando tais elementos. Todavia, pretendemos realizar a discussão sobre esses elementos-afetos, a solidão e o medo da morte, considerando a motivação de sua existência na obra, bem como evidenciar uns caminhos traçados pela própria marafona de superação de tais elementos-afetos, através da própria obra, da própria narrativa e performance que ela cria desde movimentos como o canto, a escritura, o jogo de sorte. A solidão, pela marafona, é associada ao inferno: “Bajo **el infierno** solamente el inferno. [...] **el silencio rombudo** rompiendo-se desplegando-se – gota a gota, pingo a pingo, insistente, recorriente, **casi mortal**” (BUENO, 1992, p. 20, grifos nossos), mas não somente, também associada é, como o inferno é, bem constatamos na passagem mencionada, ao silêncio. Isso porque, entendemos aqui, junto a Erin Moure, tradutora de *MP* para o frenglish, mistura do francês com o inglês, *Paraguayan Sea* (2017) – e, no caso da obra, junto a língua indígena local –, que o silêncio tem suas “tensións y sus tentacións” (MOURE, 2013), isto é, que está presente na narrativa enquanto provocação, já que há na narrativa uma busca por “alcançar todo que vibre e tiene abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio” (BUENO, 1992, p. 13); tanto quanto é o próprio desespero da marafona, já que, diferente do silêncio, há o silenciamento que entendemos aqui como equivalente à morte.

Notando a errância da marafona, sua “niñez cativa de la lama, del polvo ô de las calles húmedas y de los pueblos sin suerte ni destino” (ibidem, p.20), sua vontade de narrar a quem chama de “lectores inventivos” (ibid., p. 23), que seu “temor de vivir no es como se fuera sola la soledad” (ibid., p. 25), ao mesmo passo em que vamos descobrindo que “la marafona no tiene

quien la escriba”⁶⁴ (ibid., p. 58) –, vamos podendo desconfiar que sua solidão está um tanto relacionada com o que entendemos aqui por medo da morte, não enquanto oposto ao “temor de vivir”, mas sim como parte dele. Isso porque a todos que não estão de acordo com o poder hegemônico, a todos que não se encaixam nas demandas da comunidade nacional, resta a luta e invenção pela reexistência, e nos caminhos daí decorrentes é possível, em certos momentos, dar de cara com a solidão e o medo da morte, como ocorre à marafona em vários momentos de sua narrativa: “mismo que no se importem conmigo” (ibid., p. 38); “deseo de llorar, voluntad que empieza con un sonho de nostálgica” (ibid., p. 39); “mi desamparo seria menor acaso non houvesse a estas horas tan y tantas estos silêncios longos, diagonais al abismo” (ibid., p.44); “ainda que haiga los muchos e los mijones sigo sozinha” (ibid., p. 45); “uma saudade sin volta e ni futuro” (ibid., p. 50); “el sol de aquel diciembre melancólico de Guaratuba” (ibid., p. 52); “solo yo sei o quanto me duele una saudade” (ibid., p. 55); “veneno de la saudade” (ibid., p. 58) etc.

No caso de *Mar Paraguayo* o silêncio está associado a/cria um espaço de exílio da marafona, já que, repetimos, “la marafona no tiene quien la escriba” (p. 58). De todo modo, assim como a questão da migração, entendemos o exílio aqui enquanto elemento constitutivo, bem como Paul Preciado: “estar exilado con respecto a tu propio genero o tu propia sexualidad, estar exilado con respecto a tu propia lengua... exilar-te, o sea, no hablar tu lengua porque tampoco tu lengua es ninguna [...] para mim el exilio es constitutivo”⁶⁵. Esse exílio de que falamos poderemos chamar também de “exílio interior”, que é, segundo Glissant, “a viagem fora desse confinamento. Ele introduz de forma imóvel e exacerbada o sentimento da errância” (GLISSANT, 2021, p. 43). A discussão feita por Edouard Glissant sobre o exílio nos interessa um tanto mais na medida em que também associa esse exílio a “compensações parciais de prazer” (ibidem). E, como estávamos falando no início deste momento do texto, vamos notar como a narrativa supera em si essa solidão, esse medo da morte, esse inferno: basta notar, com atenção, que o inferno parece dissolver-se no mar: “El infierno, añaretã existe y se pone contra el mar” (BUENO, 1992, p. 21). O mar, pensamos aqui, é sem silêncio ou, ainda, o barulho que faz é o que dá acesso à terceira margem do rio, ao espaço abaixo, muito abaixo da linha do silêncio, onde não há idiomas. Assim, compreende-se que antes até da linguagem, o ritmo do

⁶⁴ É válido marcar aqui a intertextualidade com o texto, de Gabriel García Marquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961).

⁶⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>>. Último acesso em 01/03/2023 às 19:47.

mar e seus sons, podem ser alternativas, de fato, para a marafona subverter, sim, o silêncio, a solidão.

Dessa perspectiva, as compensações de prazer na narrativa, assim entendemos, está no viés justamente da superação da solidão e do medo da morte através da performance, do canto, da escrita, do contato com o mar até. Não podemos esquecer, ainda, que a marafona trata sua narrativa, também, como um “jogo de jogar” e há uma personagem, Brinks, que vai ganhando novos significados: a tradução do inglês para o português seria ‘brincadeira’, justo Brinks, a invenção precária da marafona contra o inferno. Assim, a marafona vai jogando com todos esses elementos, até o ponto em que o próprio livro-objeto torna-se também um jogo de jogar, sempre com o corpo, como aponta a tradutora da obra para o spanglish somado a língua indígena local, Erin Moure:

Son los cuerpos lo que expresa, los que son expresivos, agregaría yo. Que el discurso exprese, eso es así porque es y hace cuerpo [is *embodied*], el lector o la lectora tiene cuerpo. Se refiere siempre y constantemente al *hecho de ter un cuerpo* [*embodiment*] aunque de un cierto tipo, porque—claro—**ciertos cuerpos no cuentan en la sociedad como encuerporados (de cuando en vez, los de los pobres, de los gays y lesbianas y transexuales, los de las mujeres, de xente indígena, etc.)** (MOURE, 2013, p. 6, grifo nosso)

Desse modo, notamos a importância também dos corpos nesse jogo de jogar: no que parece ser o jogo da vida mesmo, que seria, pelo que entendemos aqui, a tentativa de fugir do inferno que podem ser a solidão e o medo da morte, entendemos que certos corpos, os corpos dissidentes, levam desvantagem se pensamos a comunidade nacional, que sempre se quer homogênea. Isso porque, além do mais, esse jogo, não esqueçamos, está infiltrado no que já chamamos aqui *realidadeficção*. Nesse sentido, ao invés da comunidade homogênea, recuperamos aqui a imagem de Luciana di Leone (2014) em outro momento desta pesquisa já mencionada: a do *corpo múltiplo e heterogêneo*, que pelo afeto estabelece, já em nossa compreensão, na própria comunidade dissidente, a *crise do comum*. Sendo a compreensão nossa a de que o corpo da marafona, portanto, está relacionado pelo afeto aos outros corpos das outras personagens da narrativa mas não apenas, já que desde aí e para além disso está criando uma comunidade dissidente: o que garante à comunidade a abertura e movimento necessários para que continuem havendo trânsitos, continue sendo trans.

O desejar, parte do afeto da marafona, verbo presente ao longo de toda a narrativa, é ambivalente, “naufragados deseos sin limite ni frontera” (BUENO, 1992, p.25), o que faz com que a afetação/afecção da marafona tenha sua potência de agir aumentada por essa ambivalência, para além da alegria e da tristeza, já que vive de sorte. Ocorre então que essa “**escrita**

desejante promove a erosão das dicotomias ilusórias, **instaurando o jogo** de alternâncias e ressonâncias vocais como pulsões textuais” (MARTINS, 2021, p. 196, grifos nossos) como é o caso de *MP*: “Nadie vive sin **humildad. Ñemomirihá. Ñemomiri** (BUENO, 1992, p. 18). Isto é, essa escrita desejante fica evidente pelo jogo de alternâncias no texto-performance de *MP*, entre as palavras grafadas, em sequência, a) de acordo com a alternância entre palavras em português/português/espanhol e guarani, como no caso citado, em que que ‘humildad’ alterna com ‘ñemomirihá’, ‘ñemomiri’, respectivamente ‘humildade’ e ‘humilhação’/‘humilhar-se’; ou b) de acordo com o que seria a alternância entre as palavras do português ou espanhol que exprimam por si só significados ambivalentes – “El viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida **harta y farda. Ah, si, y farta**” (ibidem, p. 24, grifo nosso) –, de modo a ampliar ainda mais as possibilidades de leitura. Exemplos desse movimento em *MP* há de sobra, mas gostaríamos aqui de ressaltar três casos mais específicos com sintagmas que mais nos chamam a atenção justo por serem palavras que compõe o léxico da narrativa de uma maneira mais constante, que são os casos de ‘inferno’, ‘infierno’, ‘añaretã’; ‘ñandu’, ‘ñanduti’, telaraña’, ‘teia de aranha’; ‘brinks’, ‘jogo’, ‘juguete’.

Aqui entendemos esse jogo como composição fundamental ao canto-escrita-performance da marafona, por serem esses jogos verbais suas possibilidades de despistar o inferno, como performances que expressam a vontade da marafona em perpetuar suas memórias dissidentes. Este momento parece interessante para mencionar Leda Maria Martins, quem nos aproxima do que entendemos aqui enquanto linguagem performática, fazendo notar que “o clímax da metamorfose se processa num contínuo, fugindo ao ritual da narratividade explicativa e descritiva [...] numa fala que quando quer muda, suspeita, espregueira, desvia, tresvaria” (2021, p. 199), bem como ocorre com a marafona:

: mi desamparo seria menor acaso non houvesse a estas horas tan y tantas estos silêncios longos, diagonais al abismo: la octaèdra florita de consistência imortal: la persigo: la consistência: el nudo vivo: **microscópica acentuación de que todo y cualquier puede embarallar-se en una sola y mecânica agujada: fatal: la finco y finco: como quien espeta la justicia si tarda: un punto de finíssimo crochê: ñandu: ñanduti: ñandurenimbó**: uno solo punto solitário e casi al lejo de la comprensión ocular ô humana: ñandu: puntos móveles: mijones mínimas a escapar del huevo por la línea fragil de la telaraña: ñandurenimbó: evadindo-se mijones: heitacoé: muchos de muchos mijones: **ñandumichi: ñandu'i: a la caça de la vida: ahora: heitacoé: tendo de desarrojar-se todos hasta se consistan en arañas plenas: las patas: el cabeludo y horrendo ser que lento vai sobre la mesa e puede que adentre a la manga de su camisa: ñanducavayú**: ninguno capaz de deter-lhe el honorable veneno: ahora mijones evadindo-se del huevo para povoar después mañana el patio y la cocina: **aún que haiga los muchos y los mijones sigo sozinha: y después arañas son arañas: ñandu: ñanduti**: (BUENO, 1992, p. 44-45).

No trecho mencionado, a marafona ou sua escrita-performance vão se misturando às aranhas – talvez em busca de fugir da solidão – que tece seus pontos até o momento em que, não percebemos, e a metamorfose já aconteceu e até mesmo desfaz-se – quando reafirma a solidão, o desamparo, notando que segue sozinha. Ratifica, ainda, o uso da linguagem performática em *MP*, a fala de Douglas Diegues em entrevista cedida a nós em campo: “Uma das técnicas de Wilson Bueno é mostrar velando e velar mostrando. A novela vela, desvela, revela, vela, desvela”, ou seja, é a fala que “quando quer muda, suspeita, espreita, desvia, tresvaria” (MARTINS, 2021, p. 199).

Seja por “jugo”, “julgo” ou “jogo”, a marafona conta sua estória, a enuncia, a narra, a performa, a cria – e assim se vai tecendo –: “**a la noche tengo mi trabajo**: no que me enamore, no, non es esto, **lo que digo** es todo um labirinto de aranhas que van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga” (BUENO, 1992, p. 17, grifo nosso). Em momentos de tessitura como o citado, nos parece mesmo que a tessitura-escrita é o próprio trabalho da marafona, já que ela não é *cuñabatará*⁶⁶. Sendo o seu trabalho ou não, fato é que a escrita – aqui estendamos a escrita como performance, assim como o canto como performance, vale ressaltar – é um ponto central em *Mar Paraguayo* uma vez que a marafona é enunciadora de sua própria história: “escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y dia, acossada, acavalada” (p. 32); “sei que **escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo** en el muro de la calle central” (p. 33, grifo nosso).

Está dado, enfim, que escreve e canta, enfim, performa, a todo momento a sua narrativa: “e por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi cancion marafa” (p. 13) – e notamos esse canto como consideração necessária à relevância da performance pelas vias da oralidade, do gesto, formas de elaborar pensamentos e ideias reprimidas – desde a colonização, em virtude da imposição da escrita enquanto gesto contido a expressar o que os colonizadores impunham –, não ignoradas, no entanto, pela marafona. Aqui, quando misturamos a escrita à oralidade, ao canto, enfim, as performances da marafona, quando chegamos a tratar da linguagem performática da marafona, é aí que vamos notando como “a linguagem persegue outras vias de realização [...] expande os limites do código linguístico ao mesmo tempo que os corrói e os desterritorializa, tornando a língua matéria migrante e movente” (MARTINS, 2021, p. 199).

⁶⁶ Segundo o autor e pesquisador Douglas Diegues, como já informado em outro momento de nossa escritura, ‘*cuñabatará*’, do guarani, significa ‘mulher galinha’, literalmente, mas, popularmente, pode significar ‘prostituta’, como apontado no elucidário de *MP*.

A escrita, enquanto gesto contido, é uma tecnologia ocidental que surge pela necessidade humana de fazer perpetuar para além de suas próprias condições fisiológicas a memória, a lembrança, a recordação: outros povos, nos mostra ainda Leda Maria Martins, perpetuavam seus saberes de outras maneiras, através do corpo, da performance:

A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia, refratária a qualquer diferença [...] Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação (MARTINS, 2021, p. 35, grifo da autora).

Isto é, de formas outras – e a todas elas entendemos enquanto performance – anteriores à escrita, o ser humano compartilhou e compartilha memórias: com a oralidade, por exemplo, muitos saberes e histórias tiveram continuidade no imaginário de povos, comunidades com outras performances. Fato é que para a consolidação de uma comunidade as memórias são fundamentais: é através da memória, dada em narrativas, que se constrói a ideia de um ‘eu’ e do ‘outro’, a noção de mundo, as “verdades” que parecem naturais às sociedades e que, no entanto, são sempre forjadas em narrativas (*na fábrica da realidade*). Sabendo disso, selecionando o que dialoga com os próprios interesses, os que contam a história (lê-se: o que gerenciam o poder) fazem os sujeitos sociais se identificarem com as memórias da sua *comunidade imaginada* (ANDERSON, 1983) (ainda que esses sujeitos não possuam necessariamente uma relação direta com tais memórias) para que possam ver-se pertencentes a ela.

Se utilizando, pois, da tecnologia da escrita (pensando-a enquanto metáfora ou performance, exercício “literal” de escrever) e do canto, da enunciação, sabe a marafona forjar suas memórias: “**lembro tudo. Tudo enovelo y narro** y perdida ya no me encuentro en neste **rostro que el tempo fue demolindo**” (BUENO, 1992, p. 51, grifo nosso). Neste trecho citado podemos notar a tensão entre a lembrança e o esfacelamento, a demolição de seu rosto-enfrentamento que, quando perdidos, a deixam perdida, o que poderia levá-la ao Lete: por isso narra, ainda que, perdida, não se encontra necessariamente no que narra, só se busca, mantém-se errante, viva, jogando contra o medo da morte e da solidão. Enfim, a questão da marca, repetição, enfim, o que alguns chamam ‘escrita’, enquanto metáfora da memória, também não é novidade. Ainda assim, para que seja uma posição fundamentada, parece interessante fazer aqui referência ao trabalho *Espaços de recordação* (2011), Aleida Assmann, quando a autora diz que: “A chance de separação de uma parte imortal da pessoa surge com a escrita enquanto *médium* de memória que assegura a autoeternização por meio da legibilidade controlada” (p.

196, grifo da autora). Dessa maneira, encontra-se um motivo explícito para a performance/escrita da marafona (em sua linguagem performática): a busca pela chance de permanência de sua memória, ou mesmo de um encontro consigo.

Ainda em *Espaços da recordação* Assmann dedica todo um capítulo às ‘escritas do corpo’, quando irá apresentar a discussão sobre os ‘estabilizadores da recordação’: língua; afeto; símbolo; trauma. A ‘língua’ e a escrita inevitavelmente relacionadas; o ‘afeto’ que tudo atravessa e assim também exerce forças enquanto valor testemunhal ao relato-marafão; os ‘símbolos’ que são como ‘afetos’ guardados; o ‘trauma’, presença latente nas sombras do consciente. Isso nos interessa já que o corpo marafão, não o corpo da marafona enquanto ser, mas o poderíamos chamar aqui de um ‘transcorpo’, retalhado, sua “vida enferma [...], vida marafa de varizes y cicatrices” (BUENO, 1992, p. 20) que, para olharmos para ele, parece-nos interessante considerar essas noções relacionadas às ideias de língua, afeto, símbolo e trauma.

A ‘língua’ é o principal estabilizador da memória, "é muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural", diz Assmann (2011, p. 168). Nesse sentido, a escrita-canto-oralidade-performance da marafona, do seu relato marafão, emerge, pois, à memória coletiva, como um movimento de reexistência. Isso porque a voz que na obra enuncia é uma voz marginal, não é a voz oficial ou legitimada a construir narrativas, portanto emerge enquanto reminiscência de vozes antes silenciadas – a ser submetida ao pensar em grupo por necessidade de socialização –, para a construção de uma outra memória coletiva, antes relegada ao esquecimento, ao Lete. Memória essa que está articulada à experiência da marafona, ligada a uma marginalização implicada por relações em um contexto social. Enfim, é através da língua que essa memória, conscientemente, é posta em evidência – com o intuito de ser recordada: "Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros sileños porque sei que **escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle**" (BUENO, 1992, p. 32-33, grifo nosso).

A escrita-canto-performance da marafona é atravessada por um contexto de marginalização, já que o mesmo contexto a atravessa, de modo que irá, assim como Jota Mombaça, buscar “preservar com a própria vida esse **risco**” (MOMBAÇA, 2021, p. 27, grifo nosso). E assim o ritmo da escrita da marafona também oscila, mas tem forte presença de uma aceleração que também foi sendo lembrada enquanto íamos lendo *Não vão nos matar agora* (ibidem):

Eu me lembro de trabalhar como se estivesse correndo. Eu sempre tive a impressão de que morreria de repente, acometida de uma forma qualquer de explosão interna ou arbitrariamente

inscrita nas terríveis estatísticas de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas que são alvejadas por bala ou esfaqueadas por nada no Brasil, assim como em várias outras partes do mundo. Eu me lembro de trabalhar como se estivesse correndo (MOMBAÇA, 2021, p. 49).

O risco – marca ou perigo –, em sua ambivalência significativa, ao permear a existência da marafona, parece também poder relacionar-se a outros modos de escrita, que dialogam, por exemplo, para além da recém-mencionada Jota Mombaça, que fala de uma escrita “sem garantias de que escrever mostrará as saídas” (ibidem), dialogam também com o que nos sugere Edouard Glissant: a linguagem performática, que é a da marafona, presente em sua escrita, em outros modos de escrita, está mais para uma escrita sem síntese (GLISSANT, 2021) sem urdidura, muito mais tecida e tramada, como anunciado desde a *notícia*, “que se vá em la cola del escorpión” (BUENO, 1992, p. 13), afetivamente, errantemente.

Vale destacar que a narrativa da marafona se inicia com uma certa tensão, aparentemente, quase a partir da morte da personagem el viejo (como é possível notar desde, literalmente, as duas primeiras páginas desta novela marafa):

E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho asi un mal necessário - sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y días de pura sevicia en la obsesión macabra de enganar-lhe la carne pisada del pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no matê a el viejo (ibidem, p. 13 – 14).

Sendo a morte um momento traumático, tem-se uma leitura possível dessa personagem, el viejo, associada também ao ‘trauma’ e ao ‘símbolo’, já que a partir dessa tensão entre estes estabilizadores da memória torna-se possível a criação de uma escrita que servisse à pulsão pela escrita da marafona. Não importa saber, enfim, como não importa saber sobre Capitu ter traído ou não Bentinho, se a marafona matou ou não el viejo – do que ela se defende ainda que em certos momentos da narrativa dê indícios do possível assassinato –, ao que parece, sequer suas recordações são confiáveis: as imagens da morte (“noches y días de pura sevicia en la obsesión macabra de enganar-lhe la carne pisada del pescoço”) e as imagens que parecem anteriores à morte (“arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho asi un mal necessário”) lhe afetam. Assmann, citando Rousseu (p. 270), aponta o afeto enquanto recordação imprecisa, como carregada de uma credibilidade questionável se retomada de um espaço onde não houve outras testemunhas. No entanto, Assmann ressalta ainda a importância dessa memória: "A demonstração dessa referência vital ao passado tem também um valor testemunhal histórico, embora diferente do valor dos historiadores" (p. 273).

Todo o relato da marafona parece, enfim, estar ligado a essa incredibilidade conferida a

certos testemunhos, incredibilidade essa relacionada ao já mencionado etnocídio, no nosso caso incredibilidade conferida à imagem que é implicada pelo afeto. Além disso, relaciona-se com a própria incredibilidade da oralidade/performance em relação à escrita no que diz respeito à memória, por exemplo, tanto quanto da Literatura em relação à História: não há autoridade no discurso literário, há apenas um pacto que é possível ser feito, mas é um pacto de confiança que só é concreto se quem lê concordar. E a marafona demonstra tal consciência ao dialogar com quem a lê através da súplica – “Deja-me que exista” (BUENO, 1992, p. 13); “Cream-me” (Idem, p. 14) – ou de um diálogo reflexivo aberto com quem chama de “lectores inventivos” (Idem, p. 23); “lectores de mi corazón” (ibidem, p. 24):

No hay que tener nadie além del silêncio - estos vasos comunicantes, lo rubro de las venas, la císcera pissada, voces y voces, latidos e ladridos - todo se dice y se completan vivamente. E - por que - **las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente - serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andAIMES derruídos de mi projeto esfuorzado.** Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón (ibidem, p. 33, grifo nosso).

É, portanto, para guardar a sua memória marafa, isto é, performar contra a solidão e o medo da morte, que a marafona, em sua teia de afetos, tece sua narrativa. El viejo, enfim, parece ser, para a marafona, ‘símbolo’ da contradição entre a vida e a morte, já que em certo momento de sua escrita diz a marafona: "el viejo moria y yo, y yo necesitaba vivir, mismo que esto arrojasse la muerte en el huevo y suscitasse en su cuerpo enfermo la solución terminal [...] el viejo matou-se en mi" (p. 41-42). A marafona, não como alguém que escreve uma história oficial, mas como uma testemunha de sua própria história, faz uma ação, uma performance, contra a sua própria morte, que parece latente após a morte d’el viejo – pois, de alguma maneira, se ele morre, ela também poderá morrer: “Se lhe acaba la sangre, también provavelmente irei extinta” (BUENO, 1992, p. 32). A escrita-performance da marafona, pois, pode ser posta em perspectiva com o que **Walter** Benjamin discute na sua tese 6 em *Sobre o conceito de história* (1987). Na página 244, diz Benjamin que “O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo dos [...] convencidos de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer”. Ou seja, a ação de despertar no passado as centelhas de esperança é uma performance feita pela própria marafona desde as temporalidades curvas enquanto *corpora* de conhecimento a ser perpetuado.

Enfim, objetivamos aqui apontar que a ambivalência do discurso da marafona se dá entre o medo da morte, do esquecimento, e a vontade do amor, da vida, ainda que,

contraditoriamente, para a marafona o inferno já vá se confundindo, de certo modo, ao seu desejo por mais e mais amor:

el infierno, añaretã, añaretãmeguá, existe e, creio, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se afigura, acima de todo, el deseo de siempre y sempre 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 día, un día, un día a gente se va a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã. (BUENO, 1992, p. 29).

Talvez, justo por conta de sua solidão que está posta e que antecede sua morte. Assim, o mesmo corpo marafo, notamos aqui, vai buscando possibilidades de jogar contra a solidão e o medo da morte – transformando-se, metamorfoseando-se, jogando-se, performando-se, como notamos pela ambivalência presente nos sintagmas em guarani que encerram citação acima colocada – sintagmas esses que retomam, inclusive, a ideia de ‘persona’ que tentamos também explorar, já que ‘tecové’ pode significar, segundo o elucidário guarani de Bueno, ‘vida’, ‘pessoa’ ou ‘persona’ –, tanto quanto dá-se em um “devir-animal” ou devanear animal que fica reforçado pela inserção, na obra, da fábula, narrativa em que o limiar entre animais humanos e animais não-humanos é rompida ⁶⁷: “antes que sobrevenga morir, y será mañana, yo cantarê, detrás de mi bolacristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contarê, a lo primeiro feligrés, una **fábula**, morangú morangú, una fábula de amor, raconto, que sea sublime” (BUENO, 1992, p. 30, grifo nosso).

Memórias marafas, comunidades dissidentes

Estamos todos cambiando constantemente, lo que pasa es que hay corpos en que ese cambio es censurado politicamente, no? [...] Por eso me interesa el estatuto no solo de la transexualidade sino también del migrante.

[...] los comparo sen querer hacer una equivalencia politica exata. Pero para mí son dos figuras de esa transformación planetaria que son claves porque cuando pasas una cierta frontera, pierdes tu estatuto de ciudadanía política y pasas a ser un cuerpo que ya no es reconocido como cuerpo humano.

Paul Preciado, 2018

Através das narrativas oficiais, narrativas que impunham memórias únicas às coletividades heterogêneas, enfim, forjaram-se as nações, as comunidades nacionais, os Estados, as instituições de poder – ao que as teorias as quais nos associamos para pensar a comunidade se opõem, como é o caso das comunidades pensadas por filósofos contemporâneos, como Jean-Luc Nancy, Roberto Espósito, Giorgio Agamben, que são filósofos que seguem

⁶⁷ Para pensar mais sobre o devir-animal indicamos a leitura de Guilherme Conde Moura Pereira em “*Zoo de signos*” quando a linguagem devanea animal, 2021.

pelos caminhos da dessubstancialização da comunidade, entendendo-a mais da perspectiva do impróprio à comunidade nacional –. Também ideias como as de Edouard Glissant desmontam essa comunidade do próprio, já que Glissant preza por cara a extensão frente à filiação, a errância frente ao sedentarismo. O que nos interessa aqui da comunidade tem relação com a questão da memória, isto é, o fato de que, mesmo no contexto das comunidades nacionais, há sempre resquícios que não podem ser apagados: eis a matéria de *Mar Paraguayo*, pelo que vê-se a necessidade de apontá-lo inscrito no que Josefina Ludmer, em *Aqui, América Latina* (2013) diz da obra que *produz presente* e está situada na dissolução das fronteiras da realidade e da ficção – o que leva a autora aos neologismos *realidadeficção* e *publicoprivado*, por exemplo, sendo o primeiro em outros momentos de nossa pesquisa referido e aquele que mais nos interessa enquanto conceito, ainda que se entenda a rede semântica que a autora constrói para que sua especulação como um todo tenha consistência e possa ser útil para pensarmos nosso objeto de análise.

A *realidadeficção* é eleita aqui por nós enquanto instrumento de análise visto que “a imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção”, nos diz Ludmer (2013, p. 9). A autora, assim, nos dá condições de imaginarmos a dissolução do limite que legitima apenas um tipo de narrativa, a historiográfica-documental, enquanto faz ascender os outros tipos à legitimidade, os relatos testemunhais, os diários, a própria “literatura”, ou, para irmos aos termos de Ludmer: a ficção – ainda que entendamos que a autora faz um recorte, quando realiza sua especulação, mais voltado a obras que tratam de dados da realidade historiográfica de maneira mais explícita. A nós é importante enfatizar novamente essa opção pois veremos que está relacionada à memória marafa-dissidente e à forja das comunidades nacionais.

Isso tudo para voltarmos ao “início” de *Mar Paraguayo*:

notícia

Un aviso: el guarani es tan esencial en **nesto relato** quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura 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 silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem.** Deje-me que exista (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso).

Veremos: a marafona canta-escreve-performa seu relato, sua história. E a vertigem da linguagem, que será uma questão para a marafona durante todo o seu relato, relaciona-se com o lugar trans de que viemos falando, pois essa vertigem se relaciona com seu discurso

multiplamente situado, com a linguagem performática. Na busca por escrever, escreve trans: em sua translíngua: um portunhol com guarani que é transnacional, transcultural, transsituado. Essa linguagem performática, performance “portuñólica”, “não contribui para restabelecer o equilíbrio da comunidade, mas destrói de forma herege o sagrado da filiação” (GLISSANT, 2021, p. 85). Dessa maneira, faz-se fundamental haver uma posição a pensar a *realidadeficção* de modo a dar ao discurso da marafona uma força de ação social que refaz ou desfaz os contornos da comunidade nacional, fechada, e de suas memórias únicas ou unilaterais. Ainda, nos vale considerar que a comunidade, a nação, também pode ser um corpo no qual a biopolítica intervém o tempo todo: isto é, considerando o rompimento da relação por filiação e notando a dissidência marafa, queremos considerar seu corpo em uma relação de extensão (GLISSANT, 2021) com o que entendemos aqui por comunidades dissidentes.

Podemos refletir, também desde o “início” da obra, ou melhor, em um momento de ênfase na obra, na *notícia* que parece servir como marcadora de ritmo do relato, a marafona anuncia a essencialidade do guarani “el guarani es tan esencial en nesto relato”, pois seria o guarani o seu idioma “nativo” – “**Nadie vive sin humildad. Ñemomirihá. Ñemomiri. En mi idioma nativo** las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. **Ñemomiri. Ñemomirihá**” (BUENO, 1992, p. 18) – como podemos notar na passagem citada pelo movimento da marafona em fazer quase que a tradução ao guarani do que acabara de proferir em espanhol, posteriormente contrapondo a estrutura das línguas e afirmando que o seu idioma nativo é aquele em que “las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad”, isto é, o guarani, como vemos pela tradução ou alternância do espanhol em guarani. Enfim, nos parece que o guarani, para a marafona, seria o que está antes da linguagem, chegando mais próximo ao silêncio de fato: a constituindo, o guarani, enquanto ser-sendo. Parece-nos ser por isso que, ainda que em um contexto em que não há com quem se comunique em guarani – exilada que está, longe de sua aldeia, errante que é a percorrer “el error sin dirección de lo lúgubre, de las mariposas ô de la lluvia en los inviernos de mi niñez cativa de la lama, del polvo ô de las calles húmedas y de los pueblos sin surte ni destino”, longe de sua “Casa antigua. Mi tava, mi tavai-guá” (ibidem, p. 20) – a marafona sente

todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahii, tahiiquaicurú, hormigas, chilreantes, tahii, tahiiquaicurú, aririi, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendiéndose en estos crepúsculos de verbos y sustantivos, en nesta enredada telaraña (ibidem, p. 33).

E com os guaranis, ainda que isso seja um paradoxo, se comunicará. É assim que pode realizar sua andada/escritura impossível, em linguagem performática, em busca da linha do silêncio,

para além da terceira margem do rio, em seu mar sem margens. O ‘Deja-me que exista’ que conclui a citação anterior à obra da marafona é um imperativo de súplica: somente se quem a lê deixá-la, ainda que nessa vertigem, existir, ou seja, estiver disposto também a encarar tal vertigem, a vertigem da linguagem em movimento contínuo, ela existirá.

A partir desse acordo ou concessão quanto à existência da marafona, somente a partir daí, podemos pontuar outra questão fundamental a ser discutida (e que tanto já foi, como já mencionamos em outro passo de nossa ciranda), a saber, o translanguismo da obra – de modo que adensemos, nos aprofundemos, em outro ponto, que é a linguagem em sua relação com a memória –. A escrita e o canto, aliás, entre as linguagens, as performances, nos parecem elementos fundamentais à obra, citados objetivamente pela narradora, ao passo em que faz a obra poder ser lida também enquanto uma metanarrativa. Desse modo, vamos pensando a marafona enquanto não apenas narradora, aliás, mas enquanto escritora, performer, criadora, como quem remaneja os rasgos de sua memória para contar-nos uma história na qual, para seguir em frente, precisamos fechar, exatamente com ela (e é isso que estamos aqui argumentando), o pacto da leitura.

O translanguismo, como aqui é pensado, de acordo com as ideias organizadas por Ana Maria Lisboa de Mello e Antonio Andrade em *Translanguismo e poéticas do contemporâneo* (2020), é a configuração verbal que expressa principalmente os fluxos migratórios, ou seja, o movimento contínuo, o contato contínuo que se dá nas interfaces das línguas. Pensamos, ainda, de acordo com as reflexões também presentes na obra citada, o translanguismo como um aspecto do que Otmar Ette chama de ‘literaturas sem residência fixa’, isto é, literaturas que se caracterizarem por “expansões e ampliações contínuas” que formam “laboratórios estéticos que possibilitam um seguir-pensando e um seguir-vivendo sob o signo da convivência” (ETTE, 2020, p. 36), contribuem com a “possibilidade de imaginar um mundo que já não está preso a uma ideia de alteridade e que precede à constante separação de um ‘próprio’ e de um ‘estrangeiro’” (ETTE, 2020, p. 36). Dessa maneira, Ette argumenta o desenvolvimento de escritas ‘transnacionais’, ‘transáreas’, ‘translíngues’, ‘transculturais’, em um momento “após a época da literatura universal” que vão se estruturando uma pluralidade de “processos literários universais de maneira ainda mais complexa e aberta” (ibidem, p. 37).

Desse modo, a imagem do Mar e sua magnanimidade contribuem aqui à potencialização de um incontível fluxo da linguagem – podendo parecer contraditório, se não fosse um caso “literário”, chamá-lo, ao Mar, de *Paraguay*: já que o Paraguai é uma nação que não possui

acesso ao mar⁶⁸. Isto é, o Mar desta obra que estudamos é evidentemente *Paraguayo* e isso se nota através da linguagem performática e trans da marafona: pois além do portunhol, essa translíngua marafa, a “sopa paraguaia”, como citou Nestor Perlonguer na apresentação da edição de 1992 da obra (*Iluminuras*), necessita também do guarani “cuja salpicada irrupção intensifica a temperatura poética do relato”. Essa mistura entre línguas, é parte de um continuum que está implicado pela sobreposição ao invés da dicotomia para pensarmos as nações, já sem limites bem definidos (como no caso Brasil e Paraguai), e nos leva novamente à importância do ‘trans’ como prefixo fundamental inclusive para pensar à forja das memórias (que, coletivas, são também ‘trans’) e comunidades que sejam contemporâneas, dissidentes. O contexto ao qual MP vai associando-se, portanto, é o que ruptura com “antigas dicotomias entre uma literatura nacional (pensada de forma homogênea) e uma literatura universal (inventada a partir da Europa)” (ETTE, 2020, p. 36).

A ênfase dada ao guarani, ainda na *notícia* já mencionada por aqui, chama atenção: é o guarani uma língua falada pela maioria da população paraguaia (diglossia não assumida oficialmente, já que a língua do Estado é o espanhol, contínuum também da divisão territorial e das guerras pelo poder e que será pensado aqui não objetivamente como demonstração justamente do projeto a contrapelo de Bueno – enfim, o guarani), ao mesmo passo em que é língua transnacional, não está presa ou limitada a uma nação. O guarani, enquanto língua fundamental ao relato, faz lembrar o que Ludmer apontou em *Aqui, América Latina* sobre a língua ser a pátria do emigrante. Quer-se dizer: o uso do guarani é essencial porque tem relação direta, neste caso, com a transnacionalidade da marafona.

Assim, seu translinguismo – “el gusto de sexo en la língua, la língua, el sexo en los múltiplos idiomas, ayvu, casi asi como una rosa deflorada” (BUENO, 1992, p. 70) – é, como falamos em outro momento, constituído basilarmente de portunhol e guarani (“En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá” [ibid., p. 18]) – com breves penetrações de inglês (“...No, no más las tintas de la sangre a llover salpicantes y dolorosas desde el carpeta a la sala, passando por todos los quartos, **lo living**, y demorando-se, demorando-se...” [ibid., p. 49, grifo nosso]), francês (“Mi mar. **La mer. Merde la vie** que yo llevo em las costas...” [ibid., p. 18, grifo nosso]), italiano (“Su rosto: **non, non** su rosto de muerto” [ibid., p. 72, grifo nosso]). Cornejo-Polar já havia notado essa

⁶⁸ O que fez com que autores-intelectuais paraguaios, como Damian Cabrera, tenham discutido a situação do país, não só geográfica (mas também politicamente vide a Guerra da Tríplice Fronteira), metaforicamente: enquanto uma ilha cercada por terra.

tendência ao discurso multiplamente situado por parte do migrante: “El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado” (*Una heterogeneidad no dialéctica*, 2021, p. 7). Notamos, enfim, a marafona a radicalizar essa noção do ‘discurso multiplamente situado’ justamente por haver um deslocamento sempre ‘para além de’ por parte da persona-marafa.

Justamente esse corpo que se insurge, ele – por necessidade – poderia também levantar questões silenciadas pelo poder hegemônico: eis o potencial, enfim, dos intertextos que a obra faz, seja através dos vestígios de uma memória oficial mais oficial ou institucional ou não (pelo menos para a comunidade nacional brasileira) e que estão presentes quando (para fazer menção a alguns momentos da obra): a) a marafona, na página 51 (cinquenta e um), menciona o banco Banestado⁶⁹ – privatizado a partir do governo Collor –; b) em músicas pela marafona mencionadas (como ‘quizás, quizás, quizás’); c) a marafona se confunde à Macabéa em “su fin estrellado” (BUENO, 1992, p. 32); d) a marafona, em movimento de transculturação, realiza ato antropofágico: “arranco de lo agora su inóspita carne e lhe degluto” (ibid., p. 34).

A insurreição da marafona é justamente seu movimento trans: é pela transculturação, transnacionalidade, transexualidade etc que constrói sua *realidadeficção* – na tensão entre as memórias oficiais ou não oficiais – que não é só sua, mas, antes, coletiva. É do corpo dissidente a cantar-escrever memórias marafas-dissidentes, o corpo marafo-dissidente insurgindo-se através da criação e reexistência de memórias marafas, a criar também o corpo de uma comunidade em devir⁷⁰, uma comunidade dissidente, o que nos chama atenção em *Mar Paraguayo*. Entendemos assim a necessidade da enunciação, do canto-escrita, por parte da marafona, e entendemos, portanto, a importância da memória enquanto possibilidade de trabalho a construir *realidadesficções*-comunidades errantes desde a voz de uma dissidente – ou desde vozes dissidentes –, já que entoa em sua narrativa uma voz muito mais coletiva do que individual, sendo talvez esse caminho sim o único possível a diminuir a solidão e o medo da morte-inferno da marafona. A marafona tece sua trama de trapos, não de nobre tecido, das memórias marafas emergem as dissidências: sua comunidade é aberta, dissidente, translíngue, transnacional, transcultural, transárea etc.

⁶⁹ Poderíamos, penso, a partir dessa menção ao banco, considerar a obra da perspectiva econômica também: a tensão entre o poder econômico e o afeto, já que a própria relação da marafona com o velho é atravessada por essa presença inegável – ou mesmo por esse reconhecimento – da questão financeira enquanto questão fundamental, questão que não pode ser ignorada mais também nas leituras contemporâneas que pensem corpo, raça, gênero etc.

⁷⁰ O que está em diálogo, sem dúvida e por exemplo, com *A comunidade que vem* de Giorgio Agambem.

Neste passo, vamos chegando ao ponto de podermos pensar a dissidência desde a perspectiva da comunidade – principalmente desde a perspectiva da comunidade nacional. Quando nos referimos à comunidade, ou, a comunidade a qual nos referimos em dados momentos, é outra: poderia ser considerada a partir de Glissant, Nancy, Espósito, Garramuño, Agamben, Anderson – essa, que está ligada a um devir, perpassa a compreensão de que é necessário considerar “um deslocamento do individual ao coletivo, no qual nem a experiência nem o eu pertencem a um indivíduo em particular, logrando desta maneira singularizar a experiência, sem amarrá-la a qualquer noção de pertença ou especificidade” (GARRAMUÑO, 2013). Ainda, para somar à própria noção de ‘comunidade’, podemos pensar o que Preciado chamou de *multidões queer* (PRECIADO, 2019) enquanto uma reflexão que parte do corpo que é dissidente e insurgente, já que entendemos aqui a necessidade de notar, principalmente na contemporaneidade, os corpos possíveis, os corpos enunciadores. O corpo, frente ao que Preciado chama de *Império dos Normais* – (lê-se: o corpo frente à comunidade fechada em si) torna-se potente justamente pela dissidência insurgente do corpo lido sempre e negado sempre como objeto sexual – a sexualização e o tabu –, que nos interessa justamente porque junto a Preciado notamos que “o sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (2019, p. 422).

Mar Paraguayo é, como vamos repetindo, a escrita marafa, a narração marafa, de memórias marafas e, nem por isso, menos dignas de serem contadas. Nesse sentido, notaremos aqui comunidades as quais a marafona vai, o tempo todo, aproximando-se e borrando ao mesmo tempo, – a partir de suas memórias marafas – expandindo-as em sua constante errância, migração, inclusive em seu próprio interior. Como diz desde o início de sua narrativa: ela é uma senhora nascida “al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad” (p. 16). Esse espaço metaforizado em imagem pode nos levar a um campo semântico que pode relacionar-se bem ao Paraguai, tanto pelo aspecto ‘rural’ (ao qual o país, entre os outros todos da América Latina, antes da Guerra da Tríplice Fronteira, estava mais associado, sendo lido mesmo enquanto país campesino) e também pelo recorte ‘guarani’ (ao qual o Paraguai até os dias de hoje está associado, tanto quanto outros da América Latina, mas que é o único ou um dos únicos a ter a língua indígena, justamente o guarani, enquanto língua oficial).

Essa ‘fazenda guarani’ é, ainda, caracterizada por dois adjetivos: guarânia, um estilo musical de origem paraguaia, em andamento lento, geralmente tocado em tom menor (o que dará a alguns a oportunidade de enfatizar a relação entre *Mar Paraguayo* e as reflexões de Deleuze e Guatari em *Kafka, por uma literatura menor*); e solidão (elemento que atravessa a narrativa da marafona e é lida aqui não enquanto uma condição própria da marafona, mas sim

dos dissidentes em relação às comunidades oficiais: uma solidão dada em relação a uma sociedade que marginaliza seres que tenham certas práticas, características, performances dissidentes⁷¹). Enfim, para capturar e organizar bem as informações que aqui serão fundamentais: a marafona poderia associar-se a comunidade a) emigrante; b) talvez paraguaia; c) litorânea; d) indígena; e) idosa; etc – e, ainda que associando-se parecem ser sempre associações provisórias, já que a narradora está longe de demarcar identidades fixas, está associada muito mais a uma expressão dissidente, marginal em relação a uma noção de centro, de norte; sendo errante, sendo trans, sendo *kuir*.

É por causa da marafona, pois, como pode-se notar, um ser plural, que se adentra à discussão sobre a “comunidade”, sobre o comum, já alargando-a. Como capturar a marafona? Esse ser que, desde o princípio, é múltiplo? A pergunta é retórica, todavia não temos a intenção de capturá-la: daqui a observamos e notamos dela sua evidente dissidência no que diz respeito aos padrões do que seria a comunidade nacional, mas não só: também já notamos, anteriormente, sua dissidência de gênero, por exemplo, levando-nos a diálogos com o que Paul Preciado nos apresenta enquanto proposta no texto “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’” publicado originalmente em 2003: justamente a questão das *multidões kuir*. Essa tentativa é a de não a capturar, é a de observá-la em uma multidão que se projeta dissidente e se manifesta, é enunciadora de sua narrativa, como é o caso da marafona. O comum, pois, ao qual a marafona se associa em sua expressão, é o movimento de insurgir-se contra a “hipocrisia pálida através de qual las señoras fechavam-se en sus lutos e el deseo de amar guardado en las cristalerías de onde moviam-se sus antepasados de bruma y foto y cal” (BUENO, 1992. p. 64).

É preciso ter em mente que essa personagem-narradora não possui sequer um nome, mas ao contrário, é referida a partir desse substantivo comum: marafona. Disto pode-se refletir sobre a) a instabilidade conferida pelo fato, uma vez que o nome próprio é a primeira noção estabilizadora de um ser em meio à sociedade; b) o espaço marginal da marafona em meio a essa sociedade, visto que quando se pensa em memória é sabido que “a lembrança cultural do nome próprio é um privilégio altamente exclusivo” (ASSMANN, 2011, p. 377). Além de, ainda sobre esse nome impróprio, comum, poder-se refletir sobre os significados mais vulgares (no sentido de populares) atribuídos à “marafona”: ‘boneca de trapos’ ou ‘prostituta’. Sobre o

⁷¹ A solidão desta narrativa é entendida como marca que atravessa o ser humano enquanto ser vivente e ser social. Em um sistema acentuadamente capitalista e uma sociedade fundada em ideias modernas e iluministas, junto à criação da noção de indivíduo e do pacto social, entende-se a solidão como marca da existência no mundo ocidental onde há um pacto social que é orientado pela razão e fundante da superficialização das relações cada vez mais voltadas ao eu, ao que é continuidade do eu, e não ao outro.

significado ‘prostituta’, vale a pena marcar, mesmo que novamente, que é uma possibilidade de significação não por haver cenas de prostituição na narrativa, mas pela atitude dissidente da marafona: a de explorar os prazeres do corpo. Nesse sentido, entendemos a marafona muito mais como “cachorra”, tanto em sua proximidade com “prostituta”, quanto em seu aspecto animalizador das pessoas – geralmente as pessoas mais afeminadas, subalternizadas – que sejam estigmatizadas, quanto, ainda, pelo trabalho feito por Itzar Ziga em *Devir cachorra* (2021). Considerando a animalização em sua relação com a monstruosidade, parece interessante o ‘cachorra’ na medida em que “não há nada mais monstruoso que uma mulher que não serve ao patriarcado” (p. 79). Pode-se dizer, para acrescentar, que, considerando a imagem/ficção ‘mulher’ em sua relação com o mito da caixa de pandora, com o caos, parece coerente considerarmos o sintagma ‘cachorra’ como uma alternativa à ‘prostituta’ porque “todo animal [...] sempre escapa às tentativas humanas de apreendê-lo” (MACIEL, 2016, p. 98).

No que diz respeito ao significado ‘boneca de trapos’, para ‘marafona’: A figura do trapeiro não é nova na literatura – já a vimos, em talvez sua aparição mais lembrada, no poema *O vinho dos trapeiros*, parte do poema *Flores do mal*, de Charles Baudelaire – e está diretamente relacionada à comunidade migrante no sentido mais comum de sua apreensão. O trapeiro é aquele que está em trânsitos, em migração, e recolhe trapos por onde passa – e esse é um ponto importante à compreensão do que aqui quer-se pôr a pensar sobre a/a partir da marafona enquanto ser singular-plural (NANCY, 2006), que alargue as noções do comum sendo quem recolhe em si a potência de uma comunidade aberta, uma comunidade migrante⁷². Também reforçando esse movimento e instabilidade à noção de comunidade, Jean Luc Nancy nos auxilia a pensarmos o ‘ser-singular-plural’: “el concepto de comunindad parece no tener ya por contenido sino su propio prefijo, el 'cum', el 'con' desprovisto de sustancia y de conexión, desnudado de interioridad, de subjetividad y de personalidad.” (NANCY, 2006, p. 52). Isto é, não há nada de próprio aos seres, em suas singularidades-plurais, assim como não há nada de

⁷² Há diversos autores que, assim como Luc-Nancy, trazem apontamentos relevantes em torno das noções de comunidade como aqui está sendo pensada: ao que parece é que a noção de comunidade fechada, limitada, foi uma elaboração moderna, forjada na continuidade de um sistema baseado no extermínio do outro e da continuidade de si, que hoje tenta ser revista a partir de referenciais que podem atualizar-se sempre mais. O que se quer dizer aqui? A escolha por autores que sejam dissidentes quanto à modernidade mencionada, que que falem a partir de uma posição epistemológica dissidente, epistemologias essas fundadas a partir de outras noções que não as da violência: vide os já reconhecidos auto-res indígenas, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, bem como outras ainda não tão reconhecidas, como Geni Nu-ñez, doutora (USFC) e militante indígena, que levanta discussões que pautam críticas às monoculturas que agenciam as existências ocidentalizadas e que – bem como as discussões desses outros autores mencionados, por exemplo – poderiam relacionar-se às discussões quanto à comunidade, até mesmo ao que Nancy aponta enquanto singular-plural, só que tendo como ponto de partida não só a investigação acadêmica/moderna, mas a transculturação mesmo dessa investigação com uma epistemologia/ontologia indígena, por exemplo.

próprio às comunidades, além do “estar-com”; os seres da comunidade, finalmente, partilham a relação que estabelecem entre si em suas singulares pluralidades –: o ser, que é singular, é ao mesmo tempo, inevitavelmente, plural: porque existe, co-existe. O ser não preexiste à comunidade. Ou seja, a comunidade imaginada, limitada, soberana, discutida justo nesses termos por Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas*; também por Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*; etc – para citar dois autores com os quais mais concordamos no sentido das discussões em torno da ‘comunidade’ – só pode dar-se pela negação do direito à existência, ou, antes, da própria existência do ser. Enfim, reforçamos teoricamente a oposição que temos quanto às noções estabilizadoras que encerrem os seres – como concebida a comunidade aqui contestada, aquela que serviu às práticas nazistas, fascistas, enfim, autoritárias e fundadas a partir de uma soberania.

Já sobre a segunda significação do substantivo ‘marafona’ (prostituta), vale dizer que não é uma identificação coerente, já que, ainda que haja momentos em que parece ser, como esse que cito a seguir:

Do que hablo, tan em circunsloquios, 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** (BUENO, 1992, p. 18, grifo nosso).

Afirma ela não ser ‘cuñambatará’ (em guarani, mulher galinha, puta, prostituta, mulher que gosta de sentir prazer)⁷³: “Yo no soy cuñambatará” (ibidem, p. 27-28). Ou seja, novamente, eis a ambivalência: é julgada como “puta” a marafona pela sociedade hipócrita simplesmente por gozar da vida enquanto as senhoras, reparem, não as velhas, mas as senhoras, distintas da marafona justo por sua vida marafa, lhe condenam. Frisamos a escolha semântica por notarmos a relevância que tem principalmente levando em consideração esse campo semântico da “velhice”: as senhoras, pois, estariam mais para a mediocridade,

Todos se rien en el balneario; secreta me oculto en los desvons otoños de Guaratuba. Hombres, mujeres, chicos nascidos, chicos por nascer, chicos que han de haver nascido, el pánico otoño de sus voces rascantes, el pánico de haver equilibrado, todo este tiempo, en el fio tenso y precipicio de los equilibristas que no se dejan llevar por la medianidad (ibidem, p. 30).

Em todo caso, quer-se deixar bem pontuado, aqui, inclusive, como o fato da marafona

⁷³ Esta tradução não retiramos do “elucidário guarani” ao fim de *Mar Paraguayo*, nos fez, em entrevista, Douglas Diegues; no elucidário encontramos uma tradução interpretada por Bueno ou retirada de dicionário pelo autor que aponta ‘cuñambatará’ em português como “prostituta; mulher de vida desregrada” (BUENO, 1992, p. 75).

não se deixar levar pela “medianidad” é justo o que a leva ao movimento e faz com que essas características da marafona não a encerrem ou são por ela encerradas porque a noção de comum – ou seja, a noção do ‘em comum’, de algo partilhado a sustentar uma comunidade – expressa em todo o texto é contestada a partir do local narrativo dissidente, marginal, em trânsito, além-fronteiras. A dissidência e insurgência sim são aspectos dessa narradora-personagem sem nome, justamente pelo fato de estar (e colocar-se sendo) marginalizada/marginal. Diz a marafona: “me inscrevi así en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (Idem, p. 30). Ou seja, ela é uma dissidente e faz parte, a partir do afeto, da afecção, de um coletivo que também a ultrapassa. Aqui recordamos do micropoema de Carlos Drummond de Andrade: “A poesia é necessária / e o poeta, será?”, ou seja, entendemos a necessidade de uma imaginação coletiva, do sonho coletivo, para além de um corpo individual ou individualizado. Tal situação é lida aqui não como se sua marginalidade fosse condição imposta enquanto própria de alguma comunidade da qual faz parte. Ao contrário, sua marginalização é dada também como um fator que está em relação: se dá a partir de um sistema social externo a ela, sistema que não só a marginaliza, mas a toda uma coletividade, e ao qual ela responde enquanto “não dócil” que “[...] borracha si, bebida si, pero nunca con la hipocrisia pálida através de qual las señoras fechavam-se en sus lutos e el deseo de amar guardado en las cristaleras de onde moviam-se sus antepassados de bruma y foto y cal” (BUENO, 1992, p. 64).

Lê-se que a marafona é uma alteridade que, sendo marginal, enuncia e vai forjando sua expressão que articulamos aqui às *multidões queer* tendo em vista a consideração de tais alteridades em meio às tentativas silenciadoras da forja da comunidade nacional. Dito de outra maneira: a marofana, que participa de uma maneira ou de outra da comunidade nacional, torna-se, a ela, uma alteridade. Desde sua perspectiva transnacional, nos dá condições de pensarmos, a partir dessa narrativa, em uma comunidade de alteridades insurgentes, não mais dóceis, por exemplo, como as que estão juntas nas *multidões kuir* (PRECIADO, 2019). Enfim, a partir da compreensão da marafona como parte de um coletivo subalternizado pelo poder hegemônico, torna-se explícita a importância de seu canto-escrita para a sua memória, que não é individual ou individualizante, mas sim coletiva, enunciativa de multidões dissidentes. Isso pois “tudo nos leva a crer que estamos cercadas, que **onde há nação há brutalidade**, e onde há brutalidade nós somos o alvo” (MOMBAÇA, 2021, p. 15, grifo nosso), ou seja, em meio à comunidade nacional e suas violências, as personas-gens que contrariam suas normas, seus poderes, estarão dela sempre aquém, por isso devem andar em matilhas: “Uma cachorra sozinha é uma cachorra morta, uma matilha é um comando político” (ZIGA, 2021, p. 11). E diz mais, em *Devir*

Cachorra (2021), Itzar Ziga: “As cachorras são animais fronteiriços, piranhas transnacionais ou sapatãs sem documentos para os quais o glamour xexelento é uma forma de resistir diante das construções normativas de gênero, classe, sexualidade ou **pertencimento nacional**” (Ibidem, grifo nosso).

A marafona, um ser que em seu gerúndio é dissidente, revela a quem a lê, em dado momento, que escreve por pura necessidade: “Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada” (Idem, p. 32). Esta sentença faz-se importante aqui pelo valor simbólico da escrita: enquanto metáfora da memória, como aponta Aleida Assmann em *Espaços da Recordação* (2011), a escrita diz sobre o desespero da personagem em relação à “sua” memória (que pode ser interpretado a partir dos adjetivos ‘acossada’, ‘acavalada’), se relaciona com um certo medo morte, do esquecimento, espaço relegado aos marginais – o desespero da marafona, portanto, está também relacionado à busca por preservar essa memória dissidente. Isso, pois, faz a marafona querer registrar sua canção marafa – que também é, em sua ambivalência, uma fábula de amor que se quer sublime –:

De que modo - sepulcro ô cantante - es morir? Morangú, morangú: pero antes que sobrevenga morir, y será mañana, yo cantarê, detrás de mi bolacristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contarê, a lo primeiro feligrés, una fábula, morangú morangú, una fábula de amor, raconto, que sea sublime (BUENO, 1992, p. 29).

Nesse sentido, a escrita enquanto metáfora da memória faz-se de maneira dupla: pela marafona e por Wilson Bueno – há uma tentativa de escrever nas tábuas da memória, de deixar registrada, essa história de uma personagem marginalizada pela comunidade nacional, pela “comunidade imaginada” enquanto espaço homogêneo, onde só caberia o “sublime”⁷⁴ – há a salvaguarda da ambivalência, essa sim, comum aos seres.

Entre o marginal e o sublime, a marafona existe. Não há como capturá-la, não há como prendê-la a uma comunidade estável: expressa, e isso parece contar mais, sua singularidade-plural enquanto personagem-narradora, contribuindo com os imaginários não autoritários para pensar a questão do comum, da comunidade. A marafona e sua multiplicidade exprimem as borras que fazem com que os limites se deteriorem – como fazem as formigas, aranhas,

⁷⁴ Em nosso caso, o uso feito do sintagma ‘sublime’ é referência direta ao termo utilizado na própria narrativa (vide a citação feita acima) e interpretamos sublime em relação com adjetivos como ‘elevado’, ‘encantador’, ‘admirável’, como nos indica a etimologia da palavra. Ao fazer referência ao ‘sublime’ da narrativa aqui não pretendemos adentrar em discussões teóricas quanto ao sublime, como as já tão extensamente feitas no campo da Literatura, ainda que notemos que seria possível fazê-lo – de todo modo, consideramos relevantes discussões feitas, por exemplo, na tese *Poéticas do presente – Limiares* (BITTENCOURT, 2005), quando nota-se a atenção à possibilidade de sublimação e de dessublimação em uma perspectiva de narrativa que reverta esses polos.

escorpiões, formigas, em sua trama – e haja ali algo de tão novo e movediço que torna problemática a limitação do ‘comum’ enquanto essência ou algo dado previamente. A marafona é a expressão da alteridade de certa maneira radical no que diz respeito ao comum e à comunidade: nega o pacto social e prefere estar marginal a aliar-se, como nos parece que foi o caso de Bueno também ou do que entendemos enquanto as suas máscara e pose, a uma construção de comunidade que seja limitadora: eis aí a dissidência, o kuir, o trans.

MAR PARAGUAYO E BUENO EM REDES⁷⁵, TEMPO TRÊS

Um roteiro trans, uma pesquisa de campo

Este momento de nossa pesquisa-ciranda está implicado pela ida à campo realizada em maio de dois mil e vinte e dois⁷⁶, momento em que pude eu, Ana, ir a pontos no mapa que estão relacionados a *Mar Paraguayo* a partir da menção da narradora-marafona: como Assunção, e, principalmente, Guaratuba. Essa ida repercute, aqui, desde a perspectiva que adotamos para a leitura, isso é, uma leitura que se quer performática, em ciranda, e que lê o texto para além das estruturas do que seria um texto literário. Em nosso caso, essa leitura em ciranda, performática, está posta desde a ida a determinados locais, espaços, até as entrevistas feitas com autores convidados, organização pensada principalmente no que diz respeito à coleta de dados que, como veremos, considerou metodologicamente, também, a noção de redes. Foi desde a perspectiva das redes do literário, por exemplo, que selecionamos os autores-pesquisadores para as entrevistas feitas – que constam, na “íntegra” no apêndice A, e que foram mencionadas ao longo de nossa ciranda.

A noção de rede que atravessa este tempo de nossa ciranda nos interessa especialmente não apenas por sua relação com as teorias latinoamericanistas também, assim como não apenas porque a rede em si é uma imagem que faz retornarmos a nosso objeto – nos diz Álvaro Fernández Bravo que a rede é “un concepto dinámico y móvil, frágil y evanescente como **la red de una tela de araña**” (BRAVO, 2011, p. 215, grifo nosso) –, mas porque, fundamentalmente, a rede, “dinâmica e móvel, frágil e evanescente” se costura sem um centro e em diversos sentidos. Nesse sentido, em nosso trabalho de campo tivemos que optar, a partir das limitações impostas pelas condições econômicas e temporais de um edital, por recortes possíveis de autores e até mesmo espaços que notamos que tanto MP quanto WB estabelecerem relações – provisórias –, pelo menos, de maneira consistente no sentido da rede. Aqui, enfim, fizemos um breve recorte das redes, no plural, às quais MP e WB vão associando-se, focando

⁷⁵ Aproveitamos a relação semântica e imagética de ‘redes’ com ‘mar’, que, por sua vez, possui relação também com ‘ciranda’, para dar o título deste momento da pesquisa que tratará da noção de *redes* de maneira outra, conceitual, e não só, como da noção de *máquina performática* etc. Enfim, selecionamos ‘redes’ para intitular esse momento muito mais por sua imagem que parece dar conta dos fios que teceremos, ainda, com o intuito de aproximarmos-nos de *Mar Paraguayo*.

⁷⁶ Apoiada pelo edital 15/02 de apoio à pesquisa de campo do PPGLC da UNILA.

em nossos entrevistados e nos locais que fomos coletar dados.

Nosso esforço foi e é por apresentar os principais apontamentos feito pelos entrevistados que, para nós, são válidos para a leitura de *Mar Paraguayo* em seu aniversário de 30 anos e também válido à nossa leitura da obra enquanto uma obra trans. É importante sinalizar, ainda e desde já, que as entrevistas realizadas nesse roteiro de campo tanto quanto a coleta de dados foram feitas de maneira qualitativa e não quantitativa, tendo também como fundamentação principalmente o que Josefina Ludmer já apontou quanto à *realidadeficção*: ou seja, ainda que não possamos, por exemplo, das entrevistas constatar fatos, ainda que não queiramos ir pelas veredas da “realidade”, entendemos que delas podemos ampliar leituras possíveis.

Esse momento da ciranda foi pensado para que pudéssemos refletir um pouco sobre o roteiro feito na pesquisa de campo, não tanto sobre seu planejamento ou sobre sua execução, sendo um trabalho que se pauta pela coleta de dados em espaços que carregam consigo discursos-narrativas mais legitimados, como bibliotecas públicas, com mapas oficiais, e arquivos públicos, com relatórios, *vestigios*, que nos levam transversalmente a *Mar Paraguayo* e a rever também esses discursos-narrativas mais legitimados, pondo-os em contradição já que há, entre as comunidades nacionais – principalmente as que atravessamos (BR/PY) –, discursos oficiais que nem sempre condizem entre si, como veremos.

Além disso, refletimos também sobre as entrevistas com os autores, relacionados a Wilson Bueno principalmente pelo trabalho que realizaram/realizam e com as perspectivas do autor de *MP* dialogam, isto é, formam rede, assim como mantiveram relações pessoais com Bueno e nos ajudam a pensar, de algum modo, as transformações de Bueno e até mesmo de *MP*, por consequência, desde uma leitura que continue a considerar a *máquina performática* (AGUILAR; CÁMARA, 2017), isto é, a *máscara* e a *pose* de WB, que também interferem, de certo modo, nas leituras possíveis de nosso objeto, *Mar Paraguayo*. Para que fique entendida, a *máquina performática*, parte do pressuposto de que “nenhum signo é mais importante do que outro” (AGUILAR; CÁMARA, p. 11), assim como abre o texto a “uma multiplicidade de conexões” e constrói “uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos” (ibid., p. 11). Já a *máscara* e a *pose* atentam especialmente e respectivamente a “todo texto ou discurso público do escritor” e à “vestimenta, os gestos, certos trejeitos, a frequência de determinados lugares, na medida em que esses aspectos **adquiram** um estado público” (ibid., p. 141, grifo nosso).

A leitura que fazemos de *MP* por exemplo, considerando a solidão, acabam por tornar-se mais consistentes se consideramos a presença de Bueno, isto é, através de sua *máscara* e sua *pose* que se atualizam através até mesmo das entrevistas que fizemos, a gerarem interferências

em relação a WB na *máquina performática*: nos disse Jussara Salazar que “ele, o próprio [WB], eles estavam sempre juntos: a solidão e o Wilson”, tanto quanto nos disse Douglas Diegues pensar que “é o autor que, por alguns momentos, afivela a máscara da personagem, e para construir os enunciados da personagem, projeta um pouco de sua solidão”. Enfim, em linhas gerais, o que se encontrará das entrevistas são recortes assim, das perguntas-provocações e/ou das respostas, como já fomos fazendo ao longo deste trabalho, em diálogo com o que vamos discutindo neste capítulo, tendo em vista que as entrevistas foram semiestruturadas desde uma pesquisa que resultou nos pontos comuns a serem colocados para os autores-pesquisadores em questão, a saber, Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar, Ricardo Corona.

Organizei quatro perguntas gerais⁷⁷ a fazer aos entrevistados: Jorge Kanese⁷⁸, paraguaio, autor que já misturava o espanhol com o guarani por prática nacional do bilinguismo paraguaio, ao que chamam yopará, e ao mesmo tempo pesquisa e se dedica ao trabalho com a mistura de línguas, tendo sido, ainda, convidado para publicar textos – como o caso de *Paraguay: erro geográfico* – no *Nicolau* (Nº 6) pelo editor, o próprio Wilson Bueno, pouco antes da primeira edição brasileira de *Mar Paraguayo*; Douglas Diegues, brasiguayo, como se chama e como o chamou WB em dedicatória feita no *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), uma figura de referência quando falamos de ‘portunhol’, e, além de poeta, editor da Editora de los Bugres, registrada no Brasil, assim como da editora Yiyi Jambo, registrada no Paraguai; Jussara Salazar, pesquisadora, artista visual e poeta, esteve em trabalhos como *Os chuvosos* (1999) junto a Wilson Bueno; Ricardo Corona, poeta envolvido em processos editoriais e curatoriais, assim como Bueno, e também autor publicado por Bueno, em sua estreia, no *Nicolau* Nº45.

A partir, pois, de pesquisa prévia às entrevistas, além de algumas anotações específicas sobre cada um, estruturamos as quatro entrevistas, semiestruturadas, como já pontuamos. Ou seja, foram elaboradas perguntas a serem um tronco comum nas entrevistas e das quais, a partir das respostas que seriam dadas, foram sendo feitas outras para caminharmos por pontos que elencamos fundamentais – ou, ainda, a partir das respostas, foi notada a possibilidade de superar

⁷⁷ Citando um recorte da apresentação das entrevistas, que pode ser encontrada na íntegra no apêndice A: optamos pela tentativa de, em busca de uma coerência, manter as questões/respostas que tivessem relação mais direta com 1. O primeiro contato dos autores-críticos com *Mar Paraguayo*, a recepção da obra ; 2. O fato de a primeira publicação da obra completa estar fazendo 30 anos dar condições de notar, hoje, *Mar Paraguayo* como obra fundante; 3. A percepção dos autores-críticos quanto à relação de *Mar Paraguayo* com o prefixo ‘trans’, ponto central da investigação mais ampla da qual esta pesquisa de campo e entrevistas fazem parte; 4. As reverberações, hoje, de *Mar Paraguayo*, talvez uma arma cultural contra fronteiras que se queiram limites. Questões relativas às personas ou personagens também são exploradas, tanto quanto a relação da marafona com o próprio Wilson Bueno.

⁷⁸ Jorge Kanese mudou seu nome dado no nascimento, no qual o sobrenome seria ‘Canese’, de modo a tensionar, desde aí, uma linguagem singular-plural, sua mistura do que alguns chamam também de ‘guaraportunhol’, que o próprio Kanese chama de ‘Kanesês’.

uma ou outra perguntada já respondida anteriormente. O resultado, enfim, desse trabalho de campo/dessas entrevistas, é possível conferir nos apêndices (mais especificamente no apêndice A).

As entrevistas foram feitas pela compreensão de uma necessidade de trabalhar possíveis leituras de *Mar Paraguayo* com aqueles que também compartilham/compartilharam da elaboração desta obra (que vem sendo reescrita ao longo dos anos) seja a partir dos comentários sobre ela ou mesmo da criação de novas obras que dela surgem, que por *MP* estão contaminadas, como no caso mais explícito das obras de Diegues e Corona – que comunicaram a nós, nas entrevistas, o quanto *MP*, com sua linguagem e renovação inspirou suas escritas, Diegues quando afirma a nós que "A partir de *Mar Paraguayo*, a literatura paraguaia, ou a literatura brasileira, pôde ser escrita em mais de uma língua ao mesmo tempo"; Corona quando afirma a nós que “Wilson me ensinou, se Wilson não existisse, se eu não tivesse conhecido Wilson, se Wilson não tivesse existido, talvez eu não tivesse chegado nesse lugar. Tem toda uma potência, um estímulo, um diálogo... É, mesmo com ele não presente ainda dialogo com ele” etcétera.

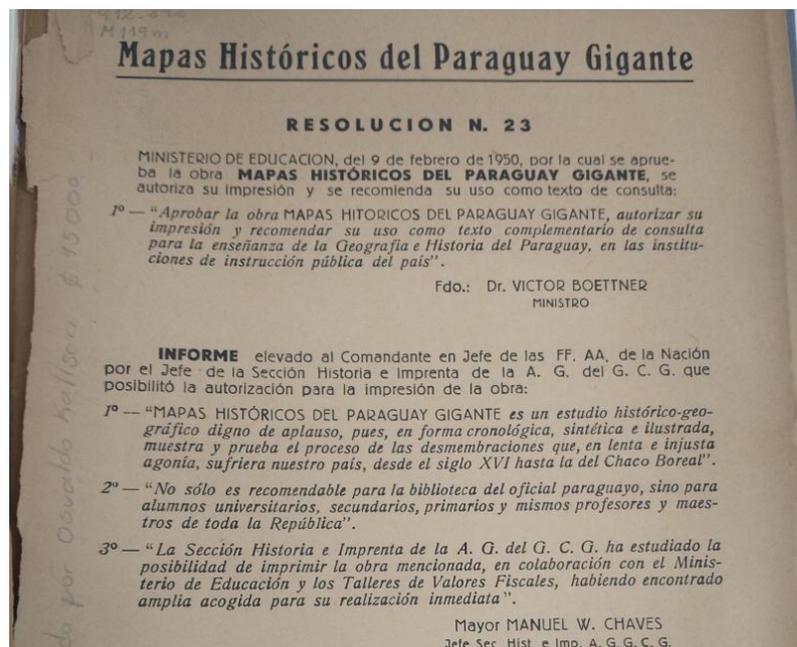
Também entendendo a necessidade de pensar a produção contemporânea em redes – como aponta a pesquisadora Isabel Jasinski em *Américas transitivas e redes do literário* (2017) –, tendo ainda em vista que o distanciamento temporal nos permite visualizar melhor, no momento de retorno, no desenho espiralar, as implicações decorridas de uma publicação, de uma obra: fomos a campo para dialogar com quatro poetas que não apenas têm projetos literários que dialogam com o de Wilson Bueno, como estiveram e estão expostos, assim como suas obras estão expostas, a contatos com *Mar Paraguayo* e vice-versa: atualizam, em rede, *MP*, quando citam nomes de autores e obras que servem a possíveis leituras de *MP*.

Todos os quatro autores selecionados, para além da perspectiva latino-americanista a que se associam por suas publicações além-fronteiras (literalmente são autores que publicam não apenas em seus países, mas em outros países da AL), estão relacionados às redes junto a *MP* e *WB* também pela performance – seja a partir da linguagem escrita ou do corpo, realizam trabalhos performáticos – o que reforça a existência de uma rede de que fazem parte, para além das articulações em trabalhos que fizeram esses autores junto a Bueno e entre si. Um forte exemplo é a translíngua, o portunhol, ponto a partir do qual poderíamos pensar esses autores entrevistados (Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona) – assim como outros que não tivemos e nem teríamos a oportunidade de entrevistar, mas que mencionamos em nossos mapas imaginários traçados desde as amplas redes das quais *MP* e *WB* se aproximam.

Nas entrevistas, será possível notar, não serão perguntas repetidas identicamente que apontarão a nossa fala: as perguntas estão diluídas no diálogo e, ainda que se repitam, não são iguais – a opção por realizar as entrevistas de maneira presencial se pauta justo pela dinamicidade que o contato presencial pode sugerir a partir da performance das pessoas envolvidas. De todo modo, vale dizer, a escolha delas – das perguntas – se deu a partir mesmo da investigação que já vinha se inscrevendo em paralelo, a dissertação, tendo em vista o próprio levantamento de noções por nós já aqui pontuadas, como a questão ‘trans’ e a noção de ‘realidadeficção’. Assim, foi possível não só pensar *Mar Paraguayo* junto a esses autores como também, a partir das contribuições dadas ao longo da pesquisa de campo, das entrevistas, repensar o que estávamos investigando – um bom breve exemplo disso foi o apontamento feito a nós em Curitiba, de Jussara Salazar, quanto à sua leitura da personagem el viejo, que a autora-pesquisadora e amiga de Bueno nos sugere ser, em entrevista, ‘o passado’, ‘o que passou’.

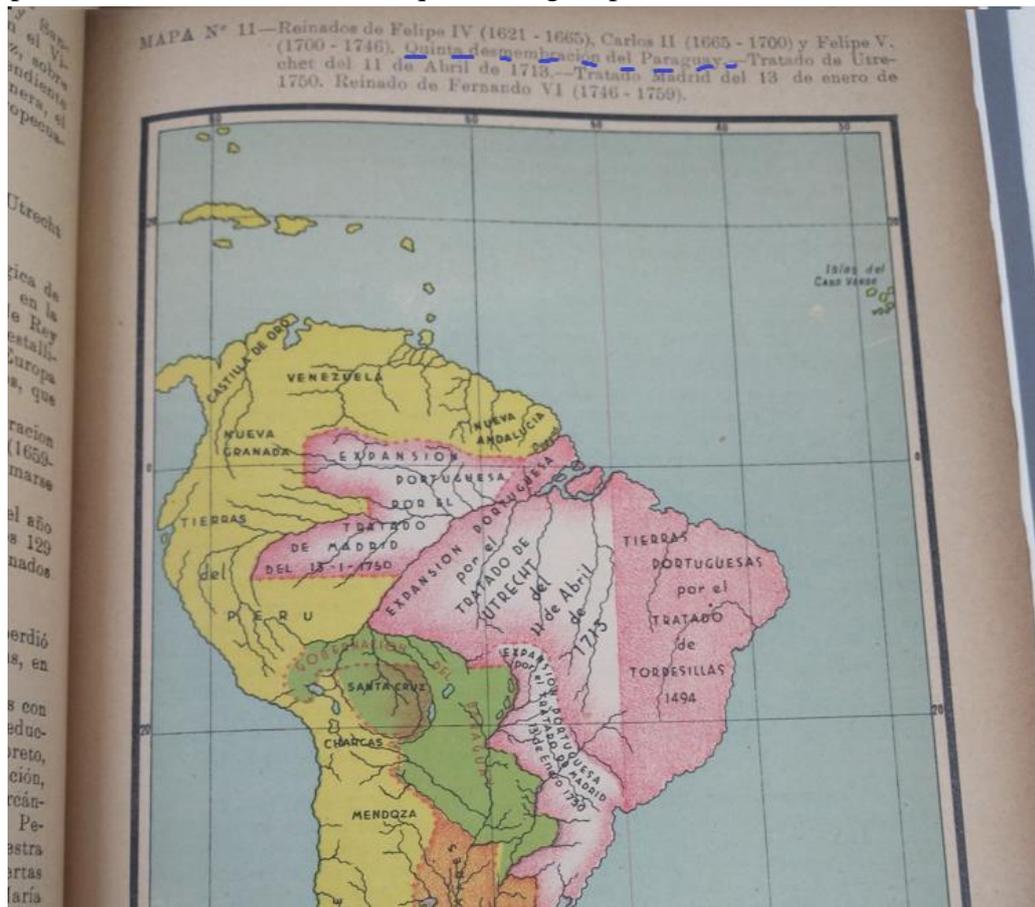
Enfim, para iniciarmos a “andada” em nosso roteiro trans: Na ida à Assunção, capital do Paraguai, nosso primeiro destino – principalmente porque tantas pesquisas já apontaram a possibilidade ou até mesmo a certeza de ser o Paraguai a “origem” da marafona e ser Assunção um espaço mencionado por nossa narradora –, há o fato de termos encontrado, na Biblioteca Nacional do Paraguai, uma obra com mapas históricos e um roteiro de “desmembramentos” que nos chamou atenção. Também porque desde sua apresentação consta o seu caráter educativo e formador, para discentes e docentes de todos os graus, no sentido de informar sobre a injustiça que foram esses desmembramentos:

Fotografia 4 – Apresentação da obra *Mapas Históricos Del Paraguay Gigante*



Neste “primeiro desmembramento”, notamos já a “expansão do domínio português”. Posteriormente, e aí recortamos a imagem para ser possível a leitura, notaremos que a expansão territorial, consequência do Tratado de Tordesilhas, de fato vai desmembrando o Paraguai Grande, o que seria ainda o projeto de uma nação:

Fotografia 6 – Página da obra *Mapas Históricos Del Paraguay Gigante*, com intervenção nossa feita no paint, que mostra o “quinto desmembramento” do que seria o Paraguai, primeiro momento da obra em que o Paraguai passa a não ter seu acesso ao mar



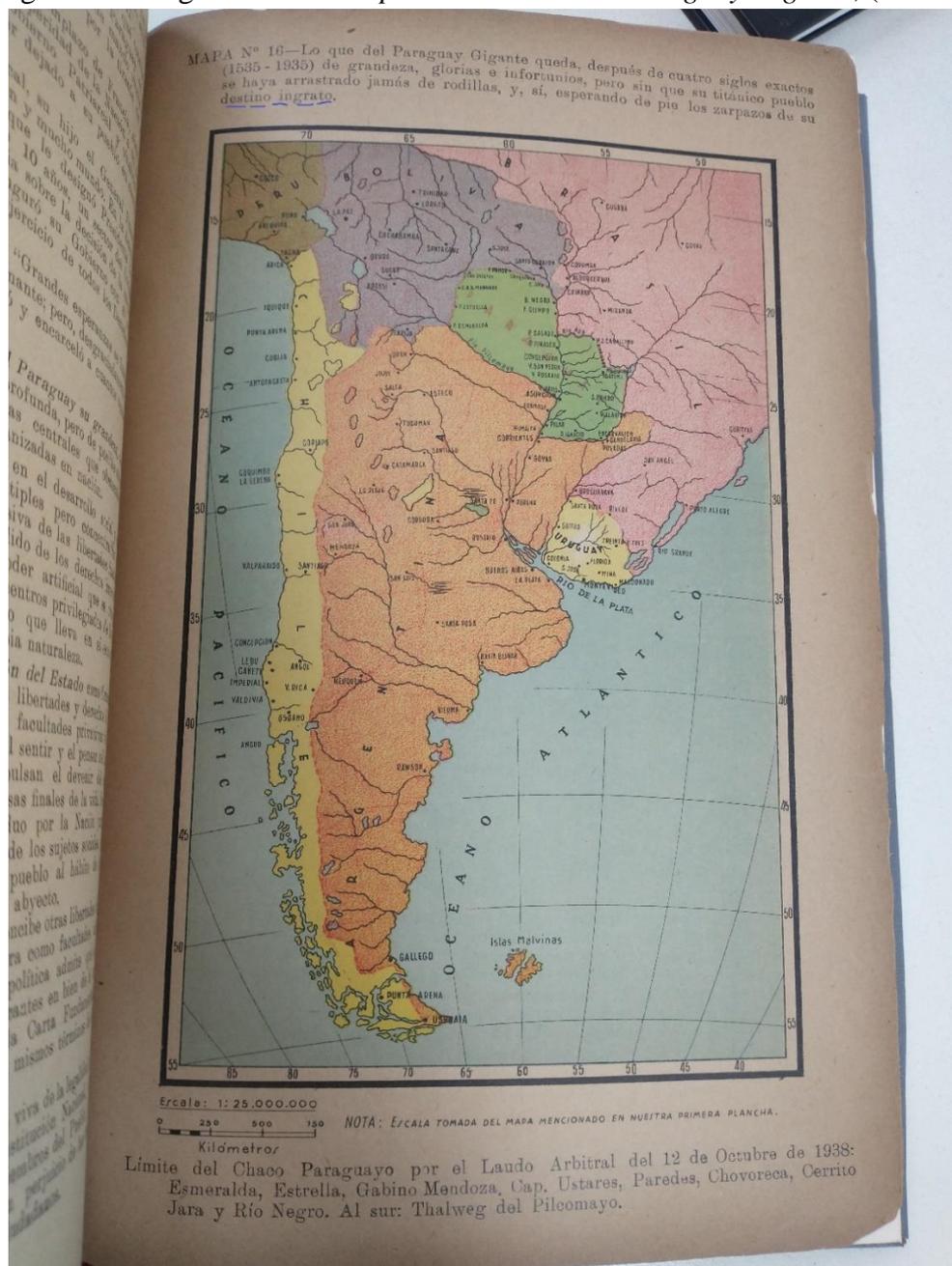
Enfim, fazemos a questão de demonstrar esse roteiro justo porque esses mapas, que são arquivos, nos interessam na medida em que servem para demonstrar as contradições também presentes nas histórias mais “oficiais”: longe de ser essa a lida de *Mar Paraguayo*, nosso objeto parece ainda assim dialogar com uma outra narrativa, uma narrativa “imprópria” às comunidades nacionais que não a do Paraguai. O Brasil, enquanto comunidade nacional, por exemplo, até os dias de hoje ignora a história sangrenta em relação ao Paraguai⁸⁰ e por esse país reforça estigmas, preconceitos, reforçando a metáfora da “ilha rodeada de terra” trabalhada por

⁸⁰ Basta irmos ao modo que comumente brasileiros referem-se à Guerra da Tríplice Fronteira: ‘Guerra do Paraguai’, encobrendo a participação sangrenta do Brasil no que poderíamos chamar, antes, ‘Guerra contra o Paraguai’.

Roa Bastos e pensada, mais contemporaneamente, por Damian Cabrera (2016).

Nos chama atenção, ainda, a legenda do último mapa presente na obra, ou seja, o que do Paraguai Gigante “restou”, justo a “ilha rodeada de terra”, como um espaço interior, ou, por outro lado, “o coração da América”, como se esse corpo-América, que podemos ler enquanto corpo-marafó, tivesse aí grande força afetiva – e, como sabemos, nem todo afeto é positivo ou bom. Mais ainda da legenda nos chama atenção o que marcamos, o “destino ingrato” para referir-se ao que aí já estava mais bem delimitado como o Paraguai que conhecemos hoje:

Fotografia 7 – Página da obra *Mapas Históricos Del Paraguay Gigante*, (1835 – 1835)



Disto nos interessa considerar a reinvenção feita por Bueno desse espaço, ao intitular sua obra ‘Mar Paraguayo’, ainda que se passe em Guaratuba toda a narrativa – sendo, também, Guaratuba, um espaço transformado pela narrativa –, isto é, ao contrário do afirmado em documentos adotados pelo Estado como oficiais, como a *Carta do achamento* de Pero Vaz de Caminha, “documento de produção de *estatalidade*” em que “os conquistadores põem em cena – nessa primeira chegada – seu domínio sobre o outro, mas também, com a escrita, se apropriam de territórios, produzem autoridade e fundam tempos e espaços” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 107, grifo dos autores) – WB funda um espaço-tempo trans(nacional, mas não só), dissidente em relação ao próprio Estado nacional e suas demarcações de fronteira, desde sua linguagem marafônica e performática.

A esses mapas, parece interessante acrescentar, ainda, vistos antes de irmos à entrevista com Jorge Kanese, confrontamos o autor nascido no Paraguai, pelo que nos afirmou Kanese, justo em entrevista concedida a nós: “La gracia que le hice a Wilson fue: "mire, usted está viviendo aquí en Curitiba y esto era Paraguay", pero no había Curitiba y no había Paraguay por la Corona Española y el Imperio Portugués. Era una broma, por supuesto, nos entendíamos, y eso tiene que ver con el Mar Paraguayo” – ou seja, a imagem dos desmembramentos do Paraguai pode ser relacionada a um dos significados de marafona: “boneca de trapos”, o que nos dá condições de ler a marafona como alegoria da situação do Paraguai.

Na ida à Campo Grande, em diálogo com Douglas Diegues tocamos em pontos também relevantes a serem trazidos e pensados aqui: “Eu acho que Wilson Bueno era como aquele personagem saxofonista de uma novela de Julio Cortázar, que estava sempre tocando amanhã. **Bueno estava sempre escrevendo amanhã.** Na última década do século XX ele estava escrevendo a literatura brasileira do século XXI. Na fronteira do México com os Estados Unidos se usa um mix de inglês com espanhol, o spanglish, mas no spanglish estão ausentes as diversas línguas indígenas daqueles territórios. O *Mar Paraguayo* ao meu ver renova as possibilidades do fazer literário nas américas, mesmo que sigamos ainda de costas uns para os outros etcétera e tal”. Ou seja, nos interessa, disto que afirma Diegues, notar a diferença presente entre o portunhol de Bueno, e sua inovação, em relação ao spanglish, tendo como marca dessa diferença justamente a presença das línguas indígenas.

A presença das línguas indígenas tece novas redes, a partir do que afirma Diegues, que é uma rede que WB faz parte junto ao próprio Douglas Diegues e também a Jorge Kanese: “Wilson Bueno foi, de certo modo, contaminado pelo Kanese, que já estava escrevendo num feroz yopará, mix de castellano paraguaio e guarani. Mais do que influenciado, Wilson Bueno

foi inspirado por Kanese, assim como fui inspirado por Wilson Bueno a expandir as possibilidades de uma literatura em portunhol de maneira própria, a criar um conceito de portunhol selvagem”.

Já na ida à Curitiba, centro do Paraná, estado natal de Bueno e que, enquanto Estado, lhe conferiu a responsabilidade da edição do *Nicolau*, vemos a demonstração da valorização da memória de Wilson Bueno, por exemplo, com a Casa de Leitura Wilson Bueno⁸¹, local onde, além da bibliografia completa do autor, encontramos materiais diversos relativos à produção de WB, que, de acordo com a *máquina performática* (AGUILAR; CÁMARA, 2017) – a partir de imagens que revivem as performances de Bueno e textualidades diversas de sua autoria ou que se refiram à sua pessoa –, vão refazendo sua *máscara*, constituída por seus textos e discursos públicos (como suas obras, entrevistas em jornais, revistas, periódicos, bem como seus editoriais para o *Nicolau* etc), e sua *pose*, constituída por sua imagem, refletida a partir de registros que podemos encontrar (de suas vestimentas, gestos, trejeitos, os lugares que frequenta).

Na ida à Guaratuba, espaço em que acontece toda a trama de *Mar Paraguayo*, coletamos outros dados, que nos interessaram na medida em que foram a constatação e escuta da população local de Guaratuba no que diz respeito a relação desse espaço com o Paraguai, ou foi até aí que chegamos quando questionamos sobre *MP*, ao que recebemos retornos sempre tratando da presença do ditador paraguaio no litoral paranaense, fato que tanto fez haver grande migração de paraguaios a esse litoral quanto está relacionado com a associação dessa forte presença migrante, principalmente no verão (que não é o caso da marafona, pois ela ocupa o espaço do verão ao inverno), ao que alguns cidadãos de Guaratuba chamaram de “praia dos paraguaios”: uma parte do litoral que, até pouco tempo, segundo os locais, contava com a estátua do ditador paraguaio Alfredo Stroessner. Tal estátua ficava na Praça Stroessner, e então fomos à Praça Stroessner e procuramos pelo monumento em homenagem ao ditador que ali havia, com uma estátua sua – de onde restou, no entretanto, apenas o monumento de concreto, não mais a estátua, que foi pela população retirada, de maneira não oficial, de modo a interferir na continuidade de uma narrativa para o espaço em seu devir.

Outros dados interessantes foram colhidos entre Assunção, Campo Grande, Guaratuba, Curitiba e Piraquara: por exemplo, o acesso a obras como *Novélas Marafas* (2018), que só foi possível por ter sido adquirido das mãos de um dos entrevistados, o editor (Editora Medusa) e

⁸¹ O projeto “Casa de Leitura” é uma iniciativa da Fundação Cultural da Prefeitura de Curitiba para homenagear nomes que julgamos relevantes à literatura brasileira.

autor, Ricardo Corona, em Piraquara; tanto quanto a edição paraguaia do *Mascate* pela Yiyi Jambo (2014), também adquirida em mãos pelo autor e editor Douglas Diegues, em Campo Grande. Isso sem contar com a ida ao Museu do Barro, onde pudemos encontrar o acervo de ñandutis – que fotografamos e utilizamos aqui também como imagem para ilustrar e argumentar melhor o pretendido no momento *As imagens, urdiduras* desta ciranda nossa, quando notamos o esforço gráfico, por exemplo, em fazer com que os pontos da costura do ñanduti ficassem mais evidentemente marcados (através do uso do sinal de pontuação “:”) no momento em que a marafona parecia costurar ñandutis, metalinguisticamente costurar sua narrativa, costurar-se.

Tudo o que foi colocado até então e o que poderá ser encontrado ainda nos apêndices, mais especificamente no apêndice A, as entrevistas mais completas, nos dá condições de ler a obra de uma perspectiva mais aberta, já que nossa leitura em ciranda quer-se compreendida enquanto “instrumento crítico que estaria atuando em campo expandido” (COTA, 2019, p. 10) por estamos buscando enfatizar uma leitura contemporânea e trans, que relaciona, em rede, à obra; e estarmos buscando aí também coerência com nosso objeto. Dessa maneira, foram os diversos elementos já apresentados junto às entrevistas que colaboraram para essa coleta-crítica de modo a irmos ampliando a leitura nossa que se quis e quer comparatista e trans desde a teoria à metodologia.

Contaminações a cartografar mapas imaginários

Para esse momento de leitura na ciranda nossa, que vai formular, como sugere, cartografias e mapas imaginários a partir das contaminações, contatos, com *Mar Paraguayo* e entre *MP* e a figura de seu autor, Wilson Bueno, – considerando ainda a *máquina performática*, mas, principalmente, tecendo os fios de redes que passam por *MP* e em *WB* –, parece interessante, pelo argumento da razão e da estética, lembrar o que Roberto Echavarren coloca enquanto apresentação da obra *Canoa Canoa* (ed. bilíngue, pela Babel Editorial, 2009) e serve de maneira efetiva e afetiva ao caminho que perseguimos aqui, isto é, considerar o fator da língua/linguagem de *Mar Paraguayo*, primeiro, como o próprio título da apresentação de Echavarren sugere, desde “El habla del agua”⁸², para então deixar que essa água/linguagem perpassa “campo adentro [...] sea en las expresiones, sea en la topografía” (p. 9) a partir da linha

⁸² Ainda que o texto apresente a obra *Canoa Canoa*, notamos diálogos entre as obras também, já que, para além do elemento água, há a metáfora da água em relação à linguagem também.

da escritura de WB, de modo que as próprias águas desenhem os contornos alagadiços de contaminações a cartografar provisoriamente nossos mapas imaginários.

Considerar a língua/linguagem é para nós, necessariamente, também, uma retomada do apontamento feito pelo pesquisador Damian Cabrera no momento de qualificação desta pesquisa: Isto é, leva-nos a necessidade de considerar a questão dos topônimos que poderiam também servir a cartografia de mapas imaginários no sentido de notar, no território brasileiro, o que Cabrera chamou de “ruínas das missões jesuíticas” se pensamos a presença das línguas indígenas na língua portuguesa/brasileira, ainda que saibamos que hoje, no território oficialmente tido como ‘brasileiro’ – segundo o último censo feito pelo IGBE, o Censo 2010 – temos mais de duzentas línguas indígenas e trezentas etnias vivas em território nacional. Nesse sentido, o caminho desde o deslocamento de quem lê a obra até a obra, que também segue se deslocando, pode servir à criação de cartografias e/ou imagens que colaborem à crítica em torno de *MP*.

Considerando, pois, a sugestão de notar os topônimos, pensamos em uma primeira cartografia como a cartografia do próprio deslocamento nosso, ou o meu, de Ana Gabriella. Isto é, muito se caminha e imagina desde Recife, Itamaracá, Pernambuco, Paraíba, Maceió, lugares onde passei ou poderia ter passado até chegar em Foz do Iguaçu, Paraná, Curitiba, Guaratuba, ou mesmo até Jaguapitã, Poconé, etcétera. Aqui, traça, quem escreve esta pesquisa, uma parte dessas rotas errantes, que, minimamente, revelam-nos a presença indígena desde seus nomes, não só guaranis – como no caso dos topônimos referentes aos territórios da região Nordeste do Brasil, onde temos a presença, até hoje, de diversas etnias distintas da guarani⁸³, expressas desde os topônimos, em nosso caso, expressos em nomes de cidades. Esses roteiros errantes, ou seja, – em prática, considerar na escrita da dissertação o deslocamento físico ou imaginativo feito desde o corpo de quem lhe escreve, assim como desde a relação desse corpo com os topônimos –, são possibilidades de realização de uma cartografia que atravessa a performance de WB, de

⁸³ Como consta na exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste, órgão federal (vinculado à Fundação Joaquim Nabuco/Ministério da Educação), localizado em Recife (PE), as etnias indígenas do Nordeste são: Maranhão: Awá-guajá, Canelas, Gavião-pucobiê, Guajajaras, Ka’apor, Krikati, Tembés, Timbiras Krepu’Kateyé; Piauí: Associação indígena Itaquiara, Cariri da Serra Grande; Ceará: Anacé, Calabaças, Canindé, Cariri de Cratéus, Cariri de São Benedito, Cariri do Crato, Gavião, Jenipapo-Canindé, Pitaguari, Potiguara da Serra das Matas, Potiguara de Cratéus, Potiguara de Novo Oriente, Tabajara da Nova Terra, Tabajara da Serra das Matas, Tabajara de Cratéus, Tabajara de Olho d’Água, Canuto, Tabajara de Quiterianópolis, Tabajara-Calabaças de Poranga, Tapeba, Tremembé, Tubiba-Tapuia, Tupinambá de Cratéus; Rio Grande do Norte: Banguê-Açu, Caboclos do Açu, Eleutérios do Açu, Mendonças do Amarelão; Paraíba: Potiguara, Tabajara; Sergipe: Caxagó, Xocó, Xocó Guará; Bahia: Aticum, Kaimbé, Cantaruré, Pancararé, Pancaru, Pataxó, Pataxó Hã Hã Hãe, Quiriri, Trucá, Tumbalalá, Tupinambá de Belmonte, Tupinambá de Itapebi, Tupinambá de Olivença; Alagoas: Aconã, Calancó, Carapotó, Cariri-Xocó, Caruazu, Catoquim, Jeripancó, Koiupanká, Tingui-Botó, Vaçu, Xucuru-Cariri; Pernambuco: Cambiua, Capinaua, Fulniô, Pancajucá, Pancará, Pancararu, Pipipã, Tuxá, Xucuru.

MP, e por elas é atravessada, contaminada.

Dito isso, considerar podemos outros pontos: o espaço-tempo que se alarga ao redor de *Mar Paraguayo* e o quanto há do próprio Wilson Bueno nesta narrativa, presença fundamental que a ela é – de acordo, por exemplo, com Jussara Salazar, ao afirmar em entrevista concedida a nós que acredita que MP “se relaciona muito mais com a própria vida do Wilson, com a própria ficção pessoal, com as próprias experiências dele dentro do campo pessoal, que é das escolhas, das experiências que ele tinha” –, pelo que entendemo-la, a essa presença, desde o apontamento de um ‘ventriloquismo’, reforçado tanto pela possibilidade de existência ou significação da marafona enquanto boneca, quanto pela reforçada alternância de vozes que seriam da própria marafona ou de Bueno. Essa segunda possibilidade podendo ser compreendida também a partir da *máquina performática* (AGUILAR; CÁMARA, 2017), atualizada aí, por exemplo, por Salazar, ao apontar a estreiteza da relação do autor, ainda que a compreendamos porosa, com a obra, com a narrativa, com a marafona.

Nesse sentido, enfim, vamos em busca de notar como os “ínfimos” e os “detalhes” contribuem à leituras contemporâneas de *MP*, aliando a essa busca um cirandar que registre nossa cartografia imaginária a aliada à perspectiva da rede, imagem que nos interessa desde sua semelhança imagética com a teia, por exemplo, a desenhar um mapa imaginário que não nos leva ao tesouro da resposta de *Mar Paraguayo* – porque, aliás, o tesouro dessa narrativa é muito mais o error⁸⁴, a errância, não um fim –: e, na cartografia que queremos traçar, costurar, tecer, consideramos, aliada à presença da narrativa que circula “por si só” – isto é, com sua relativa autonomia enquanto narrativa a transformar-se a cada contato –, a presença desse autor tão articulado ao trans em seus movimentos profissionais e pessoais, como em outro momento deste trabalho já pontuamos.

Enquanto autor, crítico, editor, WB dialogou com figuras-autores-obras-ideias os mais diversos, de diversas áreas, territórios, linguagens, etnias/raças etc., que ou têm influência-contato direto com *Mar Paraguayo* ou com seu autor, como podemos notar desde o *Nicolau*. Principalmente no que diz respeito ao *Nicolau*, plataforma em que, de maneira privilegiada, encontramos a autoria, a crítica, a edição, feitas por Bueno nos 55 (cinquenta e cinco) editoriais que escreveu para o periódico, selecionando autores, textos, entrevistas, críticas, traduções, bem

⁸⁴ Grafado assim mesmo pela significação que nos diz Jorge Kanese (em entrevista que consta no apêndice A) deste ‘error’ em sua perspectiva paraguaia: “JK: Sí, creo que ahí podemos hacer una distinción: en español ‘error’ no es equívoco, ‘error’ y ‘equivoco’ no son sinónimos, es casi sinónimo. Por eso puse ‘error’, más como algo que tiene que ver con el destino - por el contrario, el equívoco es voluntario, por acción, por defecto, el equívoco es algo que se hizo mal -”.

como comentando sobre o contexto político (de maneira metafórica ou objetiva), além de ele próprio tecer também críticas e, outras vezes, publicar textos autorais. Debruçando-se apenas sobre o *Nicolau* seria já possível detectar diversos vestígios do que vem a ser o projeto de escrita de Bueno, que estava apresentado também em seu trabalho como editor e crítico, isto é, estavam já ali os temas transnacionais, as discussões quanto à performance, à gênero.

Atentamos, aqui, a estes três aspectos colocados enquanto elementos agenciadores do trabalho de Bueno, isto é: autoria; crítica; edição (que também poderíamos chamar, por exemplo, curadoria, já que, enquanto editor do *Nicolau*, Wilson Bueno foi, também, curador dos trabalhos publicados) e, assim, seguimos realizando a análise, em ciranda, não mais focando o trans, apesar de sua presença também reverberar, mas a partir da perspectiva da rede ou das redes do literário. Fato é que Bueno, dissidente, como já colocamos, esteve a romper fronteiras, em busca de desestabilizar a comunidade nacional, e também formando redes que rompiam fronteiras – principalmente a partir do *Nicolau*, já que o jornal foi para ele espaço propício a formação dessas redes que, junto a Isabel Jasinski entendemos [as redes] não só por um “instrumento conceitual que permite articular escritores, obras, editoras, crítica, pesquisa, linguagens artísticas, meios digitais”, mas também como instrumento que “se apresenta como hibridismo e precariedade, na dinâmica de sentidos, também como políticas alternativas de circulação e distribuição, de ativismo e de ocupação” (JASINSKI, 2017, p. 19) –.

Para irmos aos caminhos que objetivamos aqui, parece-nos interessante tecer a cartografia dos mapas imaginários não a partir de uma cronologia linear desde o *Nicolau*, por exemplo, ou de dispositivos como América Latina ou Brasil, ainda que eles possam ser ativados em algum momento da discussão. Nesse sentido, traçamos nossas cartografias a partir de temas ou pontos específicos que nos chamaram e chamam atenção a partir da leitura de MP, como a solidão, a experiência migrante, a performance, o trans – evidentemente o trans, a desdobrar-se ou recriar o que em MP é substantivo, e que já agora vamos fazer referência mais direta ao recorte do transgênero –; ou que notamos ter chamado atenção mais frequentemente pela maioria dos pesquisadores, por exemplo, o caso do translinguismo, da animalidade e do neobarroco. Também tocaremos no fio da intertextualidade mais objetiva de MP, isso é, as referências mais ou menos explícitas feitas durante a narrativa, pelo que o *Nicolau* aparece com evidência já que por ali foram publicados textos com os quais dialogou WB em MP.

Para continuarmos, pois, na ciranda, as costuras provisórias de nossas cartografias em redes, de nossos mapas imaginários, pensamos em ir a um primeiro tema que nos chamou atenção nas primeiras lida de *Mar Paraguayo*: a solidão. A solidão é um tema já bastante associado à experiência latino-americana devido à publicação do canonizado *Cem anos de solidão*, de

Gabriel García Márquez, publicado pela primeira vez em 1967. Há textos que podem também entrar no que seria esse fio de nossa rede, como o próprio discurso de Gabriel García Márquez na Conferência Nobel apresentada em 8 de dezembro de 1982, intitulado *La soledad de America Latina*, quando nos traz dados já desatualizados mas que, sem dúvidas, mantém certa coerência com a atualidade: nos diz que “El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega” (1982). Mencionamos ambos os textos porque notamos o quão ambos, ainda que um possa ser mais associado à ficção (a obra de García Márquez) e outro à realidade (o discurso de García Márquez), estão rodando as engrenagens da já apontada *fábrica da realidade* a produzir imaginação pública (LUDMER, 2013). Enfim, nesse aspecto da solidão, Bueno integra, de algum modo, uma tradição, mas não só, uma vez que notamos a possibilidade de pensar a tessitura de uma rede que se articula em torno desse tema, também porque, para além disso, García Marquez foi um nome que fez parte do *Nicolau*: assim, a rede aqui não é dada necessariamente pela solidão, apesar de reconhecermos aí, talvez, pontos de uma tessitura de rede que poderia ser investigada objetivamente e mais a fundo.

O caso da experiência migrante, relacionado também com a solidão, pode ser visto por outro lado: em sua relação com os espaços de interior e de centros, campos e cidades, rurais e urbanos. Essa falsa dicotomia é sempre lembrada por Roberto Echavarren, quando afirma que as narrativas de Bueno estão relacionadas à população do interior, ao campo, etc, de modo a acabar por promover, ainda que provisória, uma estabilidade da qual nos afastamos. Entendemos a relevância dos espaços de interior, mas compreendemos tanto a migração da perspectiva já anunciada pelo poema Canto dos Emigrantes, de Alberto da Cunha Melo, quando configura o ser-migrante em pleno movimento, isto é, quando, sem romantizá-lo a ele oferece a característica de mover-se como quem está vivo; assim como entendemos a falsa dicotomia desde a perspectiva de Ludmer quando aponta as *ilhas urbanas* (2013): novos espaços das narrativas contemporâneas, a noção de ilhas urbanas nos dá condições de aproximar centros urbanos e, paralelamente, aproximar, por exemplo, Guaratuba e Itamaracá, litorais brasileiros com aspectos semelhantes até certo ponto. Ainda, quanto à migração, temos a aproximação com *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto: mesmo que sejam distintas migrações, aí também Bueno se relaciona e relaciona MP com certa tradição. O próprio João Cabral de Melo Neto é autor presente no *Nicolau*, enfim, a compor uma rede que se forja através do *Nicolau*.

Já em relação à transgeneridade WB não estabelece relação de precedentes, aparentemente, e aqui frisamos o “aparentemente” já que em 1992 ainda eram pouca a visibilidade quanto às questões do corpo, gênero e da sexualidade – ao que WB foi dissidente,

incorporando em sua narradora, como no caso de MP, uma voz, assim como a dele, dissidente. Em contrapartida, ainda assim, quanto à performance – entendendo aqui performance a partir da argumentação presente em *Performances do tempo espiralar* (MARTINS, 2021), como expressão de concepção de mundo incorporada, elaboração de epistemologias e culturas incorporadas, relativas ao corpo –, notamos o envolvimento de WB com artistas que trabalhavam com a performance, isto é, com o corpo, de distintas maneiras, o que é evidenciado no *Nicolau*: as próprias referências utilizadas por Leda Maria Martins para pensar a *linguagem performática* (2020), como é o caso de Guimarães Rosa, fazem parte dessa rede de Bueno; assim como as referências utilizadas por Mario Cámara e Gonzalo Aguiar para pensar a *máquina performática* (2017), como José Celso Martinez Corrêa, Augusto de Campos, entre outros, que eram para Wilson Bueno figuras com quem estabelecia diálogos, seja enquanto autor de MP ou outras narrativas, seja enquanto editor ou crítico (crítico, vale dizer, talvez esteja mais para o que Paul Valéry aponta: se concordamos que “ler é eleger”, entendemos as leituras de Bueno enquanto crítica e curadoria também).

O próprio WB declarou em entrevista para a *Revista de Literatura e Arte – Germina* que “à inquietação criativa somava-se uma ‘experimentação’ do corpo e de seus limites”⁸⁵. No *Nicolau* estavam os nomes há pouco mencionados, bem como outros relevantes para pensarmos a performance, principalmente no contexto da publicação de MP: Arnaldo Antunes, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski, entre outras e outros. Atualmente, o pesquisador, poeta e editor Ricardo Corona vai atualizando, com sua presença e enquanto nota a de outros, essa rede: nos diz na entrevista cedida em campo: “Sempre deve estar presente a ideia da literatura que vai também para o corpo, porque aí começa a surgir o corpo na fronteira...” isto é, considera, como Bueno e os autores mencionados na rede, o corpo, a performance, um fazer que lida com fronteiras e o performático.

Em relação ao translanguismo, já discutido nesta presente pesquisa, torna-se necessário novamente tocá-lo tendo em vista que é um ponto relevante no tocante a MP bem como à projeção de WB além-fronteiras: pensamos aqui em considerar dois caminhos:

a) Um primeiro, colocado por Douglas Diegues em entrevista cedida a nós e que está presente também, em outras palavras, na reedição comemorativa de MP, quando Diegues constrói uma bibliografia de MP a identificar uma rede translíngua que vai se formando e a qual

⁸⁵ Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm>. Último acesso em 17/01/2023 às 09:38.

MP se associa:

AG: [...] recentemente, você citou três obras que dialogam com Mar Paraguayo em uma fala recente para o Memorial da América Latina sobre o portunhol, poderias retomar isso?

DD: Caio Fernando Abreu em A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids), descobri sozinho isso, misturava, em 77, portunhol e inglês. Nada vem do nada. Caio Fernando Abreu era interlocutor de Wilson Bueno. Caio colaborou no Nicolau antes de falecer. E tem o poeta paraguaio Jorge Kanese, que na época foi uma das fontes paraguaias de Wilson Bueno, que andava muy interessado no Paraguai, e publicava no Nicolau muitas referências à cultura paraguaia, como ensaios sobre Yo el supremo, do Roa Bastos, novela em que também pude verificar alguns trechos breves em portunhol, uma das novelas mais famosas da narrativa paraguaia e latino-americana, Yo el supremo, romance publicado em 74, onde o personagem de Roa Bastos, el Dr. Francia (supremo ditador do Paraguai que comandou o país entre 1814 e 1840) passa a novela inteira monologando...

AG: Como a marafona?

DD: Como la marafona, o personagem principal de Yo el supremo fala o tempo todo, sem parar, mantém diálogos com personagens imaginários, como a marafona que mantém diálogos com Brinks michi, Brinks michimiri, que é o cachorrinho imaginário dela, tão microscópico que nem chega a existir de fato.

b) Um segundo, que é já parte da repercussão de MP, e aí justo também por sua peculiaridade translíngua, que faz Wilson Bueno participar de uma importante publicação a compor uma rede de autores latino-americanos tendo como ponto comum Roberto Echavarren e Nestor Perlonguer: o *Medusário*, tendo a primeira edição em 1996, a segunda edição em 2011 e a terceira em 2016 pela comemoração de vinte anos da obra. O *Medusário* é uma importante publicação na rede de MP tanto quanto na de WB: é quando Bueno é projetado ao lado de poetas contemporâneos latino-americanos que estavam articulados justo pelo que pretendo o *Medusário* lhes articular: o barroco ou neobarroco/neobarroso, vanguarda considerada praticamente pós-vanguardista, que incorpora as experimentações com a linguagem e evita, ao mesmo tempo, “didatismos”; como também “no tienen estilo, ya que más bien se **deslizan** de un estilo a otro **sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento**” (ECHAVARREN, 2016, p. 16, grifos nossos).

O neobarroso, vale pontuar para estabelecermos aqui um paralelo, como coloca Echavarren, ainda, em entrevista concedida ao Programa de Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional Arturo Jauretche) – justo marcando os 25 (vinte e cinco) anos desde o lançamento do *Medusário*, em 2021⁸⁶ – é um movimento de escrituras do corpo: “en definitiva, son escrituras sobre el cuerpo, son escrituras del cuerpo, en neste sentido la implicacion política no es solamente en relacion al poder central o gobierno sino de esta revolucion de la

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HJnoWP86XbE>>. Último acesso em 02/02/2023 às 20:37.

comprension del politico [...] la poesia teve uma ressonância de essa question”. Ou seja, a revolução da compreensão política de que fala o editor-curador tem a ver com o mover-se, ou, antes, deslizar sem voltar a se aprisionar em posições ou procedimentos, bem como sugere o trans, nosso, enquanto chão de uma poética.

Notemos mais um pouco do que diz Echavarren do que chama não de obra ou antologia, aliás, mas de “mostra”:

Medusario es una tercera entrega, una ampliación considerable de otras dos: Caribe trasplatino, una selección bilingüe, español- portugués, que compuso **Néstor Perlongher** con traducciones de **Josely Viana Baptista** (Iluminuras, São Paulo, 1991) y Transplatinos, una muestra de poetas rioplatenses compaginada por **Roberto Echavarren** (El Tucán de Virginia, México, 1990) (ECHAVARREN, 2016, p. 11, grifos nossos).

Aqui já estamos buscando frisar três nomes fundamentais na tecitura da rede tanto de MP como de WB. Josely Viana Baptista esteve junto a Bueno nas primeiras 27 (vinte e sete) edições do *Nicolau*; assim como Néstor Perlongher é partícipe do *Nicolau*, além de ser também quem escreve o prefácio de nosso objeto, MP – assim como “Néstor Perlongher escreveu uma carta para o glorioso tablóide paranaensis [*Nicolau*] celebrando as primeiras ondas do Mar Paraguayo. Néstor Perlongher, poeta muito lido e cultuado na Argentina, foi o primeiro grande leitor do Mar Paraguayo”, afirma, em entrevista cedida a nós, Douglas Diegues –; enfim, o já repetidamente mencionado Roberto Echavren, principal organizador do *Medusario* e quem também depois segue escrevendo prefácios a WB, como em *Canoa Canoa* (2009) e edita *Novelas Marafas* (2021), publicação póstuma de WB, pela Flauta Mágica.

Sem querermos repetir discussões já feitas amplamente relativas ao neobarroco⁸⁷ relacionado a Bueno ou ao MP, queremos ainda listar nomes relevantes como Haroldo de Campos, mais de uma vez partícipe do *Nicolau* e, junto a José Lezama Lima, Severo Sarduy, para além dos já mencionados, componentes essenciais às redes as quais WB e MP vão associando-se (de forma ativa ou passiva, como no caso das leituras, por exemplo, *Práticas latino-americanas de translinguismo: de Xul Solar às poéticas do portuñol-portunhol* (2021), da autoria de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, em que vão desenhando argumento que aproximam esteticamente e, portanto, em rede, WB e Xul Solar).

Também a animalidade é um ponto que chama atenção no que diz respeito aos temas

⁸⁷ Para citar três breves exemplos, um artigo e duas dissertações, respectivamente: *Desterritorializar a língua e abrir a escuta*, Eleonora Frenkel (FURG, 2021); *A escritura de Wilson Bueno sob o signo neobarroco*, Tháisa Portella (UFPR, 2021); *Uma poética desterritorializada em Mar Paraguayo*, Diego Emanuel Damasceno Portillo (UFPR, 2018).

discutidos a partir da obra de Bueno: é desse tema que Bueno associado é, por exemplo, pelo pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira – em *Entre bestas e feras na literatura brasileira contemporânea* (ABRALIC, 2008) – a uma tradição de autores que escreveram bestiários, como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar; em perspectiva, ainda, de rede, Bueno é posto no trabalho de Jorge de Oliveira junto a autores como Nuno Ramos, Claudio Daniel, Jussara Salazar. Há, também, *Literatura e animalidade* (2016), quando a autora, Maria Esther Maciel, marca a presença do nome de Bueno ao lado de nomes como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond, Manoel de Barros, Hilda Hilst, Astrid Cabral, João Alphonsus, Nuno Ramos, Regina Rheda - na lista do que chama “nossos "animalistas"” ao referir-se a autores brasileiros que trabalharam com a animalidade. Também marca notável em MP, pelas aranhas, escorpiões, formigas – como notam outros pesquisadores, por exemplo Rita Lenira de Freitas Bittencourt no já mencionado *Práticas latino-americanas de translinguismo: de Xul Solar às poéticas do português-portunhol* (2021) ou Guilherme Conde Moura Pereira em “*Zoo de signos*” quando a linguagem devaneia animal (2021). Nesse segundo exemplo também relaciona a MP a animalidade que atravessa outras obras de WB, como *Manual de Zoofilia* (1991) e *Jardim Zoológico* (1999).

Para além dos temas, ainda, queremos alargar as relações, em nossa rede, notando a presença de autores, entre as 55 (cinquenta e cinco) edições do *Nicolau*, como Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, Ricardo Guilherme Dicke, Manoel de Barros, Leo Gilson Ribeiro, Jamil Snege, Luli Miranda, Wilson Martins, Osman Lins, Caio Fernando Abreu; bem como nossos entrevistados, Ricardo Corona (que também trabalha com a performance, aliás) e Jorge Kanese, presentes também no *Nicolau*.

Enfim, em todo este momento relacionamos tanto à obra quanto a Wilson Bueno outras obras e autores, principalmente autores – em amplo sentido, isto é, desde autores em linguagens múltiplas-trans-híbridas (não apenas a palavra escrita, a palavra performada, teatralizada, a imagem pintada etc), enfim, artes inespecíficas, até autores mais tradicionais e formalistas até, como no caso de João Cabral de Melo Neto – que se relacionem também a Wilson Bueno, dissidente, a seu tempo, a articular ideias desde o jornal *Nicolau*. Em verdade, este momento nosso é uma tentativa de listagem de nomes, títulos, muito mais do que uma sistematização que prioriza a crítica, no sentido de que entendemos aqui que a crítica já foi feita – como por exemplo no caso do neobarroco, ou mesmo do portunhol, como já apontamos em nossas discussões – e que, inclusive, não deveria ser ignorada, mas sim lida e discutida. Finalmente, o que fizemos então foi uma quase listagem a partir de pontos de encontro de tais nomes ou títulos

com *Mar Paraguayo*, com Wilson Bueno em busca de tecer a rede de que falamos, traçar mapas que imaginamos.

Todas as leituras colocadas até aqui só podem ser enriquecidas se levamos em conta a persona WB dentro da *máquina performática*: de outro modo, quer-se dizer que a *máscara*, o discurso, e a *pose*, o corpo (CAMARA; AGUILAR, 2017) de Bueno vão atualizando-se a partir dos contatos que fez, de sua rede, bem como dos registros que deixou escritos enquanto argumento ou narrativa, e atualizam-se até mesmo das roupas que vestiu ou das fotografias que dele selecionam para compor uma obra que será publicada – de modo a atualizar, também, as leituras de *MP*. Isto é: não poderíamos deixar de tocar no corpo de Bueno, dissidente que foi. Considerando sua homossexualidade junto aos outros fatores que viemos apontando até então, fica mais justificada – quando o notamos junto às dissidentes bichas insurgentes que foram, para citar apenas dois importantes nomes na bibliografia do autor e de *MP*, Nestor Perlonguer e Caio Fernando Abreu – a potência a desestabilizar normas desde a linguagem performática e do corpo do autor.

CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS, TEMPO QUATRO

[...] a flecha que em ondulações de susto terá sempre como alvo o verão invencível.
Wilson Bueno, 1994

Este momento em que se inscreve esta especulação em forma de ciranda parece tão propício mesmo à leitura de *Mar Paraguayo* já que foi bem em 2022 que a Iluminuras finalmente publicou uma reedição deste acontecimento que é essa narrativa, essa obra e fez repercutir outras publicações em homenagem aos trinta anos de *MP*. A nova edição de *MP*, no que contém em si de novidade, apresenta reflexões de Adalberto Muller e Douglas Diegues, os editores, a partir de acessos aos materiais originais e aos datiloscritos de WB: é possível sabermos de rasuras feitas à mão por Bueno, é possível sabermos algumas das referências utilizadas por Bueno quanto ao guarani presente na obra, enfim, temos na reedição comemorativa pontos relevantes a serem considerados em leituras mais contemporâneas da obra, que reparam bem no que ela não explicitamente diz.

Mar Paraguayo, lido através de suas imagens, metáforas desdobradas em linguagem, em um certo ritmo, desde o título imprime instabilidade e mobilidade, trânsito, fatores que estarão presentes de diversas maneiras (seja através da linguagem, do ritmo, das imagens) em toda a obra e, portanto, solicitam de quem lê, para nós, também uma leitura ‘trans’. É como se Wilson Bueno subvertesse o tempo cronológico, o que Leda Maria Martins chama de “tirania de Chronos” (MARTINS, 2021, p. 24), na medida em que *Mar Paraguayo* parece, de algum modo, ter dado a sua narrativa a possibilidade de atualizar-se desde o fato de que, cada vez mais, na contemporaneidade, o que era fronteira (se à fronteira quer-se associar o limite) torna-se outra coisa, torna-se ‘transfronteira’. Enfim, desde a estrutura desta investigação, buscamos coerência com a obra, esse nosso objeto, que entendemos ser trans: compreendendo nossa narrativa em um devir-menor, compreendemos a possibilidade de realizarmos uma análise em tom menor, em tom de ciranda, também tom de guarânia, tom de *Mar Paraguayo*.

Fato é que determinadas narrativas são escolhidas para serem lembradas e outras são deixadas ao esquecimento. E em uma relação inextricável com todas as criações relacionadas às sociedades humanas há, mais explicitamente e as vezes menos, limites que não devem ser ultrapassados, limiares, fronteiras. Entretanto, implicados pelos limites, ainda assim, podemos considerar o trans, o para além de. Daí temos o ‘trans’ e todo sintagma-paradigma pode ser por ele alterado. O próprio limite, a própria fronteira, por exemplo, são pelo ‘trans’ borrados: eis, por exemplo, a já mencionada ‘transfronteira’, a noção de que há um movimento contínuo e um contato que faz proliferar para além de qualquer limite geográfico as questões da humanidade.

Esta investigação que se apresenta foi e está posta a partir uma obra que podemos discutir em termos de “poética” – por isso dizemos ser, essa poética, a elaborada em *Mar Paraguayo* – trans. Quer-se deixar bem pontuado que é intencional ser, essa investigação, inscrita em meio a um cenário fervilhante para o prefixo ‘trans’ – associado em primeiro momento às questões de (trans)gênero e/ou (trans)sexualidade pela efervescência da luta política quanto a essas questões –, uma investigação que se reconhece a partir tanto da ênfase ao trans como chave de leitura dada pela contemporaneidade quanto da ciranda como uma possibilidade de leitura aqui performada. Assim, ainda que as questões de gênero e sexualidade não sejam o único foco desta discussão, estiveram e estão ligadas à nossa pesquisa desde o princípio pela dissidência (lê-se: o ‘para além’ da norma) e pela potência do corpo insurgente. Pensamos o prefixo ‘trans’ enquanto potente agente a nos dar mais amplos horizontes no que diz respeito aos limites que pensamos e analisamos: os limites das línguas, das nações, das culturas, dos corpos, dos tempos, enfim, das narrativas todas.

Mar Paraguayo, como tentamos nesta escrita em ciranda acentuar, afirmar, argumentar, é ‘trans’. E ser ‘trans’ é uma profanação aos *dispositivos* (AGAMBEN, 2005) hegemônicos e “universais”. Insurgente, o prefixo ‘trans’ torna explícito o mais possível a perspectiva de que não há universalidade, há o contato, a transculturação – o que se entende aqui é que há a troca entre culturas, o movimento entre culturas. Isso uma vez que o contato entre as culturas não ocorre de maneira passiva e, mesmo quando há a imposição de uma sobre outra, na busca de desenhar o poder para a dominante e a subalternidade para a dominada, sabemos que há uma necessidade que permanece àquela que impõe: a presença fundamental do “dominado”. Dominado que, ativo, vivo, não deixa, ainda assim, de contaminar as narrativas hegemônicas, todas que componham a imaginação pública – a participarem da *fábrica da realidade* e produzirem presente (LUDMER, 2013).

O que se espera é que haja daqui uma contribuição no sentido de uma leitura que seja contemporânea ao momento desta escritura que se quer performática, em ciranda, em seus tempos. Para isso buscamos diálogos com discussões contemporâneas, com autores contemporâneos, que fundamentam também nossa argumentação e tornam as análises feitas, a especulação feita, de algum modo, um caminho (a nós) mais interessante a ser percorrido. Esperamos, enfim, que o que fique disto tudo, é, enfaticamente, necessidade de mover-se: enquanto pesquisadore, enquanto leitor, assim como aconteceu ao corpo que escrevia, que moveu-se profundamente durante as leituras, escutas, escritas, enfim, reconheceu-se trans. Então é isso que quer-se aqui que fique: a potência do movimento, para dentro, para fora, para todos os mares que somos, que mergulhamos, que poderemos ser, sonhar, de modo que as

fronteiras sejam cada vez mais porosas e as comunidades estejam cada vez mais trans, isto é, mais para além dos limites que nos são impostos.

Finalmente, concordamos enfaticamente com Perlonguer quando nos diz em sua apresentação da narrativa que “Aqueles que têm obsessão pelo argumento (que existe, mas é tão indeciso e emaranhado quanto a matéria porosa que o compõe) e deixam de lado o elemento poético das evoluções e mutações da língua, perderão o melhor”. Assim, todo o esforço aqui feito vem da percepção uma linguagem que se quis performática, de que uma escritura de corpo e sobre corpos, que não poderia ignorar as portas que se abrem desde o corpo: notar o movimento desde o corpo – notar o trans, portanto, desde o corpo, desde a performance, desde um *Mar Paraguayo* que, marafo, faz vingar imaginários a atualizarem-se a cada leitura, faz vingar, de seu chão, o hoje tão debatido ‘trans’.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o dispositivo?** In: revista outra travessia, n. 05. Trad. Nilcéia Valdati. Florianópolis, 2005, p. 09-16. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** In: O que é contemporâneo e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009. p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.** Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental.** Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alegrias e penas por aí.** Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS (ANTRA). **Dossiê: ASSASSINATOS e violências contra pessoas Trans em 2022.** [ORG] BENEVIDES, Bruna G. Distrito Federal: Distrito Drag; ANTRA, 2023.
- BABENCO, Hector. **O beijo da mulher aranha.** [120'], cor. Brasil, Estados Unidos: HB Filmes, FilmDallas Pictures, Sugarloaf Films, Inc., 1985.
- BARBOSA, Lourenço da Fonseca. Minha ciranda. In: ITAMARACÁ, Lia de. **Eu sou Lia.** Rob Digital, 2000.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada.** Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História, p. 241-252. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Poéticas do presente – Limiares,** 2005. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101948>> Acesso em 09/10/2022.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Práticas latino-americanas de translinguismo: de Xul Solar às poéticas do portuñol-portunhol** (2021). Dossiê Alea 23 (2). May-Aug 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1517-106X/2021232110126>>. Acesso em: 08/06/2021.

BRAVO, Álvaro Fernández. **Nuevas contribuciones para una teoría de las redes culturales**. In: Cuadernos del CILHA, vol. 12, núm. 14, 2011, pp. 209-215. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181721529012>>. Acesso em: 10/03/2023.

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

BUENO, Wilson. **Canoa Canoa**. Print Book, Portuguese, 2009. Edição bilíngue. Córdoba: Babel Editorial, 2009.

BUENO, Wilson. **Mano, a noite está velha**. Planeta, 2011.

BUENO, Wilson. **Manual de zoofilia**. Ilha de Santa Catarina: Noa Noa, 1991.

BUENO, Wilson. **Mascate**. – Pi'aitteguivé. Asunción: Yiyi Jambo, 2014.

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

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Santiago: Imtemperie, 2001.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: Tsé Tsé, 2005.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Toluca: Bonobos, 2006.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo** seguido de *Canoa Canoa*. Buenos Aires: Interzona, 2020.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 2022.

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

BUENO, Wilson. **Ojos de água**. Argentina: El territorio, 1992.

BUENO, Wilson. **Os chuvosos**. Curitiba: Tigre do espelho, 1999.

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

BUENO, Wilson. **Ilhas**. Curitiba: Medusa, 2017.

BUENO, Wilson. **Novelas Marafas**. Uruguai: La Flauta Mágica, 2018.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. In: **Nicolau**, Curitiba, ano I, n. 6, p. 25, dez. 1987.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. In: **Nicolau**, Curitiba, ano I, n. 11, pp. 12-13, maio 1988.

BUENO, Wilson. In: **Nicolau**, Curitiba, ano IV, Nº 35, 1990.

BUENO, Wilson. In: **Nicolau**, Curitiba, ano VI, Nº 42, 1992.

BUENO, Wilson. In: **Nicolau**, Curitiba, ano I, Nº 1, 1987.

BUENO, Wilson. In: **Nicolau**, Curitiba, ano VII, Nº 54, 1994.

BUENO, Wilson. In: **Nicolau**, Curitiba, ano VIII, Nº 55, 1994.

BUENO, Wilson. Revista de Literatura e Arte – Germina <https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm> Acesso em 17/01/2023.

CAMPOS, Haroldo de. PAZ, Octavio. **Transblanco** (em torno a Blanco de Octavio Paz e Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CABRERA, Antonio Damian. **O Paraguai insular : a metáfora da ilha e movimentos insulares**, 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-05072017-094448/pt-br.php>>. Acesso em: 07/08/2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001465832>>. Acesso em: 19/01/2023.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **Una heterogeneidad no dialectica: sujeto y discurso migrantes en el peru moderno**. Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Niums. 176-177, Julio-Diciembre 1996, 837-844.

CORONA, Ricardo. Raspão d’Estrelas. In: **Nicolau**, ano VI, Nº 45, p. 24, 1992.

COTA, Débora. **Campo expandido em abordagens do literário**. Organon, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–16, 2019. DOI: 10.22456/2238-8915.96698. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/96698>. Acesso em: 20 jun. 2022.

COTA, Débora. **Em trans: leituras latino-americanas do presente e o estatuto da literatura**, 2010. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94222>> Acesso em 10/12/2022.

DELEUZE; GUATARI. **Kafka para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assirio e Alvim, 2003.

ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo. (Orgs.). **Medusario**: Muestra de poesía latino-americana. [ORG] ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo. Santiago: Ærea Carmènère, 2016.

ECHAVARREN, Roberto. **25 años de Medusario. Entrevista a Roberto Echavarren**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HJnoWP86XbE>>. Último acesso em 02/02/2023 às 20:37.

ETTE, Ottmar. **As literaturas do mundo: condições transculturais e desafios polilógicos de um conceito prospectivo**. In: Translinguismo e poéticas do contemporâneo. [ORG] LISBOA DE MELLO, Ana Maria. ANDRADE, Antonio. 1. ed.: Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

FAVARO, Celso Hernandes. **Vozes, Labirintos, Alegorias: Mar Paraguayo, de Wilson Bueno**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Três Lagoas, Três Lagoas. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1110>>. Acesso em: 08/06/2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FLORENTINO, Nadia Nelziza Lovera de. **Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar Paraguayo, de Wilson Bueno**. 2016. Tese de doutorado – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/142008?show=full>>. Acesso em: 07/01/2021.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARRAMUÑO, Florencia. **Arte inespecífica e mundos em comum**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.25, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 2005.

GLISSANT, Edouard. **Poética da relação**. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira e Ana Kifer. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**. p. 67-84. [ORG. RIOS, Flavia; LIMA, Márcia]. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GWENDOLYNE CALLENDER FRANÇA, Déborah. **Quem deu a ciranda a Lia? : a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7737>>. Acesso em: 09/02/2023.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HILST, Hilda. Alcoólicas. In: **Nicolau**, Curitiba, N° 27, p. 7, set./out./nov. 1989.

HILST, Hilda. Voy a naufragar em el Mar Paraguayo. In: **Nicolau**, Curitiba, N° 46, p. 25,

HILST, Hilda. In: Voy a naufragar em el Mar Paraguayo. **Cândido**, Curitiba, N° 135, p. 17 – 20, fev. 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Orelha. In: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

JASINSKI, Isabel. **Américas transitivas e as redes do literário**. Curitiba: Medusa, 2017.

KANESE, Jorge. **Paraguay: erro geográfico**. In: Nicolau, Curitiba, Nº 6, p. 17, dez. 1987.

KIFER, Ana; Edimilson. Apresentação. In: GLISSANT, Édouard. **Poéticas da relação**. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira e Ana Kifer. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

MAGUIÑA, Carlos García Bedoya. **Transculturación**. In: Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina. [ORG] COLOMBI, Beatriz. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

MALLMANN, Francisco. In: Fora das sombras. **Cândido**, Curitiba, Nº 135, p. 9 – 11, fev. 2023.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro : Record, 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **El Coronel no tiene quien le escriba**. México: Diana, 1987.

MARTINEZ, Marcelino Machuca. **Mapas del Paraguay Gigante**. Asunción: Tall. Gráf. El Arte, 1951.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELO, Alberto da Cunha. **Noticiário**. Recife: Edições Pirata, 1979.

MELO RIBEIRO AIRES, A. G. ; PERETI, E.. (2023). **O Mar Paraguayo e o suruvu translíngue de uma memória marafa**. Revista De Estudos De Literatura, Cultura E Alteridade - Igarapé, 15(3), 119–133. Recuperado de <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/7297>.

MELO RIBEIRO AIRES, A. G. (2023). **O MAR PARAGUAYO TRINTA ANOS DEPOIS: ENTRE ONDAS OU ZONAS DE INTERFERÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES**. Frontería Revista do Programa e Pós-Graduação em Literatura Comparada, 3(2). Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/litcomparada/article/view/3752>.

MELO RIBEIRO AIRES, A. G. **O próprio e o impróprio, a comunidade e o trabalho estético realizado por Wilson Bueno**. Ebooks ABRALIC 2021. No prelo.

MIRANDA, Antonio. **Portunhol: prática translíngue no discurso literário contemporâneo**. In: Translinguismo e poéticas do contemporâneo. [ORG] LISBOA DE MELLO, Ana Maria. ANDRADE, Antonio. 1. ed.: Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

MULLER, Adalberto. Notas lançadas ao *Mar Paraguayo*. In BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Iluminuras: São Paulo, 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOURE, Erin. **El riesgo está inscrito en la estructura**: Traducir a Wilson Bueno, del Sur al Norte. In: Colóquio "entrelugar y tradcción". Santiago de Chile, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Entre bestas e feras na literatura brasileira contemporânea**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. p. 1-8. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/EDUARDO_OLIVEIRA.pdf> Acesso em: 09/01/2023.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERLONGHER, Néstor. **Sopa Paraguaia**. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992. pp. 7-11.

PEREIRA, Guilherme Conde Moura. **Wilson Bueno: um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas**. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219551>>. Acesso em: 05/05/2022.

PEREIRA, Guilherme Conde Moura. **“Zoo de signos” quando a linguagem devanea animal**. Dobra, Lisboa, n. 6, 2021.

PERSONA... In: *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa* (<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Último acesso em 03/03/2023 às 03:45.

PLÁ, Josefina. **Ñandutí: encrucijada de dos mundos**. In: PLÁ, Josefina. *Obras completas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. Asunción: RP Ediciones, 1991. v. 1. p. 59-73

PORTILLO, Diego Emanuel Damasceno. **Uma poética desterritorializada em Mar Paraguayo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/54009>>. Acesso em: 13 set. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Entrevista a Paul B. Preciado: "Soy un disidente del sistema sexo-género" | betevé**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Aa-RiOuYiE4>>. Acesso em 01/03/2023.

PRECIADO, Paul B. **Entrevista a Paul B. Preciado, filósofo teoria Queer | betevé**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>>. Acesso em 01/03/2023.

PRECIADO, Paul B. **Multidões queer: notas para uma política dos “Anormais”**. de HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento Feminista. Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

ROCHA, Ava; ESPÍNDOLA, Iara. Peixe Mulher. In: ITAMARACÁ, Lia de. **Ciranda Sem Fim**. Recife: Somax, 2019.

RODRIGUES,, Dora Segovia de. **Kuatiá Mbaapó: Josefina Plá e a poesia do ñanduti, gusta vo?**. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/79389>>. Acesso em: 01/06/2022.

TELLER, Sonia. **História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-18022010-170313/pt-br.php>>. Acesso em: 09/02/2023.

ZIGA, Itzar. **Devir cachorra**. Rio de Janeiro: N1 Edições, 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTAS EM TRABALHO DE CAMPO⁸⁸

Não creio de bom o só fornecer dados. Creio de melhor inventar. Posso dessa forma melhorar até a vida de um passarinho. Espargir meus escuros. Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético.
Manoel de Barros

Em maio fiz uma viagem: foi uma viagem de campo com o apoio do edital 15/2022 da do PPGLC da UNILA, programa do qual faço parte. Foi uma viagem a trabalho para coletar dados e realizar entrevistas. Aqui cabe o resultado das entrevistas: feitas presencialmente por acreditarmos ainda na potência da errância, possível apenas no encontro entre tempo e espaço onde caiba mais que um corpo frente a uma máquina. Entrevistas captadas por um celular com um aplicativo de gravador de voz. Entrevistas com Jorge Kanese, Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona⁸⁹. Para fazê-las fui à Assunção, à Campo Grande, à Curitiba, à Piraquara – cada lugar desses a entrevistar um autor-crítico, respectivamente e consecutivamente. Esses, que além de autores-críticos foram amigos também de Wilson Bueno, autor do que para nós é a pedra de toque: o *Mar Paraguayo*.

Tudo se deu a partir da pesquisa que faço com o incentivo da CAPES no PPGLC: esse Programa que me fez descobrir redescobrir a literatura, assim como a migração, de tantas maneiras, o deslocamento, de tantas maneiras, o trânsito, de tantas maneiras, e principalmente o ‘trans’, que decidi enfatizar enquanto prefixo modulador da leitura que faço de *Mar Paraguayo*. *Mar Paraguayo*, narrativa de setenta e três páginas publicada pela primeira vez enquanto obra em 1992 pela editora Iluminuras, a mais investigada entre todas de Wilson Bueno, com sua marafona-narradora, está completando trinta anos desde a publicação e, como veremos também nas entrevistas e já veremos em algumas menções feitas durante o texto da dissertação, é um catalizador quanto às desestabilizações. E, justamente por ter *Mar Paraguayo* enquanto meu corpus para análise realizei o projeto de campo, quis ir ao encontro de *alguéns* que pudessem não me dar respostas, mas endossar o que já estava refletindo e elaborando: as formas possíveis de lidar com *Mar Paraguayo*, obra que, mesmo a cumprir trinta anos dede a

88 O presente texto (a apresentação e as respectivas entrevistas) foi recortado para ser submetido à publicação na revista Frontería (PPGLC/UNILA - Dossiê: *Quantas ondas cabem no Mar Paraguayo?*). O recorte mencionado foi aceito e publicado em fev/2023. Cf. O MAR PARAGUAYO TRINTA ANOS DEPOIS: ENTRE ONDAS OU ZONAS DE INTERFERÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES.

89 “Tudo começou com um sim”, disse Clarice Lispector em *A hora da estrela*, e é pelo ‘sim’ que agradeço aos poetas-entrevistados: agradeço pelo ‘sim’, por terem disponibilizado horas do seu dia, seja para me receber em casa, seja para me encontrar em um café e passar horas ali.

publicação, atua de maneira emergente ao ponto de antecipar ou acompanhar como se antecipasse as discussões contemporâneas, como as de identidade de gênero, as de sexualidade, as da ecocrítica, as indígenas, tocando em questões como o afeto, a solidão. De outro modo: é como uma graça-enunciação à superação de velhos fantasmas ao ser humano que, de tão ignorados, tornaram-se problemas que cada vez mais estão alarmantes: sabemos das ruínas a construir a contemporaneidade. O velho é nosso inferno, a marafona sabe bem, precisamos matar o velho.

Após a conclusão da viagem de campo, após o retorno, o trabalho feito, de transcrição e edição, vale pontuar, quer-se um tanto ou minimamente inventivo. A epígrafe de Manoel de Barros não é à toa: para lidar com as mais de quinze horas de entrevistas e tecer um texto entre o que tangenciava as questões e, no entanto, parece nos interessar, precisei não só fazer recortes, mas também inventar um pouco. Não colocar palavras na boca de ninguém, palavras que não sejam conjunções, coisas assim, para tentar articular melhor as ideias que precisaram de cortes para caber aqui nessas poucas páginas que nos cabem. Metodologicamente, optamos pela tentativa de, em busca de uma coerência, manter as questões/respostas que tivessem relação mais direta com 1. O primeiro contato dos autores-críticos com *Mar Paraguayo*, a recepção da obra ; 2. O fato de a primeira publicação da obra completa estar fazendo 30 anos dar condições de notar, hoje, *Mar Paraguayo* como obra fundante; 3. A percepção dos autores-críticos quanto à relação de *Mar Paraguayo* com o prefixo ‘trans’, ponto central da investigação mais ampla da qual esta pesquisa de campo e entrevistas fazem parte; 4. As reverberações, hoje, de *Mar Paraguayo*, talvez uma arma cultural contra fronteiras que se queiram limites. Questões relativas às personas ou personagens também são exploradas, tanto quanto a relação da marafona com o próprio Wilson Bueno. Vale dizer, ainda, que, na tentativa de expressar a experiência mais amplamente, optamos aqui por manter tanto certos traços da oralidade, como repetições ou coloquialismos, como também as entrevistas nas línguas que foram feitas – isto é, em meio aos portunhóis (aqui sem distinções em itálico), majoritariamente em português com Douglas Diegues, Jussara Salazar e Ricardo Corona, e em castelhano com Jorge Kanese – para sermos coerentes mesmo com a proposta da narrativa a que rege todo este trabalho.

Portanto, ao depararmo-nos com o resultado, ao notar que os sim’s recebidos pelos autores-críticos potencializam os já tão profundos e turbulentos possíveis mergulhos nas águas de *Mar Paraguayo*, espera-se que haja ainda tantas outras reverberações, em outros tempos para além desse, dessas águas que em ondas desde aqui também já reverberaram e reverberam. Isto é: que sirvam a quem as ler tanto quanto a mim serviram ao ouvi-las e a transcrevê-las, lê-las e relê-las. Enfim, eis as entrevistas: a) Entrevista 1, com Jorge Kanese, em Assunción; b)

Entrevista 2, con Douglas Diegues, em Campo Grande; c) Entrevista 3, com Jussara Salazar, em Curitiba; d) Entrevista 4, com Ricardo Corona, em Piraquara.

a) Entrevista 1, con Jorge Kanese, en Assunción

Ana Gabriella: ¿Cuál fue su primer contacto con *Mar Paraguayo*? Me gustaría que hablaras un poco sobre la imagen de *Mar paraguayo*, el primer contacto con *Mar Paraguayo*, que en tu caso fue una reunión previa a la publicación, ¿sí?

Jorge Kanese: El viaje a Curitiba en el 86... Wilson me presenta el *Boleros Bar*, y luego me pide este texto [*Paraguay: erro geográfico*, publicado en el periódico *Nicolau* 06], sí, que está aquí [señalando el periódico *Nicolau* 06 sobre su escritorio, junto con las cartas de Bueno, otras ediciones del periódico y las obras del autor], luego me pide la entrevista con Dom Livio Abramo, también para *Nicolau*.

AG: En una entrevista concedida al investigador Damián Cabrera hay información de que estuviste en contacto con Bueno también para hablar de los guaraníes presentes en *Mar Paraguayo*, ¿podrías hablar más sobre esto?

JK: Entonces, Guaraní... No soy guaraní, el guaraní no es mi primera lengua. Mi padre es hijo de italianos, mi madre de rusos, en nuestra casa hablábamos español. En Paraguay, cuando yo era niño, en los años 50 y 60, se hablaba yopará, no como ahora que predomina el español y una mínima mezcla de guaraní. Antes era lo contrario, había mucho más guaraní y menos español en la mezcla. De niño iba a jugar al parque frente a mi casa y no entendía nada porque todos hablaban guaraní, pero en mi casa hablaban español. Luego me metí en política y estuve en la cárcel, estudié medicina, y luego la empleada de mi casa hablaba en guaraní, luego fui a trabajar a un laboratorio privado y todos hablaban guaraní, fui a comprar una propiedad y mi empleado hablaba guaraní. Así que estaba aprendiendo guaraní, pero ya no es el antiguo guaraní. Hoy el guaraní, al igual que el tupí, ha desaparecido en la mezcla. En Brasil ni siquiera había una mezcla, ¿verdad? Lo que hay son topónimos. Y esto fue lo primero que hablamos Wilson y yo, porque yo había empezado a mezclar el guaraní con el español. Luego estaba el vínculo con *Nicolau*, con Wilson, que organizó a *Nicolau*.

AG: Sobre la mezcla de lenguas: hay en esto, como efecto, de alguna manera, la ruptura de los límites de las comunidades nacionales, una apertura a las nociones de transnacionalidad...

JK: Sí, es una mezcla de lo arcaico y lo ultramoderno también. Incluso, en algunos de mis libros pongo que los países no existen, es decir, la mezcla es una expresión de deseo y broma sobre la existencia de los territorios, por eso hable em los años ochenta “error geográfico”. En serio, yo decía eso, es un error geográfico, es decir, ¿tendríamos que haber sido parte de Brasil o parte de Argentina! Y en medio de la vorágine, está la historia que nunca se cumple, como ocurrió en Paraguay. Y el nacionalismo que tenemos los paraguayos, sí, porque yo también estoy intoxicado por ese nacionalismo, es reactivo, es una reacción. Al igual que cuando te digo que

Paraguay no existe, declaro que afortunadamente no existo en Paraguay, por lo que ningún periodista me va a molestar.

AG: Estando aquí en Asunción oí hablar de algún misterio que no hay manera de entender, un misterio que sería el propio guaraní, un lenguaje de los afectos. ¿Podría hablar un poco de eso? Porque el personaje, la marafona, la narradora, también es paraguaya, parece, y tiene ese guaraní cosiendo sus pensamientos. ¿Qué dices de eso?

JK: Bueno, yo había dicho antes que mezclo, como quien quiere mezclar, el español con el guaraní, por ejemplo, pero que no he nacido guaraní. Lo aprendí en las luchas de la vida, en la prisión política, en la medicina, en el campo con la gente del campo. En torno al guaraní hay muchos mitos, y, bueno, yo diría que el guaraní expresa mejor el rencor que el afecto. El rencor es probablemente el afecto más fuerte que existe, la rabia que siente el paraguayo al no ser comprendido. La historia de la guerra, esta maldición, ha marcado mucho al paraguayo, incluso hoy. En las generaciones actuales, la gente, creo, está más despojada de este rencor histórico. Hay muchos mitos y verdades. Ahora bien, detrás de los mitos también hay muchas riquezas. Te puedo decir que en los años ochenta, cuando conocí a Wilson, en Curitiba, con *Nicolau*, el mundo era otra cosa, es decir, sabemos por qué Wilson se puso a usar el guaraní: porque la distintividad es una característica de las lenguas, ¿no? Es decir, el valor viene dado por el carácter distintivo. Hay que hacer algo diferente, distintivo. Por eso tuve un fuerte contacto con Wilson en aquella época.

AG: Este año *Mar Paraguayo* cumple 30 años desde que se publicó por primera vez, ¿qué transmite hoy esta obra? ¿Cómo se desarrolla, cómo reverbera?

JK: Hay muchos clichés y lo que, creo, le sirvió a Wilson para sacar la *paraguayidad* como pretexto del mar, que es siempre lo que nos falta, fue esta distintividad. Es decir, creo que canalizó su hipercreatividad, porque era un tipo muy creativo y tenía mucho bagaje cultural, así que lo canalizó ahí. ¿Y qué valor tiene eso? *Mar Paraguayo* es un icono de la literatura brasileña, la mezcla de lenguas es el futuro.

AG: En mi trabajo pongo "trans" como clave de lectura del texto, ¿qué opina de ello?

JK: El término "trans" se utiliza mucho hoy en día y significa muchas cosas. De hecho, significa transición, pero también significa mezcla, en general, ¿no? Y en la mezcla de lenguas se mezclan los imaginarios de las distintas lenguas, es decir, no sólo los afectos, sino todo el imaginario. Es como cuando la gente dice "bueno, me siento en guaraní" en Paraguay. Es como tratar de explicar cómo el lenguaje influye en las sensaciones de uno, que creo que es lo que Wilson consigue con *Mar Paraguayo*. Cuando mezclamos los idiomas hacemos que el receptor, el lector, profundice. En otras palabras, creo que la buena literatura sirve para profundizar en el propio imaginario del lector. Y tiene que ser algo que sirva a todo el mundo, que tenga un efecto, algo que toque alguna fibra especial.

AG: Hay algo que quería saber: ayer estuve en la Biblioteca Nacional y justamente estuve buscando mapas, y en esa búsqueda encontré que, como dijiste en algún momento de

nuestra conversación, todo lo anterior era Paraguay. Paraguay Grande o Gran Paraguay, y me emocioné porque no sabía que Paraguay había tenido un mar...

JK: Así que, en realidad, no había nada. Hasta la llegada del imperio portugués, los bandeirantes, los mamelucos, es decir, la lucha entre España y Portugal... eso fue una cosa constante durante siglos. Así que, en realidad, no había nada, es decir, nada que fuera o no fuera Brasil o Portugal o Paraguay o España, esa es la aplicación real. La gracia que le hice a Wilson fue: "mire, usted está viviendo aquí en Curitiba y esto era Paraguay", pero no había Curitiba y no había Paraguay por la Corona Española y el Imperio Portugués. Era una broma, por supuesto, nos entendíamos, y eso tiene que ver con el *Mar Paraguayo*.

AG: En cualquier caso, hubo desmembramientos... Inmediatamente lo relacioné con la marafona, ya que, sin nombre, tiene este sustantivo común que en sus acepciones alberga la posibilidad de que sea 'muñeca de trapo'. ¿Qué opina de la relación?

JK: Estamos en la dimensión del mito, el mito no es la historia. Y eso es lo que Wilson entiende al situar al personaje, o a los personajes, en ese entorno que es la actual costa de Guaratuba, que simboliza el sur de Brasil. El sur de Brasil avanzó, avanzó, hubo matanza de indígenas, mamelucos... En otras palabras, las versiones históricas también son inciertas, no muy claras en general. Por eso Wilson hace la contrahistoria, contra la élite brasileña, poniendo a Paraguay en primer lugar, provocando a toda la élite brasileña e igualmente a la argentina, y no sé qué es peor, en realidad. Mar Paraguayo entra en la dimensión del mito y ese es el éxito. Por ejemplo, en comparación con Roa Bastos, tuvo tanto éxito porque también mitifica el fenómeno de la resistencia paraguaya, que es un poco lo que también hace Wilson. Me solidarizo con la gente que se resiste y lo que hace [Wilson] es, a propósito, la mezcla de portugués y español... Es decir, para mí ese es el sentido. De hecho, es muy difícil determinar la verdad histórica: si era Paraguay, si no era Paraguay... Ese era el territorio de nadie. Fue una lucha entre dos imperios que estaban en el lado del Atlántico.

AG: Me gustaría que hablaras un poco sobre la cuestión de la soledad de la marafona, el guaraní, la migración... En esa relación con su probable origen paraguayo.

JK: Cuando nos adentramos en la condición humana, cuando se va más allá de la estilística y del contenido, es decir... ¿cuál es el mecanismo? Digo que la realidad, lo real, es decir, las dificultades del lenguaje, sirven para profundizar en algo que está dentro. Y la literatura asciende a ese nivel cuando asciende al nivel profundo de la realidad, de la condición humana. ¿Y qué es la condición humana? ¿Por qué la lucha del bajo imperio? ¿Por qué era o no era "mar paraguayo"? ¿Por qué la marafona o no era una prostituta o una muñeca de trapo o una pobre mujer que piensa en guaraní y se trasladó a la costa? Hay quien dice que lo importante son las respuestas, sí, puede ser, pero yo digo que a veces lo importante son las preguntas. El arte, la expresión más rara y sublime de la especie humana, ¿qué sentido tiene? ¿Cómo se llega o cómo se puede llegar a sentir esa condición humana? Para subir, hay que bajar. Algunos poetas argentinos usan el guaraní como incrustaciones, recuerdo a Marcelo Silva, que decía "incrustaciones en guaraní" porque no entendía el guaraní, y Wilson tampoco entiende mucho el guaraní, pero "incrusta" palabras en guaraní y eso produce un efecto. Incluso el guaraní que utilizo yo es una especie de incrustación, porque aunque entiendo mucho el guaraní no es mi lengua primaria, donde siento que las cosas son más fuertes. Mi opinión sobre Wilson es que,

desgraciadamente, como he dicho, era un tipo arriesgado y eso le costó la vida. Lamento mucho la noticia de su muerte.

AG: El título de su texto en *Nicolau* incluye una palabra que Bueno también utiliza en la "apertura" de *Mar Paraguayo*, en la "noticia", que es la palabra "error". ¿Podría comentar un poco sobre esto?

JK: Sí, creo que ahí podemos hacer una distinción: en español 'error' no es equívoco, 'error' y 'equívoco' no son sinónimos, es casi sinónimo. Por eso puse 'error', más como algo que tiene que ver con el destino -por el contrario, el equívoco es voluntario, por acción, por defecto, el equívoco es algo que se hizo mal-. Así lo entiendo en español, ¿no? Sí, por lo que entiendo que lo que hay allí de "mezclaje" lingüístico hace referencia a ese "error" del que hablo, como *Paraguay* como "error". Ahí hay una cuestión de traducción y de mezcla de lenguas, la búsqueda de la equivalencia tiene que romper de una lengua a la otra, la cadencia y el sentido, las dos cosas, y tiene que haber la superposición de algo que conjugue las dos cosas de forma equivalente porque la mayoría de la gente traduce rigiéndose por el ritmo o el sentido y entonces es una especie de verso libre y ya no hay sonoridad, se pierde. Creo que el secreto está en el medio del camino y en quién te guía para recorrer ese camino del medio, que es tortuoso. Quienes lo hacen son algunos grandes escritores, es decir, es como una guía, una intuición profunda.

AG: Ha dicho que *Mar Paraguayo* es un mito, y el hecho de que se haya publicado por primera vez hace treinta años ayuda a entender este mito...

JK: Sí, te decía que me inspira... ¡Y es desconocido! No es que *Paraguay* haya tenido nunca mar, pero el libro de Wilson Bueno sí. Es desconocida en *Paraguay* porque toda la literatura brasileña es prácticamente desconocida y el efecto que tendría el *Mar Paraguayo* si fuera conocido en *Paraguay*, como mito, como recreación de un mito, podría ser incluso políticamente sensible. O, al menos, ideológicamente sensible. Somos un producto de la condición humana, de un efecto regional, de grandes intereses... La cultura paraguaya como respuesta a Brasil o al mundo en un libro de Wilson significa algo más relacionado con el error que con la equivocación. Toda la división territorial fue arbitraria, y la historia no es muy clara, es decir, los territorios nacionales son algo tan arbitrario como un idioma: ¿por qué no hablamos inglés? Las mezclas lingüísticas son las lenguas del futuro. Es decir, como un mito. Como si esto nos hiciera conocer *Paraguay*, donde no hay más mar que el hecho de que Wilson Bueno escribió ese texto. Soy consciente de que las cosas que escribo no las lee nadie, pero sí tiene algún efecto. Sólo que el efecto es mucho más lento y el ritmo mucho más amplio, por eso Wilson es un tipo que pillaba con fuerza en la literatura brasileña actual.

AG: En realidad, si el *Mar Paraguayo* fuera realmente conocido en Brasil, porque creo que es más conocido en el Sur, creo que también estaríamos ganando en el sentido de romper fronteras. Entonces, ¿podríamos leer *Mar Paraguayo* como un arma de guerra en los tiempos actuales?

JK: Especialmente tú, que eres del Nordeste, te das cuenta de que los países, incluso los países, se desintegran, ¿no? El mar paraguayo, allí, es un arma cultural porque son las culturas las que hacen las guerras, pero las armas culturales tienen un efecto muy dudoso y en el mundo en que vivimos cada vez se lee menos, ni siquiera los periódicos... Somos una especie desfavorecida...

Soy consciente de que sigo vivo gracias a haberme dado cuenta de que lo que hago es dar margaritas a los cerdos, tirarles flores, y luego alguien prueba la margarita y le hace bien. Es decir, si me preguntan si es un arma útil o práctica. No. Ahora, ¿para luchar en el noreste de Brasil? Es útil, porque el Nordeste de Brasil hoy, con tantos mitos raciales, ganaría con lo que escribió Wilson. En la cultura brasileña "esgrimir" es similar a "escribir", lo mismo y lo que Wilson, Haroldo [de Campos] claramente hizo... Todo empezó a ser diferente, estamos saliendo del clasicismo, estamos teniendo una ruptura ordenada, planificada, sistemática, que es la única manera de hacer algo a pesar de que, ya sabes, no te van a entender. Sabes que te van a tratar mal.

AG: Como el tiempo de las cosas culturales es largo, entonces treinta años no es mucho, ¿no? ¿Pensar en las repercusiones de la obra?

JK: Yo le diría lo siguiente: el tiempo de las obras significativas no cuenta. Es decir, si queremos celebrar, ¡celebramos! El ritual es independiente de esa parte, pero el tiempo no cuenta: el mar paraguayo es eterno. La cultura es un riesgo que hay que asumir: a veces a favor o en contra. Wilson murió en la cultura y la vivió y eso es lo que reflejará. Y un trabajo como el suyo importa porque hay un desconocimiento, en Paraguay nadie sabe que existe el *Mar Paraguayo* y existe este brasileño contra la cultura oficial... Bueno, podría producir ese efecto y ¡espero que lo produzca!

b) Entrevista 2, com Douglas Diegues, em Campo Grande

Ana Gabriella: Qual o teu primeiro contato com *Mar Paraguayo*?

Douglas Diegues: Descubri *Mar Paraguayo* nas páginas do Jornal *Nicolau*. Foi um alubrimento. Depois quando o livro foi publicado, em 1992, a recepção foi muito pobre. Daniel Piza, que era articulista da Folha de São Paulo, não entendeu nada, e fez uma resenha muito chata, que era melhor não ter sido escrita nem publicada. Publicar resenha para detonar um autor e um livro me parece uma perda de tempo e um desperdício de papel e de tinta. Uma resenha deve pelo menos despertar no leitor o desejo de ler o livro resenhado. Agora resenhar um livro para dizer que ele é ruim me parece algo muito bizarro.

AG: Mas tu já estavas articulado com Bueno nessa época? Como foi o primeiro contato que tu tivesse com *Mar Paraguayo* no sentido de perceber que podia fazer algo nesse sentido também?

DD: Não. Primeiro conheci *Mar Paraguayo*. Somente a partir de 2000 comecei conversar com Wilson Bueno. Nessa época, sugeri a ele que transformasse o conto *Meu Tio Roseno, A Cavalo* numa nouvelle do tamanho de *Mar Paraguayo*. Ele aceitou e depois dedicou a novela *Meu Tio Roseno, A Cavalo* a mim, ao Fábio Campana e a Denise de Camargo. Mas, voltando ao *Mar Paraguayo*, para compensar, aqui em Mato Grosso do Sul, o papiro raro de Wilson Bueno recebeu uma resenha muito positiva escrita pelo poeta e professor da UFSC, Sérgio Medeiros, publicada num jornal aqui na Fundação de Cultura de Campo Grande, o Bernardo, que eu

editava junto ao Pedro Spíndola. A resenha do Sérgio Medeiros foi uma celebração desse acontecimento chamado *Mar Paraguayo*. Néstor Perlonguer, poeta argentino, antropólogo, que dava aulas na Unicamp, ficou impactado e encantado com *Mar Paraguayo*, que começava a brotar das páginas do *Nicolau*. Para mim naquela mesma época foi uma experiência maravilhosa encontrar naqueles fragmentos que apareciam no *Nicolau* o portunhol com sabor paraguaio da minha infância na fronteira do Brasil com o Paraguai. Néstor Perlonguer escreveu uma carta para o glorioso tablóide *paranaensis* celebrando as primeiras ondas do *Mar Paraguayo*. Néstor Perlonguer, poeta muito lido e cultuado na Argentina, foi o primeiro grande leitor do *Mar Paraguayo*. Ele também contrabandeou fragmentos do *Mar Paraguayo* para a Argentina, que foram publicados na revista *Último Reino*, dirigida pelo poeta Victor Redondo, antes mesmo do livro sair no Brasil. O único editor que teve a coragem de publicar *Mar Paraguayo* foi Samuel León, da Editora Iluminuras. Essas primeiras leituras de Perlongher abriram caminhos para o *Mar Paraguayo* no âmbito hispano-americano, onde começou a circular em fotocópias, como aquelas publicações russas, faziam cópias clandestinas do *Mar Paraguayo*, que circulavam entre leitores, universitários, poetas, escritores...

AG: Assim como uma coisa nova?

DD: *Mar Paraguayo* foi um acontecimento muito importante para a literatura brasileira e paraguaia ao mesmo tempo, embora muitos, como o Piza, o negassem. A partir de *Mar Paraguayo*, a literatura paraguaia, ou a literatura brasileira, pôde ser escrita em mais de uma língua ao mesmo tempo. Um dia, vindo passar o ano-novo em Ponta Porã, passei por São Paulo, e antes de embarcar no ônibus da Viação Motta, fui de metrô até o Centro Cultural Vergueiro, onde encontrei por acaso vários *Nicolaus*, e me joguei nuns puffs, e fiquei ali lendo aqueles *Nicolaus*, quando de repente descobri aqueles primeiros fragmentos da *work in progress Mar Paraguayo*. Eram las primeiras olas. Fiquei encantado. Um texto muito divertido escrito nas línguas entre as quais eu cresci, o guarani, o português, o castelhano. Essa foi a minha primeira impressão. Tirei fotocópias daqueles *Nicolaus* onde apareciam os primeiros fragmentos de *Mar Paraguayo*. Naquele final de ano voltei encantado para a fronteira selvagem. Foi como ter descoberto um papiro raro, antigo e contemporâneo ao mesmo tempo. Achei muito interessante aquela ficção escrita nas línguas que ouvia desde que me dera conta de que estava vivo. Eu tinha um amigo que estudava em Curitiba, José Cândia, então pedi a ele que trouxesse *Nicolaus* para mim. Quando José Cândia voltou para a fronteira, ele trouxe um envelope gigante cheio de *Nicolaus*! Fiquei felicíssimo. O *Nicolau* foi muito importante para a minha formação. Ali podíamos ler os principais nomes da literatura paranaense: Jamil Snege, Fabio Campana, Sérgio Rubens Sossélla, Hélio Puglielli, Leminski, a moçada de Londrina: Rodrigo Garcia Lopes, Marcos Losnak, Ademir Assunção, Mauricio Arruda Mendonça, Augusto Silva. Mas o que mais me encantava era haver encontrado a possibilidade de fazer literatura com as línguas da região das minhas percepções primeiras. Na fronteira sempre houve preconceito em relação ao Paraguai. A guerra de la Triple Alianza acabou ali, em Cerro Corá. Você passou por ali, a 35km da fronteira de Pedro Juan Caballero com Ponta Porã. Então aqueles fragmentos do *Mar Paraguayo* foram da maior importância para que eu passasse a olhar com olhos novos a fronteira e as línguas da fronteira, o Paraguai e as culturas indígenas originárias que ainda estavam vivas em seus territórios em parte soterrados pelas geografias

oficiais do Brasil, do Paraguai e da Argentina.

AG: Sim, e há a questão de ser, aqui [no Mato Grosso do Sul], fronteira seca...

DD: Aqui a linha de fronteira é uma rua: de um lado é Brasil; do outro lado é o Paraguai! Uma rua, uma rua de pasto verde, um rio de terra vermelha, divide e une os dois países. Não há controle, o trânsito é livre entre os dois países, são duas cidades, uma colada na outra, como se fosse uma só cidade. Então, fiquei encantado com os primeiros fragmentos de *Mar Paraguayo*, que impactou as profundezas do meu ser, porque tinha muito que ver comigo. Passei bons anos pensando em como fazer literatura com aquelas línguas juntas sem imitar *Mar Paraguayo*. Quando fui estudar em Campinas, as aulas de literatura eram bem chatas, então eu matava aulas e ia para a biblioteca pública, ao lado da escola onde estudava, onde descobri *o ABC da literatura*, de Ezra Pound, e uma das origens da poesia moderna ocidental no melhor da poesia francesa: Baudelaire, Laforgue, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine. De tanto ler tudo que achava de Ezra Pound, dos poetas franceses citados, dos poetas concretos, voltei para fronteira contaminado de poesia. Nessa época, minha preocupação era como fazer literatura em portunhol sem imitar Wilson Bueno. Nada vem do nada. Mesmo assim eu não podia fazer uma imitação capenga, simplória, uma prosa em portunhol, com voz de marafona, tiques verbais da marafona, jogos verbais da marafona... Então, dez anos após a publicação de *Mar Paraguayo*, lanço meu primeiro livro de sonetos selvagens *shakespeareanos* experimentais escritos em portunhol que depois de uns anos começo a chamar de portunhol selvagem.

AG: Você falou da marafona, comenta mais sobre essa personagem?

DD: É uma personagem meio mutante, mix de velho e velha, duas pessoas que são uma pessoa, velho e marafona ao mesmo tempo. Uma personagem que se confunde com o narrador da novela. Um velho paraguaio que vai passar férias em Guaratuba e, quando chega lá, mata a sua identidade de velho para nascer de novo metamorfoseado em marafona, uma mutante do século XXI, oscilante como o mar de Guaratuba, que habla uma língua nova, um portunhol adornado de *guaranises* também oscilante entre prosa e poesia, o portunhol *marafônico* criado pelo genial Wilson Bueno.

AG: Eu queria que tu falasse um pouco sobre isso, essa tua leitura da marafona, porque a professora Rita Lenira, da UFRGS, já veio conversar comigo sobre caminhos possíveis e me disse que seria possível ler a marafona como pessoa trans, o velho que é uma paraguaia, o livro com sangue desde o início, de um ex-velho que se amputou...

DD: A marafona mata o velho imaginariamente para que o velho possa renascer ou para que a marafona possa nascer e cantar a sua canción marafa. Seu tempo de vida é o tempo da escritura e da leitura. O jorro verbal encantatório da fala da marafona parece prosa, mas cada palavra em guarani escolhida por Wilson Bueno é um poema antigo em si, numa língua que ninguém sabe de onde vem.

AG: *Mar Paraguayo* esse ano está fazendo 30 anos, Diegues. 30 anos depois, hoje, nesse contexto político do Brasil, da América Latina etcétera, como poderíamos ler *Mar Paraguayo*? Como ele se desdobra? Será que a gente podia pensar ele como uma arma de guerra, por exemplo? No sentido de uma reação para quebrar fronteiras, para abrir fronteiras... Eu trago na minha pesquisa o ‘trans’ como o chão da narrativa, então eu quero realmente perceber e entender *Mar Paraguayo* a partir desse prefixo que se que se incrusta em tudo o que você puder pensar, como a memória, a língua, a nação, a cultura. Assim, digo “arma de guerra” nesse sentido de desestabilizar, de estar sempre além.

DD: Eu acho que Wilson Bueno era como aquele personagem saxofonista de uma novela de Julio Cortázar, que estava sempre tocando amanhã. Bueno estava sempre escrevendo amanhã. Na última década do século XX ele estava escrevendo a literatura brasileira do século XXI. Na fronteira do México com os Estados Unidos se usa um que mix de inglês com espanhol, o spanglish, mas no spanglish estão ausentes as diversas línguas indígenas daqueles territórios. O *Mar Paraguayo* ao meu ver renova as possibilidades do fazer literário nas américas, mesmo que sigamos ainda de costas uns para os outros etcétera e tal. Wilson Bueno foi de certo modo contaminado pelo Kanese, que já estava escrevendo num feroz yopará, mix de castellano paraguaio e guarani. Mais do que influenciado, Wilson Bueno foi inspirado por Kanese, assim como fui inspirado por Wilson Bueno a expandir as possibilidades de uma literatura em portunhol de maneira própria, a criar um conceito de portunhol selvagem, a dar minha humilde colaboración para a renovación da poesia brasileira e paraguaia ao mesmo tempo.

AG: Sim! No sentido do portunhol você, recentemente, citou três obras que dialogam com *Mar Paraguayo* em uma fala recente para o Memorial da América Latina sobre o portunhol, poderias retomar isso?

DD: Caio Fernando Abreu em *A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)*, descobri sozinho isso, misturava, em 77, portunhol e inglês. Nada vem do nada. Caio Fernando Abreu era interlocutor de Wilson Bueno. Caio colaborou no *Nicolau* antes de falecer. E tem o poeta paraguaio Jorge Kanese, que na época foi uma das fontes paraguaias de Wilson Bueno, que andava muy interessado no Paraguai, e publicava no *Nicolau* muitas referências à cultura paraguaia, como ensaios sobre *Yo el supremo*, do Roa Bastos, novela em que também pude verificar alguns trechos breves em portunhol, uma das novelas mais famosas da narrativa paraguaia e latino-americana, *Yo el supremo*, romance publicado em 74, onde o personagem de Roa Bastos, el Dr. Francia (supremo ditador do Paraguai que comandou o país entre 1814 e 1840) passa a novela inteira monologando...

AG: Como a marafona?

DD: Como la marafona, o personagem principal de *Yo el supremo* fala o tempo todo, sem parar, mantém diálogos com personagens imaginários, como a marafona que mantém diálogos com Brinks michi, Brinks michimiri, que é o cachorrinho imaginário dela, tão microscópico que nem chega a existir de fato. A marafona parece às vezes uma das personagens mais solitárias da literatura hispano-americana.

AG: De fato, assim que li *Mar Paraguay* algo que me pegou muito foi justamente a solidão...

DD: Eu acho que é um pouco a solidão do Wilson Bueno, as madrugadas insones de que ele falava, a pressão da solidão contemporânea, a solidão que, às vezes, se confunde com pânico. A solidão da marafona é bem contemporânea. A gente está sozinho no meio da multidão, as pessoas não têm mais vínculos, não tem mais aquele afeto desinteressado, sei lá.

AG: Inclusive a própria marafona é também usada por el niño, né? Como objeto de desejo, e é descartada também, não é?

DD: Ela é fascinada por garotões musculosos, garotos “muslos caballo”, e ao mesmo tempo esconde a frustração dos desejos não realizados...

AG: É, e pensando nisso das imagens, a marafona é também uma escritora que trabalha com imagens, não é? Que escreve a história dela...

DD: Não, eu acho que não, ela é uma personagem. Eu acho que ela mais enuncia, ela é uma fala, uma espécie de pitonisa cibernética mutante, eu não consigo vê-la como uma escritora que está transpondo a própria história ao papel... O escritor é o Wilson Bueno.

AG: Mas tem trechos de *Mar Paraguay* que ela fala que está sozinha, na solidão, escrevendo. E inclusive ela conversa com os inventados leitores, como se ela estivesse em uma tentativa de registrar essa história, essa narrativa dela...

DD: Penso que é o autor que, por alguns momentos, afivela a máscara da personagem, e para construir os enunciados da personagem, projeta um pouco de sua solidão, porque a solidão do Bueno, como a de todo ser humano, era uma coisa forte. Houve uma época em que ele me disse não gostava mais de viajar sozinho, mas ele veio sozinho uma vez a Campo Grande, fizemos leituras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Depois levei Bueno a Ponta Porã, onde fez uma conferência, numa faculdade de Letras. Antes de voltarmos a Campo Grande, ele comprou uma caderneta paraguaia e durante a viagem de volta anotou palavras e expressões e nomes que lhe interessavam, o Gato de 5 patas... Tudo o que a gente falava, ele queria saber, as palavras em guarani... Voltamos a Campo Grande ouvindo cd's piratas de antigos boleros que eu havia comprado na fronteira. Ele gostava muito de boleros, o primeiro livro dele intitula-se *Bolero's bar*... Os boleros eram fontes de inspiração para Bueno. Um dos relatos que estão em *Novelas Marafas* chama-se *Olor y Espinos*. Esse verso, “Olor y espinos”, ele ouviu num dos boleros durante essa viagem e depois usou para intitular esse relato

AG: Sim, mas é porque, como eu te disse: não quero fazer essa distinção da ‘realidade’ e da ‘ficção’, e o que tu fala seria fazer essa distinção, dizer que essa solidão é do autor, sim?

DD: Mas também que é do personagem. Uma das técnicas de Wilson Bueno é mostrar velando e velar mostrando. A novela vela, desvela, revela, vela, desvela. É muito recorrente, como se pode notar no título de seu último livro, *Novêlas Marafas*, que são 7 novelas, em portunhol selvagem, publicado postumamente pela Editorial La Flauta Magica, do poeta uruguaio Roberto Echavarren.

AG: Tu enquanto leitor, enquanto escritor, enquanto o amigo pessoal, enquanto autor, editor... Que achas se coloco o ‘trans’ como chão dessa poética?

DD: O prefixo ‘trans’ vem do latim e significa ‘além disso’, ‘para além disso’. Portunhol talvez tenha a ver com ‘trans’ na medida em que transcende o lugar comum da literatura, propondo-se ir além da normalidade literária e da língua oficial. Transcender os limites. Acho que é mais nesse sentido. Não é, digamos, uma forma de se estabelecer uma nova identidade fixa. Porque está mais ligado ao trânsito, ao movimento, ao fluído, a uma ideia de linguagem que transita de um lugar a outro sem passaporte, está sempre indo e vindo. Então acho que está vinculado ao trans apenas nesse sentido, de trânsito, e de Wilson Bueno transcender todas os limites de normalidade... Porque, na verdade, Bueno trabalha com três gramáticas, três línguas, ao mesmo tempo. Ele também deforma alguns vocábulos. No momento é o que consigo pensar e considerar.

AG: Tem o ‘trans’ da memória também, essa memória que é a memória coletiva, que está na obra. Havia uma deslegitimação desse portunhol, desse trabalho, sim? Então há a construção de uma nova memória, que também não é a memória oficial, é uma memória coletiva não-oficial, até mesmo pelo portunhol. E se a gente vai olhar a história da Guerra [da Tríplice Fronteira]... O Paraguai foi todo desmembrado até ser o que é hoje, solitário ali no meio, “ilha rodeada de terra”...

DD: O *Mar Paraguayo*, antes que nada, é uma obra de ficção. Não é um tratado sociológico. Nem um manifesto político. Nem um estudo historiográfico. É uma obra ficcional, que foi escrita com muita alegria. Não reivindica nada. É uma obra literária, experimental, de vanguarda. Essa “ilha rodeada de terra” a que você se refere é uma imagem do escritor Augusto Roa Bastos, que já está defasada... Agora o Paraguai é uma ilha rodeada de soja! Porque a cada dia vendem mais um pedaço do Paraguai. De modo que o país hoje é uma ilha rodeada de soja, de agrotóxicos, de interesses corporativos, de atropelos com balas de borracha contra culturas originárias, tanto que os indígenas, os primeiros habitantes do Paraguai, são hoje os mais estrangeiros dentro de seus próprios territórios.

AG: Será que essa essa marafona como prostituta tem a ver com isso também?

DD: Não sei se ela é prostituta, não há nenhuma cena de prostituição, a palavra ‘prostituta’ não existe em guarani. Dias atrás discutíamos que ‘mbatará’, que vem do guarani paraguaio, é ‘prostituta’. Mas há um outro dicionário antigo, que informa ser ‘mbatará’ um tipo de galinha, ou galo, que tem uma determinada cor assim ou assada. Então ‘cuñambatará’, sim, seria

‘prostituta’, mas de um ponto de vista derivado da ideologia machista também presente no guarani e no yopará paraguaio. Parece que em algumas regiões do guarani paraguaio ‘prostituta’ é ‘cuñambatará’, ou seja, ‘mulher galinha’. Porque, tanto no Paraguai como no Brasil, mulheres que gostam de sexo são consideradas putas, no âmbito desse pensamento machista. Outra coisa importante é que Wilson Bueno fez uma revisão do *Mar Paraguayo*, que foi publicada no México, pela editora Bonobos, em 2006 ou 2007, e Bueno considerou essa edição com as correções que ele fez como definitiva. Este ano a editora Iluminuras publicará uma bela edição crítica organizada por mim, pelo Adalberto Müller e pelo editor Samuel León levando em conta a revisão feita por Wilson Bueno.

AG: Voltando a um ponto que já falamos: fala mais um pouco sobre a expressão ‘trans’ da marafona?

DD: A identidade del *Mar Paraguayo* é inestável, fluída, porosa, oscilante, mutante. O velho se transforma em velha. Na novela tudo é velado e desvelado, novelado, desnovelado, a velha agora é o ex-velho, há um conflito de identidades, uma questão interior, a identidade do velho contra a identidade da velha, a morte da identidade do velho, a metamorfose do velho em marafona, que não pode (ou não quer) mais se lembrar quem foi ela que matou el viejo. O velho desaparece, some, morre, e agora quem mora na casa da novela é a solitária e fantasiosa marafona. Posso estar enganado. El viejo pode também estar fazendo essa viagem como quem foge do Paraguai, um país de tradición machista, onde homossexuais eram considerados criminosos pelo Estado, e foram perseguidos, torturados, assassinados, como em Cuba e também na Argentina. Acho que tem um pouco disso tudo, mas, basicamente, umas das várias histórias, veladas, reveladas, embaralhadas, nessa novela, é a história del viejo que vai para o balneário de Guaratuba (a praia dos paraguaios durante verão) onde sofre uma metamorfose e renasce como marafona.

AG: Gosto disso de deslocar a ideia da prostituta e entender que, na verdade, é muito mais um espectro que é do outro, daquele que julga por machismo. Mas pensando ainda a prostituição, temos a imagem do cabaré, desde o início da narrativa, imagem relacionada ao ‘inferno’, já que o cabaré é mencionado assim que ela fala do inferno, “añaretã”...

DD: ‘Retã’ é ‘lugar’, ‘Aña’ é ‘diabo’, então ‘Añaretã’ é ‘lugar do diabo’. O guarani é uma língua muito visual, cinematográfica, polisintética, onomatopáica, uma língua que não perdeu sua função poética primitiva original genial, e por isso ella é tão importante em nossa época – uma época antipoética por excelencia. Acho que quando ela fala do cabaré ela pode estar falando da cidade como cabaré, do país como um cabaré, da fronteira entre as línguas como cabaré, do mundo enquanto cabaré. *Mar Paraguayo* é aberto a todas as interpretações possíveis, é um livro para se ler e reler e transferir e desler e reler de novo. Não se trata de uma novela que utiliza o modelo narrativo balzaquiano... Trata-se de uma novela inesgotável, além de divertida, ousada, renovadora. É uma ficção que não tem nada a ver com retrato naturalista ou representação da realidade.

c) Entrevista 3, com Jussara Salazar, em Curitiba

Ana Gabriella: Então, Jussara, a primeira questão é: Qual foi o teu primeiro contato com *Mar Paraguayo*?

Jussara Salazar: Wilson passou muitas férias pessoais dele em Guaratuba, no Paraná. E eu acredito que o *Mar Paraguayo* se relaciona muito mais com a própria vida do Wilson, com a própria ficção pessoal, com as próprias experiências dele dentro do campo pessoal, que é das escolhas, das experiências que eletinha... Por exemplo, dentro das saunas, porque ele conhecia esse outro mundo, uma espécie de submundo, era uma fonte esse lugar onde as coisas aconteciam de uma forma muito pessoal, assim, dele.

AG: O cabaré talvez? O cabaré da marafona?

JS: Também, mas estou falando a história, essas experiências, porque ela tem uma coisa muito maldita, não é?

AG: Tem uma solidão muito forte a marafona, será isso o ‘maldito’?

JS: É! Mas é a própria solidão do Wilson, ele, o próprio, eles estavam sempre juntos: a solidão e o Wilson. O tempo inteiro a luta dele era justamente transcender essa solidão, que fazia com que ele telefonasse bastante. Parece que todos os dias, na hora que acordava, ele se desentendia muito - na hora que acordava - ele achava que ele tinha que ir arrumar tudo, algo que parece como se de noite ele desaprendesse para depois reaprender. Eu fiz um seminário sobre *Mar Paraguayo* em Cuba, Ana, e eu pensava, principalmente, quando me convidaram para o Congresso, em *Mar Paraguayo*, porque era uma coisa muito interessante levar à Cuba esse livro. Exatamente algo que mostrasse a eles que existia, existe, essa proximidade linguística entre os brasileiros e os hispano-hablantes, nessas fronteiras... Já que na América Latina há um único país que fala português! Então eu pensei que *Mar Paraguayo*, nesse sentido, poderia representar isso. E é incrível porque essa unidade latino-americana existia em muitos outros países, mas até um tempo atrás. Há muito desprezo do brasileiro para com a América Latina, como se nós tivéssemos dado um pulo por cima de tudo para cair nos Estados Unidos. Porque respeitamos muito mais a língua oficial dos Estados Unidos do que a dos que são os nossos *hermanos*. Enquanto isso, Wilson tinha um orgulho da coisa indígena, esse orgulho que ele tinha... Agora, tem a questão, por exemplo, da Guerra do Paraguai. Foi uma primeira guerra e covardia brasileira ali. E eu acho que, em tudo, *Mar Paraguayo* representa uma espécie de mundo em miniatura daquilo que o Wilson pensava. Todas as representações, o humor trágico, a relação damaratona com o velho... O fato de que ela mata o velho... Eu não sei se ela mata! Não sei, fica meio turbulento... E tem também a graça do cachorrinho, Brinks. “Brinks” ele tirou do caminhão de valores, do caminhão que carrega dinheiro, é, a empresa. “Brinks”! É engraçado isso da palavra grande na medida em que a coisa fica menor porque você vai acrescentando mais sufixos... Foi a Luli que deu essa dica pra ele. Mas é isso, tem algo de muito lúdico no *Mar Paraguayo*. Tem também a questão de ser um monólogo, uma coisa assim de fôlego só em que você não sabe até onde se fala, é como se você encontrasse com o pensamento dela, a personagem, não sei muito bem como defini-lo, defini-le... Também é uma queixa, não é? Uma

queixa de uma solidão, uma maldição... Esse velho maldito mesmo para ela. Mas quem é ela? Eu acho que ele construiu isso a partir das próprias indagações que ele fazia. Esse velho era uma figura imaginária... Assim, às vezes eu penso que esse velho também era ele.

AG: A própria marafona e o velho?

JS: A marafona é um personagem que ele fala e se escuta. Assim que ele age e contra-age, ele reclama de alguém que é ele próprio. Quando então o perturbador é o perturbado, a perturbada é a perturbadora... E o fato de dizer: “um dia eu ainda mato esse velho!”, ao mesmo tempo que é uma frase que ganha uma certa dimensão ao longo da narrativa, é uma frase comum, né? “Eu ainda te mato!”, “eu ainda mato essa desgraça!”. É uma fala vem, é uma fala com brincadeira, mas também tem uma coisa dessa marafona ser um personagem marginal, uma mulher supostamente. Agora, eu não via a marafona com uma mulher, mulher... Eu não vejo, vejo como um espírito feminino! Um pouco tudo. Eu não diria que a marafona é uma mulher, eu acho que a marafona é um espírito.

AG: Uma coisa que tem muito a ver com o que você está falando, que é pensando a atualidade de *Mar Paraguayo*, esse *Mar Paraguayo* trinta anos depois, é justamente a questão do ‘trans’! Então é como se ele antecipasse...

JS: Isso! Nesse sentido que eu estou querendo te dizer, Wilson era um cara que estava na vanguarda! Porque hoje você pode ler o *Mar Paraguayo* e achar trivial, achar que é um assunto corriqueiro. Mas na época que foi escrito não era não. Você faz fazer um personagem que transita entre os gêneros? É algo muito perturbador, muito inquietante! Se entender de um ponto de vista cultural, estético... É rico que , hoje, uma menina pode se vestir como um menino, um menino pode se vestir como menina, sem que necessariamente seja assumir nenhuma das posturas! Ela [a marafona] está muito mais solta, ela não está dentro... Eu acho que essa inquietação também fazia a marafona sofrer. Porque ela dá a impressão de que ela sofria um assédio da parte do velho, ele maltratava ela, dá a impressão que é uma relação abusiva que ela denuncia aqui, não é? Necessariamente é a marafona o velho, mas é uma relação abusiva. É essa situação de abuso e ao mesmo tempo de xingar, não é? De xingar, como se você fizesse: “você desce voz agora, agora é a minha vez de xingar!”. Eu penso ‘velho’, é a figura ‘velho’, né? Velho, velho que não é necessariamente um homem velho, mas é o que já era, que já passou! Aquilo que não avança para o contemporâneo, aquele que não se abre ao novo. Pense na questão dos valores que Wilson estava colocando e que na época do *Mar Paraguayo* era difícil, porque as coisas estavam muito cheias... Agora a gente conseguir isso como levantar uma bandeira. Uma discussão sobre abuso, sobre assédio, sobre invasão, sobre censura, sobre policiamento...

AG: Eu faço uma leitura, junto a um teórico, Paul Preciado, que discute sexualidade, dissidência. Preciado fala de multidões *kuir*, e há ali sobre a não segmentação mais dos dissidentes. Então, ao invés disso, a insurgência da multidão *kuir*!

JS: Eu gostei, interessante. Eu sou filha de um afro-indígena, meu pai era negro, é a fala de uma pessoa que é híbrida... Nesse sentido, eu acho que o *Mar Paraguayo* é precursor de um discurso que joga tudo isso na mesa! Escracha, porque tem graça. Engraçado, muito gracioso, mas por

trás disso tem uma queixa, tem uma dor grande.

AG: Essa dor, será que a gente podia pensar que é uma dor latino-americana?

JS: Eu acho que é uma dor muito mais ampla ainda que o latino-americano...

AG: Da existência?

JS: É, uma dor da existência. É uma dor do não-lugar no mundo, do não conseguir se achar mundo que é o mundo do velho. Então “eu ainda mato esse que velho!” quer dizer “ainda trago algo novo”. Se você pensar... O velho não tem voz, só se sabe do velho pela voz dela [da marafona].

AG: Então pensando o *Mar Paraguayo* hoje, trinta anos depois, ele continua sendo novo? Continua levantando essa discussão?

JS: Eu acho que o velho ainda tá vivo, tem que matar esse velho todo dia! Todo dia tem um velho rabugento, um velho escroto, que você tem que matar mesmo, todo dia! Por isso que no final fica essa coisa: Ela matou o velho? Ou ela quer matar? Não fica bem claro, para mim, porque talvez não tenha ficado bem claro para ele [Wilson Bueno], não é? Se esse velho morresse ela se libertava!

AG: Mas ela é presa ao velho também, não é? A própria vida dela é como se dependesse dessa vida do velho, não é?

JS: Eu acho que mesmo que ele não tivesse consciência de toda essa discussão, também tem coisas que você faz lá, na medida que o tempo avança... Certos signos, eles só se se revelam no momento em que eles são reavivados! É como você está falando hoje: será que o *Mar Paraguayo* trinta anos depois, ele está atual? Mais do que nunca! Acho que não adianta... É um enfrentamento com a dor, enfrentamento com a sua própria condição.

d) Entrevista 4, com Ricardo Corona, em Piraquara

Ana Gabriella: Ricardo, me fala um pouco do teu primeiro contato com Wilson Bueno?

Ricardo Corona: Eu conheci o Wilson em 89, quando a gente veio de São Paulo pra Curitiba. Aí eu já conhecia o jornal *Nicolau*, sabia da existência. Quando a gente começou a pensar em vir para Curitiba sempre passou pela cabeça: “eu quero ir na redação do *Nicolau* conhecer”, porque era um jornal muito legal, eu assinava, era gratuito, chegava todo mês em São Paulo, eu lia, devorava aquilo... Eu conhecia muito bem o Paraná antes mesmo de vir para cá. Apesar de ser paranaense, né, mas eu morei muito tempo em São Paulo. Bom, e dito e feito: eu cheguei e fui conhecer a redação, conheci o Wilson e o Wilson foi super receptivo. Ele publicou numa página do *Nicolau* [me mostrando a página do jornal impresso em mãos] meus poemas, meus primeiros poemas em jornal, edição de número 45 do jornal *Nicolau*.

AG: Tinha ali um chamamento para novos nomes, tanto quanto para dissidência, sim?

RC: Sim, com certeza! E o Wilson tinha a noção muito clara de que o jornal *Nicolau* ia para

todas as bibliotecas do interior do Brasil. Esse era um gesto político, porque quem lê a Folha de São Paulo é a classe média burguesa, já o *Nicolau* entrou nas bibliotecas de periferia, chegava aonde tinha que chegar! Então com certeza, o Wilson já desenvolvia aí um trabalho bem potente em relação à bolha das grandes editoras também. Então o Wilson aparece assim na minha vida, como poeta, como escritor, de uma maneira muito generosa. Era um cara que já tinha várias coisas publicadas, também com a coisa do compromisso com a linguagem. Apesar do ‘trans’ na prosa, quando falamos de poesia eu estou destruindo a linguagem e ele está zelando e cuidando, Wilson poeta escreveu forma fixa.

AG: Há um Paraná, esse que vocês acabam trabalhando, que é um Paraná, de certa forma, ‘trans’ também, sim?

RC: É, tem as fronteiras, os rios... E nem sempre há o limite na fronteira também. É o lugar do contato, né? Acho que o estado do Paraná pode, e é legal que cada vez mais ele seja visto com, com esses olhos, entendeu? Começo a perceber que no Paraná tem o aquífero Guarani, que é um dos maiores reservatórios de água, não é? Do mundo! E começo a pensar na quantidade de rios que o Paraná tem, a começa a pensar no Wilson Bueno pensando o rio como língua afluente, sabe? Aqui, Ana, no canto do meu terreno, aqui, e eu descobri isso tem um ano, passa um riozinho aqui, que é uma nascente do Rio Iguaçu, rio da minha infância. Esse é o mapeamento, é pensando aí como língua, pensando em Derrida, que as línguas todas são uma só, que sempre é uma questão de tradução... Você acorda, você se organiza para o português; o francês acorda e se organiza para o francês; mas tudo é uma questão de tradução, percebe? Então, no fundo, a língua, ela, elas, têm um lugar da tradução, que é um lugar de todas, não é? Eu penso nesse projeto ‘trans’ que você fala, nesse lugar, o amasiamento das línguas, sabe? Como afluência, os rios, os pequenos rios, vão indo e vão indo em direção ao rio maior e o rio maior vai, vai, vai pro mar e vai e tudo isso tá muito ligado... O resto é política, o resto é fronteira política, o resto é nacionalidade. Ana é brasileira, Ana fala português, Ana tem que pegar o passaporte pra ir pra outro território... O resto é isso. Wilson me ensinou, se Wilson não existisse, se eu não tivesse conhecido Wilson, se Wilson não tivesse existido, talvez eu não tivesse chegado nesse lugar. Tem toda uma potência, um estímulo, um diálogo... É, mesmo com ele não presente ainda diálogo com ele. A gente [a Editora Medusa] publicou *Ilhas*, esse livro aqui [com *Ilhas*, publicação póstuma de Wilson Bueno, em mãos] tem uma ideia de arquipélago, várias ilhas: Também se pode pensar várias ilhas que se comunicam pelo subterrâneo, por debaixo, assim, sabe? Então tem uma comunicação que fala debaixo do mar. A gente publicou então esse livrinho junto da Coleção [*Américas Transítivas*], aqui tem autores de língua espanhola, brasileira... todos, todos esses, têm uma relação com a língua.

AG: Agora eu queria pensar junto contigo o seguinte: esse livro [*Mar Paraguayo*] que está fazendo 30 anos neste ano, 2022, qual a repercussão? Também o teu primeiro contato com *Mar Paraguayo*, como foi? Qual a primeira impressão? Considerando também esse território que é transfronteiriço... Como é que foi? Como é que é?

RC: Quando eu li *Mar Paraguayo*, logo depois que ele foi publicado, né, eu já estava mais próximo do Wilson... Eu pensava assim: como pode o Wilson ter escrito um livro em que, ao mesmo tempo, ele trazia todo o processo de vanguarda? Tem a presença marcante da prosa do Guimarães Rosa, que leva para um sertão, leva para uma narrativa criativa, vai para uma

oralidade que é do cabloco do sertão, aquelas ‘invencionices’ que eles tratam naturalmente com a língua...Eu já tinha essa leitura, mas o Wilson não é paraguaio, ele traz isso, ele mantém a herança mais vanguardista, vamos dizer assim, mas traz toda a criação linguística, as falas indígenas, que são orais, que são corporais, né! E traz essa presença. Então isso muito me marcou, porque ele apresenta uma brasilidade, uma originalidade dos povos originários – esse pleonasma é de propósito –, assim, sabe? E isso é maravilhoso! Além da experiência na própria língua, nessa possibilidade da reinvenção da palavra! Quem lê Wilson, principalmente o *Mar Paraguayo*, não pode se comportar como um leitor comum, não é? É um livro extremamente generoso e extremamente exigente, porque ele diz assim: Ó, leitor! Você é uma figura criativa! Você pode pensar! Pense! Participe! Não é? Essa palavra! Participe dessa narrativa! Estou te propondo esse desafio! Não é uma coisa dada... Além do mais é toda a discussão que hoje é bastante atual, do rompimento, da ruptura, em relação a uma ideia de gênero, que são heranças – se você pensar somente na literatura – são heranças gregas, né? Todos esses gêneros e conceituações que a gente carrega ao longo do tempo, sem menosprezo, mas elas não podem ser tratadas como definitivas. Sempre deve estar presente a ideia da literatura que vai também para o corpo, porque aí começa a surgir o corpo na fronteira... Fronteira física mesmo, e aí a gente começa a pensar em cidades, no Paraná, onde você cruza uma rua e você já está numa outra nação, num outro país... Não é? E isso tudo é uma linha imaginária que repercute na ideia de gênero e essa ideia de gênero pode facilmente ser deslocada e discutida dentro da sexualidade também, dentro dos assuntos, dos temas que trazem uma ideia de diversidade. *Mar Paraguayo* provoca uma discussão disseminadora.

AG: Essa tua resposta já responde até outras, porque, e justamente a próxima, tem a ver com essa coisa do ‘trans’ como chão da poética de *Mar Paraguayo*: Esse ‘trans’, esse ‘para além de’, que não é só da língua, que tá no corpo, que tá no território, que tá na cultura... E me chama atenção que tu fala dos indígenas, dos originários: isso tudo é um grande rompimento de fronteiras, de maneira ampla. Era pra gente pensar sobre isso, então acho que já ficou respondido, não sei. Tu quer comentar mais algo sobre?

RC: Rupturas necessárias, porque elas têm a ver com sublimações e tem a ver com identidade. É onde o poder se estabelece, do homem branco, rico, né? Uma ideia de direito de identidade clássica é uma ideia que não serve mais.

AG: Há, aliás, na minha leitura da obra, a fundação de uma comunidade aberta, dissidente, no *Mar Paraguayo*, como já falamos também. Então, nesse sentido, pensando-o como obra fundadora, o que, queres falar mais do que, pra tu, *Mar Paraguayo* funda?

RC: Funda uma comunidade, como nós estamos conversando até aqui, e que você traz como bastante propriedade no que se refere ao termo trans. Sim, é um termo, ‘trans’, é um termo bastante feliz, porque ele expressa, em diferentes gêneros, né, uma possibilidade de ir além do que está estabelecido. Então isso, ao mesmo tempo, forma e funda uma comunidade porque se há a presença da ruptura, a presença do esclarecimento, de novas ideias, é preciso a comunidade. E a comunidade afetiva, a gente organizados, pensando coisas transversais, diferentes mas juntos, heterogêneos. Faz com que essas ideias se fortaleçam, é nesse sentido. Eu penso comunidade aqui voltada para uma ideia ficcional e realista ao mesmo tempo. E Wilson Bueno,

escritor gay, escritor com essa sensibilidade junto, né? Isso é muito importante também, esse sentir faz com que ele tivesse mais sensibilidade e também propriedade sensitiva com o feminino... A obra do Wilson é atravessada por essa energia e potência do feminino. Se colocarmos propositalmente e antagonicamente, apenas para pensarmos agora, se você traz um autor como o Jorge Amado, que é um prosador igual ao Wilson, o feminino que ele traz é outro feminino, entende? Outros femininos. Ao mesmo tempo que eu pensei em Jorge Amado, atrás desse pensamento, já veio o Guimarães Rosa de novo. Tem o feminino em Guimarães Rosa, diadorim... Ele traz o 'trans' que você está falando, percebe?

AG: É, acho que tem coisas distintas aí mesmo. Pensando em Jorge Amado, que é um escritor conhecido pela escrita política dele, né, de esquerda e tal, fico pensando muito que, sem dúvida valem as ressalvas, mas, parafraseando Roberto Piva: Se a gente fala em gênero e sexualidade, a esquerda no Brasil é de direita, conservadora. São os progressistas, mas certas discussões continuam no mesmo lugar...

RC: Tropicalista como eu sou, eu acho que o comportamento incomoda esquerda e direita, mas muito mais à direita, sempre mais cômoda que a esquerda. Mas a esquerda teria que se renovar, repensar, se redizer, se ressensibilizar, se refazer, né?

AG: E a última pergunta, acho também que já tem a ver com tudo o que a gente já falou aqui, das repercussões dessa obra, trinta anos depois: Por que e como, em que sentido, *Mar Paraguayo* continua atual? Consideremos também a América Latina, o Brasil, único país da América Latina que fala português, e o portunhol na América Latina, para sermos mais ousados... Pensando essas ideias, em termos políticos, geográficos, qual é a reverberação desse *Mar Paraguayo* 30 anos depois? Enfim: por que o *Mar Paraguayo* continua atual e qual é o seu impacto pensando América Latina?

RC: Pode parecer distante, mas eu acho que não, eu acho que *Mar Paraguayo*, obra fundante, toca nisso: A gente, hoje, talvez, pensando as urgências mais prementes, pode que seja uma ideia de eco, né? Ecoliteratura, ecopoesia... E aí pensando os povos originários, pensando toda essa devastação planetária, avanço da extrema direita no mundo e seus projetos de destruição, o *Mar Paraguayo* toca na língua, toca na língua falante desses povos, então, isso é, talvez seja, a principal urgência nossa atual: é um encontro com nossos modos de vida, o encontro com nossas maneiras de desenvolver pandemias. Tipo assim: o que que é isso? Como que está acontecendo? Será que nós não temos que nos voltar e pensar com muito mais cuidado? E aprender com todos esses povos? Com todas essas culturas, com todas essas línguas? Eu tô falando medicinal, cultural, politicamente! E esse politicamente é amplo, né, pense na ideia de um corpo, pense na ideia de pintura de um corpo, desde o corpo, penso na ideia de equilíbrio, de harmonia... E esse corpo é nessa floresta. *Mar Paraguayo*, ao tocar nessas línguas, ou trazer essas línguas, o que nos é mais caro pois eu acho que um povo se expressa verdadeiramente pela literatura... É criador de ficções, né! Veja a atualidade desse livro, de onde ele toca... É que acho que é uma rede que ele funda voltara pra uma ideia de harmonia, de amor, entende, Ana? Eu quase não falei de literatura, não é? Mas eu estou tentando esticar o laço desse livro... Todo mundo já falou tudo, então tô tentando ver alguma coisa bastante nova.

AG: Uma pergunta que não está aqui no roteiro: tu falou de amor e lembrei de um sentimento que me tocou muito ao ler *Mar Paraguayo*: a coisa da solidão... Não sei se é uma tradição, essa associação da solidão com a América Latina, à solidão da América Latina, ou a solidão da gente latino-americano, ou a solidão do ser humano na contemporaneidade, não sei que solidão é essa... Pensando agora essa marafona, que é uma solitária, que vive só, que tem um cachorrinho lá que nem existe e que é o único lugar de afeto, né, que é o Brinks...

RC: Mas ela é extremamente falante ao mesmo tempo! Ela reverbera também, não é? É uma solidão, mas é uma solidão inquieta essa solidão que você fala da América Latina, se se refere a língua portuguesa. A gente tem uma proximidade territorial, pertence à América Latina, a gente tem uma proximidade territorial e somos hermanos, irmãos, mas de costas, né? Eu vejo essa solidão também assim, que eu não sei que maldita herança é essa, não é? Eu, dialogando com Giuseppe Ungareti, um autor italiano, crítico, poeta sensacional que considerava as línguas neolatinas as últimas flores do lácio... Voce já deve ter ouvido falar disso, não é? É um grande intelectual, Ungareti, mais ou menos preso por aquelas línguas... É que é o português, né? Como sendo as últimas flores. E o Caetano, eu gosto de uma música, língua: “A língua é minha pátria E eu não tenho pátria, tenho mátria” e tal... Lembrando essa ideia da última flor do lácio! E no meu poema eu construí toda uma ideia utilizando alguns trechos do ensaio desse Ungareti, onde ele fala que prefere poste elétrico a uma lanterna, entre a civilização, e no final eu me coloco no problema: eu sou um traficante de fronteiras usando essa língua aqui, última flor do lácio! Usando ela tô inventando, criando novas possibilidades dessa língua, última flor do lácio, a língua portuguesa. São várias pessoas trabalhando com línguas que são indígenas, línguas que vêm do espanhol. Dessa brincadeira, assim, o poema. Essa questão, América Latina, é grande. Ela é grande demais, ela é grande demais porque ela repercute em todas as áreas, né? Na literatura, na política, é meio incompreensível de tão óbvio e chocante que é essa presença sem irmandade, essa solidão. Não sei como ela não incomoda mais tanta gente porque economicamente falando a ideia de circuito e muamba, sabe? De trocas e commodities, se usamos um termo tão da economia, nós teríamos uma população enorme consumidora, produtora, não é? Culturalmente falando então, que é onde a gente faz as revoluções... Olha que maravilha tudo isso! E no entanto a gente tá, por algum interesse, separado, não é? Imagine tudo isso realmente integrado!

AG: E aí *Mar Paraguayo* chega e une e mistura tudo, né?!

RC: E provoca tudo isso, *Mar Paraguayo*. É central em tudo isso. E não vou dizer que Wilson pensava em tudo isso. mas as obras, elas têm sua potência própria, não é? Põe no mundo e elas também abrem suas frestas, não é? Acontecem.