



UnB

Danglei de Castro Pereira
Rosana Cristina Zanelatto Santos
(orgs.)

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE

Brasília 2021



TeL
Departamento de Teoria
Literária e Literaturas

© Danglei de Castro Pereira e
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:

criação: Bruna Costa Nogueira

arte-final: Conceição

Projeto gráfico e diagramação:

Conceição | Ivete T. S. Conceição

Conselho Editorial: *Altamir Botoso – UEMS*

Ana Crélia Penha Dias – UFRJ

Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB

Cilaine Alves Cunha – USP

Geraldo Vicente Martins - UFMS

Rita Olivieri-Godet - Université de Rennes 2

Rogério da Silva Lima - UnB

Susanna Busato – UNESP

Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)

ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura - Estudo e ensino. 2. Literatura - História e crítica.
3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

SUMÁRIO

Apresentação.....5

Meu tio lauretê em aberto

Rosana Cristina Zanelatto Santos..... 11

Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia

Delma Pacheco Sicsú

Danglei de Castro Pereira.....29

O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema

João Luis Pereira Ourique65

As mulheres da década de 30: marginalização e violência

Camila Fernandes Costa

Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....95

Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior

André Rezende Benatti..... 131

Os limites do permitido: transdeliramentos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio157

APRESENTAÇÃO

O processo de mimesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos <i>Claudia Letícia Gonçalves Moraes</i>	187
A linha de sombra da crítica latino-americana <i>Lucilo Antônio Rodrigues</i>	213
A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade <i>Adriana Lins Precioso</i> <i>Henrique Roriz Aarestrup Alves</i>	229

O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).¹

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a participação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

¹ BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

OS LIMITES DO PERMITIDO: TRANSDILIRAMENTOS, TRADUÇÕES E INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE DOUGLAS DIEGUES

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio

Universidade Católica Dom Bosco-UCDB

angelacatonio@uol.com.br

A definição de limites implica no estabelecimento de regras. No campo da literatura, estilos e tendências se desenvolveram, ao longo do tempo, estabelecendo parâmetros segundo os quais a produção era considerada artística. Todavia, a cada vez que as possibilidades criativas dentro de certos paradigmas provocavam exaustão, surgia a necessidade de se libertar das amarras impostas por padrões que já não permitiam a plena expressão das ideias poéticas.

Daí, naturalmente, emergiam as questões que, estivessem implícitas ou fossem expostas claramente em manifestos, sacudiam as mentes criativas: “Quais são os limites da criação literária? A literatura pode estar contida dentro de limites pré-estabelecidos? Há uma fronteira entre o real e o irreal que não pode ser ultrapassado pelo escritor?”

Em suas análises, Roland Barthes (2004) salienta que a literatura, a um só tempo, é realista -pois sempre temo real por objeto de desejo -,e é também, obstinadamente,

irrealista, porquanto acredita sensato o desejo do impossível.

Barthes defende a ideia de que há certa ética da linguagem literária e que ela deve ser afirmada, justamente, porque é contestada. O filósofo aponta que é comum censurar o escritor ou o intelectual por não escrever a língua de “toda a gente”, mas que, falando da língua francesa, o falante deve ter acesso a várias línguas, seja ela burguesa ou popular em condições de igualdade, de modo que cada um possa empregar cada língua conforme a “verdade do desejo”. (BARTHES, 2004, p. 24)

A liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter à sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei. (BARTHES, 2004, p.24)

Ao arquitetar novas estruturas poéticas, o escritor não desestabiliza as formas canônicas consagradas pelo sistema literário tradicional, mas, de modo reverso, delinea novas técnicas de expressão literária, porquanto a liberdade de escrita permite a possibilidade de “jogar com os signos em vez de destruí-los” (BARTHES, 2004, p. 27).

Este é o caso de Douglas Diegues, filho de uma paraguaia e um brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, mas que passou a infância e parte da adolescência em Ponta Porã, no Sudoeste do estado de Mato Grosso do Sul, “*en las fronteras desconocidas de Brasil con Paraguay*” (DIEGUES, s/d), cidade que faz fronteira com Pedro Juan Caballero, Paraguai.

E foi da vivência nessa região, da mistura entre as línguas portuguesa e espanhola dos habitantes daquelas plagas, que Diegues tirou a essência para a sua produção poética: a poesia em portunhol, derivando daí o que ele chamou de “portunhol selvagem” em que o poeta acrescenta o guarani à mescla já conhecida entre o português e o espanhol, além de se permitir incluir expressões em quantas outras línguas quiser em seus poemas. É neste espaço de intersecção “entre-línguas” que se inscreve a poética de Douglas Diegues.

Derivado da oralidade, o portunhol transpôs os limites linguísticos e políticos entre o Brasil e seus vizinhos espanhóis e se instalou na literatura como uma forma de afirmação identitária fronteira. Fruto da realidade multicultural de regiões limítrofes entre países, ele simboliza muito mais do que um mero desvio linguístico, pois, conforme enunciou Eliana Rosa Sturza (2004, p. 154), “na visão interna de quem usa a língua, portunhol é uma língua sem erros, é a sua forma de falar, de se expressar, é um dos traços identitários que permite reconhecê-los como ‘gente da frontera’”.

Em entrevista à Revista Abehache, da Associação Brasileira de Hispanistas, declara Diegues (2012c, p. 159-60) que o seu portunhol selvagem:

es bizarro, feo, bello, contudente, desprendido, menor que menor, dibertido, alucinógeno, anacronico, selvagem, civilizadíssimo, delirante, en fin... Non se trata dum portunhol encenado desde um gabinete, pero sim ouvido primeiramente en las calles de la frontera de Punta Porã (Brasil) y Pedro Juan Caballero (Paraguay), y em ñande roga mi (nossa pequena casa), onde el portunhol era la lengua mais falada por mio abuelo, la xe sy (mi madre), la empregada, los parientes que venían a comer alli los domingos kuê. La primeira lengua en la kual me he expressado quando aprendi a falar non fue el portugues nim el español nim lo guarani, mas sim el portunhol de indole selvática. Por que selvagem? Porque que brota de las selvas de mio corazon y de los corazones de los habitantes de las selvas desconocidas de la frontera del Brasil com el Paraguay. Quanto a lo de la potencia, es muy original el portunhol selvagem, es una lengua neoantigua, que existe como habla y escritura, pero non como idioma y me permite dizer coisas antiguas de forma nueva, además de permitirme hacer poesia ou prosa com um power bem mais amplo de expresiones que se escribiera limitado al português brasileiro ou al castellano paraguayano apenas, una potencia que consiste, obviamente, en selvagem y hermosíssima liberdade de linguagem.

Essa é a forma pela qual o entrelaçamento de dois ou três idiomas, como o português, o espanhol e o guarani, vem emergindo e marcando presença no panorama literário sul-americano sob a denominação de “portunhol”, para os dois primeiros, ou de “portunhol selvagem”, quando se misturam os três, oferecendo textos inéditos com temas que vão do lirismo à pornografia, numa mescla linguística que, apesar de desprezar as normas cultas dos idiomas nos quais se enraíza, é compreensível e pode ser apreciada e difundida entre os falantes de cada um.

Reconhecendo o valor e a grandeza da experimentação em portunhol, o presente estudo se dedica a percorrer as fronteiras criativas do exercício de escrita de Douglas Diegues, com seu portunhol selvagem, na intenção de reconhecer o valor e as possibilidades criativas postas à disposição aos artistas da palavra, aos amantes da poesia e aos estudiosos da palavra.

Transdeliramientos e traduções

Além de sua produção em poesia, Diegues também realiza trabalhos variados de tradução/versão ou, como o próprio poeta denomina essa atividade, “teletransportunholizando” textos em guarani, espanhol, inglês, português e do alemão, para o portunhol selvagem. Muitas dessas “teletransportunholizações” partem de obras canônicas da literatura brasileira e mundial, demonstrando a possibilidade de unir o repertório clássico à inventividade do portunhol selvagem.

Uso vários nombres para realizar esa operación de traducción inbentada, digamos: *transdeliramientos, transinbenciones, transdiversiones, teletransportunholizaciones...* Me gusta la idea de *teletransportunholizar*, que implica em *teletransportar textos de autores de todas las direcciones y épocas al portunhol selvagem del siglo XXI. Procuero traducir el espíritu del texto, el quien de la poesía, el teko ete (o modo de ser de la energía del texto) em vez de traicionarlo fielmente ou simplemente traicionarlo ou traducir literalmente apenas el significado.* (DIEGUES, 2012c, p. 164)

Nesse mesmo depoimento, Diegues diz considerar esse tipo de produção como “*exercícios free-style, training para la própria escritura*” e justifica que: “*Yo intento hacer del portunhol selvagem la base para fazer uma literatura propia, non aburrída, que los lectores (que non sei que son nim quem serán) puedan disfrutar de este y de los outros lados de las fronteras.*” (DIEGUES, 2012c, p. 164)

No prefácio do livro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (DIEGUES, 2015), obra em que aparecem vários dos poemas “teletransportunholizados” por Diegues, Eduardo Embry, poeta chileno, defende que a poesia de Diegues é uma poesia altamente original, de uma rebeldia infinita como um belo canto à marginalidade de sua obra.

Fato interessante a destacar nessas “transportunholizações” é que no início de cada poema, logo abaixo do título, Diegues exhibe a expressão inglesa “By”, com

o sentido de “original escrito por”, seguido do nome do autor do texto, como por exemplo no poema *The Albatroz By Charles Baudelaire*. Além disso, no final, Diegues destaca ainda suas “teletransportunholizações” associando o nome do poeta original à expressão “trans”: “*Transbaudelairezado por Douglas Diegues al portunhol selvagem*”, seguido ainda por algumas observações sobre o processo de criação do poema, como podemos observar a seguir.

The albatroz
By Charles Baudelaire

Por mera dibersione los mitaruzús maríneros
Curtem cazar albatroz (big bird de los oceânicos sertonismos)
Que seguem trankipá indolentes viajeros
El barco que avanza sobre amargos abismos

Mal lo ponen allí sobre la cubierta
Príncipe del azul, torpe, desengonzado
Las inmensas alas morotís tipo muertas
Penden borocoxôs qual remos pelos lados

Qué mongólico qué gil el viajero alado!
Ele antes tan belo qué tontón agora sobre el suelo!
Com la pipa un deles nel pico le ha torturado
Otro se burla imitando suo inútil rengo vuelo!

El poeta es igualito allá en la pura altura
Poco importan rayos tempestad desembesta-
da
Exiliado neste mundo era uma vez la aventura
Suas alas de gigante non le servem para nada

(Transbaudelairezado por Douglas Diegues al portunhol selvagem de las calzadas, veredas, estradas, highways fake, colejones y calles-últimas de la triple frontera.) (DIEGUES, 2015, p. 26-27)

Fato interessante é que Diegues, embora se apresente sempre como um transgressor da língua padrão, como um libertário ao empregar o portunhol selvagem, adota determinados procesos criativos de forma padronizada. É o que podemos observar em várias de suas “transportunholizações”, como nesta sua reescrita do poema *Poema en línea re(c)ta*, de Álvaro de Campos:

Poema en línea re(c)ta
By Álvaro de Campos

Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.
Todos mios conocidos han sido the champions
en tutti kuanti.
Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tan-
tas vezes vil,
Yo tantas vezes irrespondibelmente parasito,
Indesculpabelmente sucio,
Yo, que tantas vezes non he tenido paciência
para bañarme,

Yo, que tantas vezes he sido ridículo, absurdo,
Que he tropezado com mios pies publicamen-
te en los tapetes de las etiquetas,
Que he sido grotesco, mezquino, submisso y
atorrante,
Que he sufrido maledicencias y (me) he calla-
do,
Que kuando non (me) he callado, he sido aun
mais ridículo;
Yo, que he sido cômico a las mucamas del hotel,
Yo, que he sentido el guiño de los chongos de
fletes,
Yo, que he hecho bergüenzas monetárias, pedi-
do prestado sin pagar,
Yo, que, kuando la hora del mokete ojerá, me he
agachado
Para fuera de la posibilidad del mokete;
Yo, que he sufrido la angústia de las pequeñas
cosas ridículas,
Yo verifico que non tengo par en todo esto neste
mundo.
Toda la gente que conozko y que me habla
Nunca tuvo un ato ridículo, nunca ha sufrido
maledicencia,
Nunca han sido si non príncipe - todos ellos prín-
cipes - en la life..
Quien me diera oubir de alguém la voz humana
Que confesasse non un pecado, mas uma infâ-
mia;
Que contara, non uma violênzia, mas una cobar-
dia!

*Non, son todos lo Ideal, si los oigo y me hablan.
Quién neste largo mundo existe que (me) confe-
se que uma vez fue vil?
Óóóó príncipes, mios hermanos,
Arre, estou harto de semi dioses!
Donde hay gente neste mundo?
Entonces apenas yo soy vil y equivocado nesta
tierra?
Pueden las mujeres non los haberen amado,
Pueden haber sido traicionados - pero ridícu-
los, jamás!
Y yo, que he sido ridículo sem haber sido trai-
cionado,
Como pueeso hablar com mios superiores sem
vacilar?
Yo, que vengo siendo vil, literalmente vil,
Vil nel sentido mais tacaño & infame de la vi-
leza.*

Glossarioncito Selvatiko

Mokete: Soco, porrada.

Ojerá: Brota, aparece de repente, acontece.

*(Bersión trasfernandopessoainventada al portu-
nhol selvagem por Douglas Diegues) (DIEGUES,
2015, p. 16-17)*

Como podemos observar na leitura das *teletrans-
portunholizaciones*, o processo de versão para o portunhol
selvagem é livre. O exercício de tradução para Diegues
é, também, como sua própria poética, impactante e

performático, acentuando os atributos lúdicos do discurso
poético. Com isso, o poeta expande as possibilidades
de leitura e atribui ao portunhol selvagem um grau de
distinção e prestígio, conferindo-lhe maior literariedade.

Entretanto, encoberto pelo manto vanguardista de
literatura contemporânea, Diegues busca na tradição
inspiração para as suas produções. Este é o caso dessas
“teletransportunholizações” que, partindo de textos
canônicos da literatura mundial, cria uma aura nova
aos textos clássicos. Em Derrida (2002) encontramos
uma possível explicação para tal fenômeno de
“transdeliramento”: “Se o tradutor não restitui nem
copia um original é que este sobrevive e se transforma.
A tradução será na verdade um momento de seu próprio
crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se”
e completa o filósofo que o “tradutor deve resgatar
(*erlösen*), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si
mesmo de sua própria dívida” uma vez que a tradução é
uma “transposição poética” que libera a “linguagem pura”
de modo que a tradução transforma, estende, amplia e faz
crescer a linguagem (DERRIDA, 2002, p. 46-47).

Dessa forma, constitui-se um “contrato de tradução”
entre o produtor do texto e seu tradutor (DERRIDA,
2002, p. 57) que resulta em um equilíbrio entre as partes
envolvidas, de maneira a transgredir os moldes clássicos da
tradução: de um autor que cria e um tradutor que somente
copia e traduz as ideias. Para Derrida (2002) desde a origem
do original a traduzir existe queda e exílio, pois, pelo
contrato firmado entre ambos, a tradução deve concluir,
preencher e completar.

Outro exemplo da atividade de tradução realizada por Diegues é a obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006), de Guilherme Sequera, que é uma coletânea de textos e cantos da cultura Mbya, na qual Douglas Diegues aparece como organizador e, ao longo da obra, também realiza a tradução de vários cantos do guarani para o português com a colaboração de Ramón Barboza e Kerechu Para. A obra vem acompanhada de um CD-R gravado diretamente no ambiente natural dos Mbyá, no qual estão reproduzidos sons da natureza, crianças brincando nas águas, sons de flautas, de animais e as músicas cantadas pelo próprio povo Mbyá Guarani. Na última capa do livro aparece um depoimento de Manoel de Barros a respeito do “livro-cd” (SEQUERA, 2006):

Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos Mbyá Guarani. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fósseis linguísticos, lá onde se misturam as primeiras formas, as primeiras vozes! A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores, das rãs... Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem.

Vejamos um exemplo de uma canção que mães e avós cantam para as crianças quando se aproxima a noite. O canto seria uma forma de ensinamento sobre as histórias do povo Mbyá:

Parakau ndaje (Mitã purahei)
Dizem que Parakau (Canto infantil)

1. *Parakau ndaje omanó*

1. Dizem que Parakau morreu

2. *Mba'ere pa omanó*

2. Por que será que morreu?

3. *Hendy rei ojuka*

3. Com um barulho brilhante o mataram

4. *Che rera eta – kururu che gueró*

4. Tenho muitos nomes – até de sapo já me apelidaram... (SEQUERA, 2006, p. 67)

Após o poema, aparecem comentários de Kerechu Para e do próprio Douglas Diegues (SEQUERA, 2006). No primeiro, de Para, ele esclarece que no relato da “terra primeira” Parakau ajudou o “Pai Primeiro” a cruzar o Rio Paraná pela terra dos Urutue (Brasil) rumo ao céu. É também com as penas de Parakau que o “Pai Primeiro” sinaliza os caminhos que seus filhos deverão seguir. Na sequência temos o comentário de Diegues:

Ao ouvir este canto infantil, lembro dos limeriks de Edward Lear e de Lewis Carroll tão belamente estudados por Myriam Ávila em Rima

& Solução (Ed. Annablume) aqui nu ladu brasileiro de la fronteira... Y fíco pensando

que, perto de la sofisticación salvaje del arte de la palabra desses bichos du matu guaranis buena parte du blá-blá-blá dus cara-pálidas du mundu civilizadu simplemente empalidece...
(SEQUERA, 2006, p. 68)

O que podemos observar em todas as traduções das canções de *Kosmofonia Mbya Guarani* é um duplo processo de articulação de Diegues: os cantos estão traduzidos para o português “tradicional”, enquanto seus comentários aparecem em portunhol selvagem. Isso marca uma proposta mista de apresentação das produções, na qual aquilo que é do autor original vem com tradução em português, enquanto sua própria produção aparece em portunhol selvagem.

A intertextualidade

Recurso extensamente utilizado por Douglas Diegues é a intertextualidade. Por meio dessa relação entre textos, o poeta, mais uma vez, busca inspiração nos cânones literários para compor sua poesia e, de certa forma, vincula o passado ao presente como uma constante fonte de inspiração, evidenciando, que em sua obra, o resgate da tradição faz parte da composição da contemporaneidade.

Incorporando o enunciado do outro ao seu próprio texto, Diegues mantém sua identidade e reafirma sua característica de produção poética híbrida que, além da mistura de línguas, também entrelaça outros discursos ao seu, de modo a imprimir a singularidade à sua poesia.

Por primeiro, citamos o poema *Hino nacional*, de Carlos Drummond de Andrade, texto em que este poeta, busca estabelecer um perfil da identidade nacional brasileira. Douglas Diegues toma posse do tema social revelado por Drummond a respeito do Brasil e o transpõe para as dificuldades sociais do Paraguai. Vejamos:

Conversa com Carlos Drummond de Andrade
en la noche selvagem triplefronteira

Precisamos descobrir el Paraguay
escondido entre la Argentina maradonizada y
el Brasil fifi

El Paraguay esse país sonâmbulo que duerme
prendido

Precisamos inbentar el Paraguay!

Los kurepas son italianos que hablan español?
Los brasileiros son yankees que hablan
português?

Hasta cuando vamos a querer ser franxutes
fakes,

alemanes truchos, judíos lambareños, italianos
fraudes?

El cielo es hermoso pero nadie quiere ir al
cielo,

Igual non pega subestimar las africanas...

Es necesario inbentar Paraguay y el resto del
mundo

Estudiar cortezia com los greco-guarangos de

la universidad de la calle
Dejar de imitar refinadas literaturas y ensinar
las elites intelectuales y los
professores a bailar cumbia y cachaca pirú

Cada paraguaio terá seu deepa
Seu fogão seu termo seu ar seu chuveiro seu
aquecedor
Salão para encontros literários ou cafés
filosóficos
E para dançar até ao amanhecer selvagens
ritmos tecnos

Necessitamos elogiar el Paraguay
É muito mais que um lindo paraíso decadente
E muito mais tinha sido que um país bilingue
E muito mais dibertido que um país de merda
Com abundantes rios e sanber e areguá
E seus desalinhos e seu kunu ‘ u puréte

Preciso adorar mais ou Paraguai!
Mesmo que seja impossibelle viver mais de 120
anos
Com um coração de macaco
E compreender do todo o portunhol selvagem
da vida e da morte

Preciso, precisamos, talvez, não dar tanta bola
ao Paraguai
Esse país tão latinoamericano, tão uau que
guarani, tão london karapé

Porque ele já se esqueceu do nosso kunu’u
puréte e do nosso beijo selvagem.
O Paraguai não quer ninguém! O Paraguai está
farto de todos!

O Paraguai é outro planeta, o Paraguai nunca
existiu. Nim os paraguayos sabem bem quem são
nim de onde vêm e o que fazem aqui e muito
menos para onde vão. (DIEGUES, 2012b)

Outro caso é o conto *El beneno de la beleza*, em que é estabelecida uma relação intertextual com o conto “Estou vomitando você, meu bem”, do escritor paranaense Jamil Snege. A história discorre sobre um eu lírico que amanhece “vomitando uma yiyi¹⁶” e parecia que não pararia nunca mais de “vomitá-la”:

Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava você,
amore, como naquele poema de mio amigo
Jamil Snege.

Durante toda la mañana continuei vomitando
você y parecia que non iba a parar de te
vomitar nunca mais.

Quanto mais yo te bomitaba, mais me sentia
leve. Mesmo assim você continuaba entalada
em mio estômago.

Continuei a vomitarte por la tarde. Y e1 dolor
de cabeza non pasaba. El dolor de estômago

¹⁶ Segundo o próprio Douglas Diegues “Yiyi” é uma gíria em guarani para moças bonitas e formosas. (Em entrevista para o Jornal Estadão, 10 de fevereiro de 2008.)

non pasaba.
Era noche nuebamente.
E yo te vomitava ainda.
Vomitaba solamente égua.
Felizmente yo ainda era jovem.
Non tenía quarenta anos todavía.
Tenía tempo pra continuar te vomitando.
Y continuei a te vomitar, amore.
Porque se yo non te vomitasse, se deixasse
que você apodrecesse en mim, sei lá, morreria
envenenado.
Por eso yo non tenía mais remédio além de
continuar vomitando você. Amor bichado,
amor estragado, sei lá, me dá um feroz dolor
de barriga. Y después de tanto vomitar você,
amore, agora empiezo a cagar você.
El sol aun non habia aparecido.
Era uma feroz disenteria nel oscuro.
Yo te cagaba copiosamente.
Você *salía con dificultad*.
Non queria salir.
Pero salía, apesar de toda la dificultad.
Era una cólica etrusca.
Non iba a terminar de to cagar tan cedo.
A veces paraba de te cagar por algun tempo.
Y empezaba a bomitar bocê novamente.
A vomitar tus cachos.
A vomitar tus mechass bermejas.
Mais una noche sem voce, amore, y mio cuerpo
en transe.
[...](DIEGUES, 2017a, p. 71-72).

Ainda ilustrando a intertextualidade presente nos textos de Douglas Diegues, vamos nos deter mais minuciosamente na obra *El astronauta paraguayo* que estabelece o diálogo intertextual a partir da metáfora da viagem que *El astronauta paraguayo* estabelece com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado em duas partes – a primeira em 1605 e a segunda em 1615 – e *El astronauta paraguayo* (2007), além de retomar as Novelas de Cavalaria e a representação da figura do cavaleiro medieval.

Desde a antiguidade greco-romana, a metáfora da viagem serve de inspiração à literatura. Somente para citar alguns mitos cujos protagonistas empreenderam grandes viagens, lembramo-nos de epopeias como *Iliada* (700 a. C.) e *Odisseia* (700 a. C.), de autoria atribuída a Homero, que serviram por largo tempo como conteúdo educativo aos jovens gregos e romanos. Igualmente *Eneida* (100 a. C.), de Virgílio, em que o herói Eneias, após a derrota de sua Troia, parte com a incumbência de erigir uma nova cidade. Dentro do universo clássico da língua portuguesa, é inesquecível a viagem de Vasco da Gama narrada por Camões em *Os Lusíadas* (1572), seguindo o modelo clássico.

No correr dos séculos, as abordagens sobre o tema “viagem” foram múltiplas e, ainda assim, revelam-se hoje tão fascinantes quanto nos tempos antigos. A partir da ideia de deslocamento, por espaços externos ou pelos desvãos íntimos do eu lírico, que o vocábulo “viagem” suscita, propomos delinear algumas reflexões da interlocução entre as obras de Diegues e Cervantes.

No livro de Cervantes, o motivo viagem é um dos principais focos da narrativa. *Dom Quixote* empreende três viagens, às quais se associa um emaranhado de significados

simbólicos que desvelam o embate entre o imaginário e o real. O engenhoso fidalgo não é senão um homem cheio de sonhos e ilusões. Louco? Talvez... Contudo, seja insano ou não, com certeza é persistente e leva até às últimas consequências a realização de seus sonhos.

A originalidade na narrativa de Cervantes apoia-se no idealismo que transfigura e anima as fantásticas jornadas do cavaleiro da triste figura. *El Quijote* é o homem comum, mas de grande espírito, em luta constante pela justiça e pelo amor. Combate as contrariedades que se opõem à felicidade comum e encarna nobres impulsos que o impelem à vida heroica e aventureira.

El astronauta, à semelhança do Quixote, lança-se em aventuras inesperadas. Aquele se projeta pelo espaço etéreo do universo, enquanto este traça por terra seu trajeto; porém ambos viajam pelo mundo da imaginação: a viagem adquire o caráter delirante de ruptura da realidade, associada à evasão do sujeito do seu mundo material e real.

O movimento é uma característica intrínseca da viagem, mas o deslocar-se nem sempre representa mudança espacial. Embora ganhe destaque pelo aspecto descritivo da ação, a travessia, como metáfora, representa o dilema da busca de algo que represente uma solução da dúvida ou da angústia pela transformação:

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espa-

ço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. (IANNI, 2003, p. 3)

Nas duas narrativas, *Dom Quixote* e *El astronauta paraguayo*, buscam suas próprias verdades e a solução de seus dilemas pessoais. Trata-se, em última instância, da oportunidade de um encontro do viajante com ele mesmo. Cada protagonista, “Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado.” (IANNI, 2003, p. 26).

Indiscutivelmente, as duas obras refletem, à sua maneira, as formas das Novelas de Cavalarias e a representação da figura de um cavaleiro experienciando algumas aventuras é marcante. Em Cervantes, o herói, apropriado ao seu mundo e época, tomou todas as suas armas e

montou-se no Rocinante, posta a sua celada feita à pressa, abraçou a sua adarga, empunhou a lança, e pela porta furtada de um pátio se lançou ao campo, com grandíssimo contentamento e alvoroço, de ver com que felicidade dava princípio ao seu bom desejo. (CERVANTES, 1981, p. 45).

Por sua vez, o astronauta de Diegues, em tempos de predomínio tecnológico e aventuras espaciais, viaja flutuando de maneira quase mágica (qualquer tecnologia suficientemente avançada, afirmou Arthur C. Clarke, é indistinguível de magia):

¡8, 4, 2, zero y zás!
¡Qué lindo flutuo!
¡Qué lindo flutua
el primeiro Astronauta Paraguayo! (DIEGUES,
2007, p. 3)

Ainda assim, o tempo que separa as duas narrativas parece diluir-se na similaridade do empreendimento aventureiro dos dois heróis. Este e aquele enfrentam as mais variadas atribulações em busca de algo que anseiam alcançar, seja a honra, a justiça ou um amor, puro para Quijote, sensual para o astronauta paraguaio.

No universo dos romances de cavalaria, o cavaleiro se dedica ao seu propósito de magnanimidade, supera seus temores e luta incansavelmente pelo seu objetivo final, mesmo que isso lhe custe a vida. O manchego de Cervantes e o astronauta de Diegues não medem as consequências de seus atos. Eles viajam para encontrarem suas verdades.

Miguel de Cervantes mescla a narrativa das novelas de cavalaria às aventuras do herói épico, mistura a narrativa romantizada à narrativa picaresca, para descrever as aventuras de descoberta e de autodescoberta de Dom Quixote. Por sua vez, Douglas Diegues adota uma estética que rompe com as territorialidades literárias para narrar a jornada do astronauta paraguaio. Os dois protagonistas se lançam em suas jornadas procurando caminhos que, se por um lado se revelam inusitados, por outro, muitas vezes, se mostram como uma forma de resistência ao mundo. Todavia, enquanto Cervantes emprega uma estrutura arcaizante de seu idioma, Diegues se vale de uma proposta de subversão poliidiomática em cuja estética a cultura

assume maior importância do que a demarcação física de fronteiras geográficas e desconstrói os estereótipos de gêneros literários.

Tempos e propostas diferentes se cruzam nessas duas obras. Entretanto, ambas paradoxalmente se aproximam em seus aspectos figurativos da viagem de deslocamento tanto no espaço externo, físico e concreto, como no movimento para o interior das personagens. Ambos, *El Quijote* e *El astronauta* estão asfixiados pela rotina, querem despojar-se das marcas e dos valores domésticos do hábito. Nas suas viagens, buscarão o alimento para sua imaginação. Eles abandonarão a segurança que a vida lhes oferece pelas incertezas do caminho. E farão dos leitores eternos admiradores de suas jornadas.

De fato, acreditamos que a intertextualidade é um mecanismo próprio da leitura literária em seu intrincado movimento que constitui o tecido literário. Concordamos com Samoyault em que o intertexto se constrói pela justaposição de várias falas, vários contextos e várias vozes. Pensamento que se estende, na interpretação da autora, para uma memória coletiva que, por primeiro, permite uma leitura partilhada, que não esquece a coisa comum e outra, a leitura poética, que percebe melhor o “trabalho realizado sobre o que há de mais tênue na lembrança coletiva: o pequeno fato sem importância, o que é rejeitado pela história geral.” (SAMOYULT, 2008 p. 122).

Na sequência da exposição das características na produção de Diegues, gostaríamos de destacar também a retomada de contos e lendas muito próprios da cultura popular, guarani em especial, mitos que circulam nas

regiões de fronteira. Citamos como exemplo os contos que circulam entre Paraguai e Brasil. Fazem parte da obra *Triple frontera dreams* (2017a) as narrativas: *Mio amigo el Pombêro*: “*el mais peludo de los bichos de la mesopotâmia triple frontera*”; *Aô-Aô*: “*Mescla bizarra de macho y fêmea, coxas grossas de musa, cabelos em cachos estilo oveja, lá se vai el Aô-Aô, uno de los bichos mais hijo-da-puta de las selvas paraguayas*”; *Kurupi*: “*bicho maléfico*” com “*sua enorme berga monstruosamente dura*”; *Las Moñai*: horripilandes seres híbridos que es escondem no interior das florestas; *Yaguaretê-Abá*: ser metade índio, metade tigre que aparece somente à noite e durante o dia é um homem comum.

Encontramos, também, nos textos de Diegues muitas citações e alusões a outros autores como uma forma de resgate das ideias por eles expostas. Neste caso, essas alusões se articulam formando uma interlocução entre o texto de Diegues com o do citado. Vejamos um exemplo do poema *¿Leopoldo Maria Panero es el gran poeta espanhol de la triple frontera y los demás son todos funcionários?*:

*Leopoldo Maria Panero mio Hermano paraguaio
klandê
hay que escrever solamente la verdade
Paraguailândia está loka
Kurepilândia está loka
Bolilândia está loka
Europa inteira nunca esteve tan loka [...]
(DIEGUES, 2017a, p. 52)*

O poema resgata a figura do poeta espanhol Leopoldo María Panero tido como louco e internado por várias

vezes em hospitais psiquiátricos. Dono de uma poesia contundente e heterodoxa, criou uma poesia delirante e de exaltação da solidão e do nada. O texto de Diegues recupera a memória do poeta espanhol como uma forma de reforçar que nenhum lugar no mundo é são, tudo está louco e, com isso, articulando a temática extremista de Panero em sua própria poesia.

Mais uma amostra do uso intertextual por Diegues é o que encontramos no soneto 26 de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* e do qual separamos o segundo quarteto:

*hoy todo parece sin sentido
Calderón sonhando alucinado
miles de deseos frustrados
pero aún podemos banhar-nos en las ondas del
mar de Vigo (DIEGUES, 2002, p. 33)*

A referência intertextual que destacamos deste excerto, além da alusão à clássica peça *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, é o fragmento “*ondas del mar de Vigo*”, cantiga de amigo trovadoresca, de autoria de Martín Codax, na qual o eu lírico feminino interpela as ondas do mar, perguntando-lhes se acaso viram seu amigo e se ele virá em breve.

Por fim, como último exemplo de intertextualidade que aqui abordaremos, apontamos para uma das partes de *El astronauta paraguayo*, em que o astronauta sobrevoa “*la espectacular realidade de las pequenas y grandes ciudades*” e milhares de indivíduos o observam e começam a “*hacer una porrada de preguntas*”. E é neste momento que o narrador passa a reproduzir as inúmeras perguntas que

surgem do espanto das pessoas ao verem o astronauta voando:

“¿Qué puerra es isso que vuela sem motor y sem alas?”

“¿ Uma broma yankée?”

“¿ Um Teyú-yaguá?”

“¿ El porongo de King Kong?”

[...]

“¿ Qué carajo és eso que flota por el Infinito?”

“¿ Um balom metereológico?”

“¿ Un ET selbagem?”

“¿ Un míssil koreano?”

“¿ Um Gaucho com Concha?”

[...]

Es solamente el inofensivo y turulato y despreczado y caluniado

Astronauta Paragauyo volando muerto de amor y bessos

Envenenados como um Parcifal triple frontero...

(DIEGUES, 2012a, p. 8-9)

Após citar vários filmes conhecidos, sublinhamos deste fragmento a intertextualidade com a famosa passagem do Super Homem, personagem das histórias em quadrinhos e depois com incontáveis adaptações para o cinema e televisão, que por seu poder de voar também causa espanto nas pessoas provocando as conhecidas perguntas: “Vejam lá no céu! É um pássaro? É um avião? Não, é o Super Homem!”

A intertextualidade que verificamos presente neste fragmento faz-se pela modalidade da paródia que, conforme Tiphaine Samoyault, “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente”, sendo ainda o texto anterior reconhecível no texto derivado de modo que a “visada da paródia é tão lúdica e subversiva ou ainda admirativa” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Portanto, na relação entre o texto da HQ do Super Homem com o episódio do astronauta paraguaio é possível perceber o caráter comum dos elementos parodiados em um e outro texto.

Considerações finais

A insânia criativa de Douglas Diegues extravasa por todos os seus poros em uma linguagem subversiva e insubmissa que se dirige sempre à transgressão dos limites, sejam quais eles forem, de forma que sua escrita tem sido um dos territórios mais férteis da literatura contemporânea.

Entre os limites do lícito e do ilícito, o portunhol selvagem se espalhou mantendo os atributos da ilegalidade e da transgressão, realçando a desobediência às regras institucionalizadas pela literatura canônica, entretanto não se caracterizando como um crime, mas como uma possibilidade de dar mais vitalidade à produção literária contemporânea sedenta de novas formas de expressões.

Na *poiesis* de Diegues o portunhol selvagem confere

um perfil vanguardista à sua produção que, a partir da desconstrução da linguagem, cria outra nova, entretanto nunca igual ou a mesma ao longo do tempo. Entretanto, talvez esse seja o grande paradoxo do projeto artístico-poético da produção de Douglas Diegues: do desvio e da transgressão de códigos, a tradição se faz muito presente, pois é dela que o poeta extrai, grande parte das vezes, sua inspiração como demonstrado ao longo deste estudo.

Por esse processo de vertigem criativa, da desobediência aos padrões literários tradicionais, gera-se um novo mundo de possibilidades para a criação poética que, a partir de um simples fio, forma a trama de um intrigante tecido, seja por meio do diálogo intertextual ou pelo exercício da tradução livre.

A produção literária de Douglas Diegues, imaginada e concretizada a partir de uma região de enunciação periférica, revela profunda ruptura dos padrões clássicos literários e representa uma poética pós-moderna cuja constituição estético-linguística vai de encontro às estruturas literárias institucionalizadas.

A ruptura dos vínculos poéticos e o afastamento das normas literárias concretizadas pela escrita em portunhol operam a fragmentação da metodologia do fazer literário habitual e, ao mesmo tempo em que esta escritura desterritorializa esse sistema literário, reterritorializa uma literatura peculiar, permitindo novos olhares e outras leituras sobre a produção literária contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. ed.14. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Miguel de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DIEGUES, Douglas. **Corregirlo sería matarlo**. Revista *Abehache*, ano 2, n. 2, 2012c. Entrevista concedida a Pablo Gasparini, Ana Cecilia Olmos, Maite Celada. Disponível em: <http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/159-166.pdf>. Acesso em 19 mar. 2021.
- _____. **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, sonetos salvajes. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.
- _____. **El astronauta paraguayo**. Asunción: Eloisa Cartonera, 2012a.
- _____. **Interzona**. Disponível em: <http://interzonaeditora.com/autores/diegues-douglas-365>. Acesso em 24 fev. 2021.
- _____. **Portunhol Selvagem**. *Blog de Douglas Diegues*. 2012b. Disponível em: http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/11/conversa-com-drummond-en-elverano_16.html. Acesso em 24 fev. 2016.
- _____. **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**. Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.
- _____. **Triple frontera dreams**. Buenos Aires: Interzona, 2017a.
- IANNI, Octavio. **A metáfora da viagem**. In: *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEQUERA, Guilherme. *Kosmofonia Mbya Guarani*. Org. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

STURZA, Eliana Rosa. **Fronteiras e práticas linguísticas:** um olhar sobre oportunhol. *Revista Internacional de Linguística Iberoamericana*, v. 2, n. 1 (3), Políticas da Linguagem no Brasil (2004), p. 151-160. Publicado por: Iberoamericana Editorial Vervuert. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41678205>. Acesso em 22 mar. 2021.

ANGELA CRISTINA DIAS DO REGO CATONIO é professora de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Lusófona na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), em Mato Grosso do Sul. Graduada em Letras – Português/Inglês pela UCDB, é Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e Doutora em Literatura e Vida Social pela UNESP/Assis. Foi coordenadora do Programa de Línguas UCDB Idiomas e hoje é coordenadora do Curso de Graduação de Letras Presencial e EAD dessa Universidade. Atualmente, participa como pesquisadora do Grupo de Pesquisa “Historiografia Literária, Cânone e Ensino” (GPHCE) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Teoria Sócio-Histórica, Migrações e Gênero.

O PROCESSO DE MÍMESIS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE ANA MIRANDA: O CASO GREGÓRIO DE MATOS

Claudia Letícia Gonçalves Moraes

Universidade Federal do Maranhão-UFMA/PG-UnB/ FAPEMA

claudiamoraes27@gmail.com

Introdução

A produção literária brasileira contemporânea, que em muitos casos segue uma longa tradição voltada para as relações interdisciplinares como fonte de criatividade para autores, traz em seu bojo um profícuo diálogo entre literatura e outras áreas de conhecimento. Assim, esta pode ser pensada como um espaço de recriação histórica que faz com que determinadas realidades, acontecidas em tempos passados, possam voltar a emergir, sendo recriadas a partir de dois pontos fulcrais: reconstrução da linguagem e síntese estética proporcionada pela obra literária (BASTOS, 2011).

Isto posto, é interessante analisar a literatura brasileira produzida atualmente, principalmente a que se embasa no conceito de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), para subverter a história oficial a partir de um processo de mimesis proposto pela autora cearense Ana Miranda, respectivamente em duas obras que versam sobre a vida do poeta Gregório de Matos Guerra – **Boca do Inferno** (1989) e