

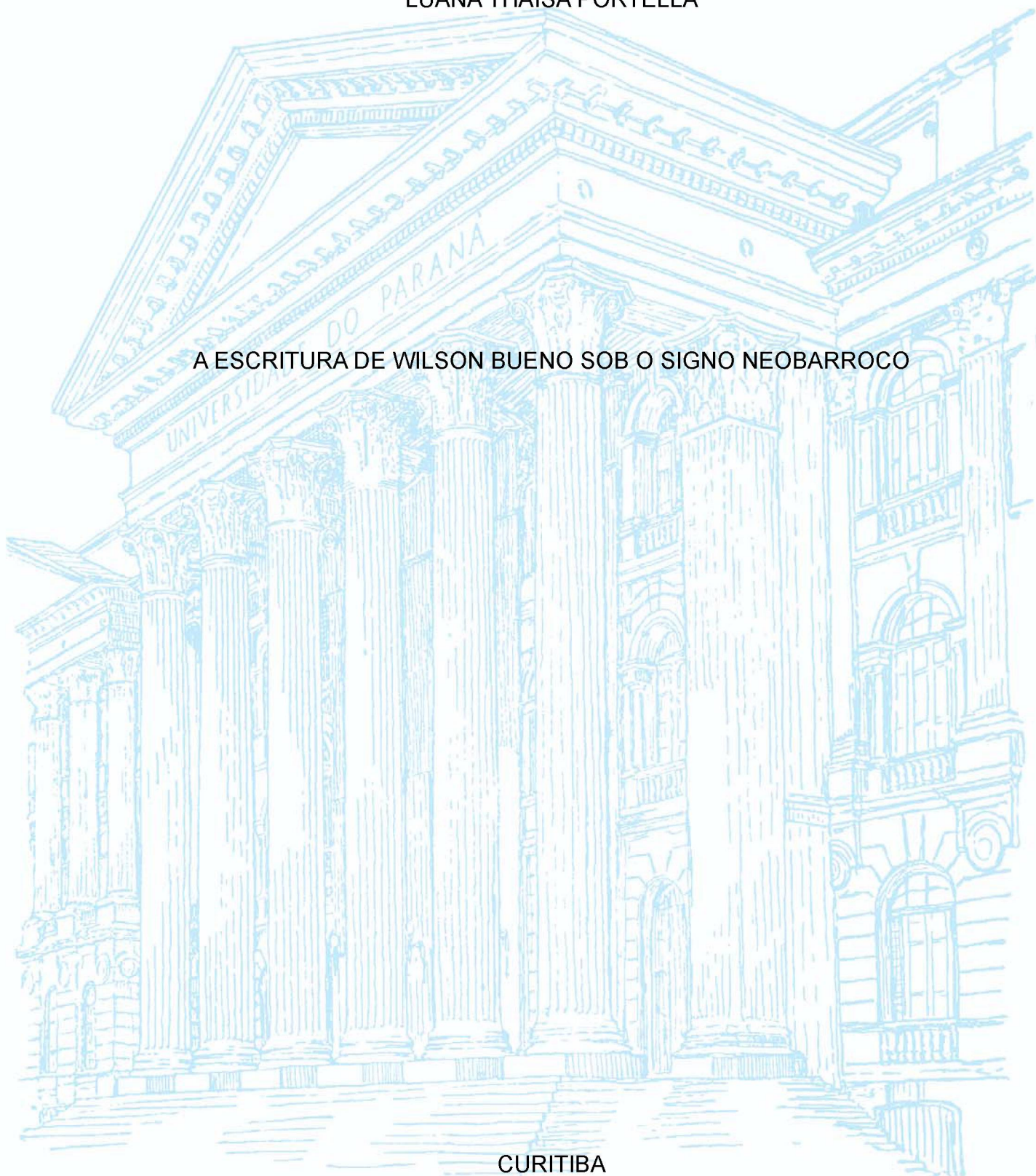
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUANA THAÍSA PORTELLA

A ESCRITURA DE WILSON BUENO SOB O SIGNO NEOBARROCO

CURITIBA

2021



LUANA THAÍSA PORTELLA

A ESCRITURA DE WILSON BUENO SOB O SIGNO NEOBARROCO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Portella, Luana Thaísa

A escritura de Wilson Bueno sob o signo neobarroco. / Luana Thaísa
Portella. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

1. Bueno, Wilson, 1949-2010. 2. Literatura brasileira. 3. Escritores
curitibanos. 4. Literatura barroca. I. Machado, Rodrigo Vasconcelos. II. Título.

CDD – B869.8



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LUANA THÁISA PORTELLA** intitulada: **A ESCRITURA DE WILSON BUENO SOB O SIGNO NEOBARROCO**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica

13/05/2021 17:30:57.0

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/05/2021 17:52:31.0

SILVINA LILIANA CARRIZO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica

13/05/2021 17:17:27.0

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 91210

Para autenticar este documento/assinatura, acesse
<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 91210



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1063

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia treze de maio de dois mil e vinte e um às 15:00 horas, na sala On-line, StreamYard, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrand **LUANA THÁISA PORTELLA**, intitulada: **A ESCRITURA DE WILSON BUENO SOB O SIGNO NEOBARROCO**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), SILVINA LILIANA CARRIZO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA), PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 13 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica
13/05/2021 17:30:57.0
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
13/05/2021 17:52:31.0
SILVINA LILIANA CARRIZO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica
13/05/2021 17:17:27.0
PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com
Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 91210
Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 91210

À memória de Wilson Bueno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Paraná por ter acolhido e confiado valor a minha pesquisa, aos professores da instituição pelos conhecimentos a mim propiciados e, sobretudo, a meu orientador Rodrigo Vasconcelos Machado pela leveza com que conduziu as orientações, pelo discernimento ao sugerir caminhos dissertativos e pela agudeza de suas intervenções, condições determinantes na construção desse texto;

Agradeço aos professores Antonio Augusto Nery e Silvina Liliana Carrizo, componentes da banca examinatória de qualificação, pelas distintas, mas igualmente contributivas, perspectivas proporcionadas a minha pesquisa;

Agradeço a Josoel Kovalski – meu professor e orientador durante a graduação, hoje meu companheiro da vida – pelo respeito a mim enquanto mulher e pesquisadora, e, ainda, por ter, desde sempre, me garantido a possibilidade de viver, diariamente, a literatura;

Agradeço a meu amigo Sylvio Massa de Campos pelo amparo fraternal e pelo suporte ao entendimento, textual e pessoal, das (im)possibilidades kafkianas;

Agradeço à equipe do Núcleo Educacional Frei Deodato pelo imenso apoio vertido em palavras de encorajamento e gestos de aporte – em especial ao professor João, Emília, Lindalva, Jamile e Adriely – e à equipe do Colégio São José pelo coleguismo e, a ambos, por tornarem menos penoso, através do afeto, o transcurso dos dias;

Agradeço, enfim, aos amigos, em especial Seul e Andressa, e, sobretudo, a meus familiares – mãe, pai, Jiuliano, Dudo e Gustavo – pela compreensão, amor e, cada um a sua maneira, por incitar em mim a necessidade, não apenas da literatura, mas da arte em si.

RESUMO

Esta dissertação tem como cerne a escritura neobarroca de Wilson Bueno. Dividida entre os capítulos: Wilson Bueno, Projeto Literário, O neobarroco e Marafonas sob o signo neobarroco, a pesquisa procura esgotar a fortuna crítica e ler a obra wilsonbueniana sob a perspectiva neobarroca. Para entender de que maneira esse conceito pode ser imputado à obra, excursamos pelo projeto literário, desde os bestiários – *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico* e *Cachorros do céu* -, aos fabulários – *O gato peludo e o rato de sobretudo* -, aos emulativos – *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e *A copista de Kafka* – ao sertanejo roseano – *Meu tio Roseno a cavalo* – até as marafônicas – *Mar paraguay* e *Novelas marafas*, no intuito de demonstrar a poética mistura de línguas – portunhol, guarani e árabe –, o jogo de palavras, a sintaxe em distorção, a ressignificação semântica, a escansão sonora dos vocábulos em encadeamento e a relação imagética expressa nas sentenças enquanto conformadores de uma estética neobarroca. Para tanto, empreendemos importante teorização - na tentativa de contemplar as mais distintas perspectivas - que percorre desde Wollflin, D'Ors, Rubem Dario, Dámaso Alonso, Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, até Irlomar Chiampi, Omar Calabrese, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Carlos Fuente e Haroldo de Campos. Perpassamos, ainda, antologias e seleções – *Transplatinos*, *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*, *Medusario/Muestra de poesia latino-americana*, *Jardim de camaleões*, a poesia neobarroca na América Latina e *The Oxford Book of Latin American Poetry* – que assimilam escritores da América Latina que têm o trato com a linguagem como mote. Em todas essas antologias figura Wilson Bueno, sobretudo as narrativas marafas, foco de nosso último capítulo, que busca abordá-las sob o viés da *práxis* neobarroca.

Palavra-chave: Wilson Bueno, neobarroco, práxis, linguagem.

ABSTRACT

This thesis is at the heart of Wilson Bueno's neo-Baroque writing. Divided between the chapters: Wilson Bueno, Literary Project, The Neo-Baroque and Marafonas under the Baroque sign, the research seeks to exhaust the critical fortune and read the Wilsonian work from the Neo-Baroque perspective. To understand how this concept can be imputed to the work, we toured the literary project, from the bestiaries - *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico e Cachorros do céu* -, to the fabulous - *O gato peludo e o rato de sobretudo* -, to the emulatives - *Amar-te a ti e nem sei se com carícias* and *A copista de Kafka* - to the Rosean backwoodsman - *Meu tio Roseno a cavalo* - to the marafonas - *Mar Paraguayo* and *Novelas Marafas*, in order to demonstrate the poetic mixture of languages - portunhol, guarani and arabic -, the play on words, the syntax in distortion, the semantic resignification, the sound scan of the words in chain and the imagery relation expressed in the sentences as conformers of a neo-baroque aesthetic. To do so, we undertook an important theorization - in an attempt to contemplate the most different perspectives - that runs from Wollflin, D'Ors, Rubem Dario, Dámaso Alonso, Alejo Carpentier, Lezama Lima and Severo Sarduy, to Irlemar Chiampi, Omar Calabrese, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Carlos Fuente and Haroldo de Campos. We also went through anthologies and selections - *Transplatinos*, *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*, *Medusario/Muestra de poesia latino-americana*, *Jardim de camaleões*, a poesia neobarroca na América Latina and *The Oxford Book of Latin American Poetry* - which assimilate writers from Latin America who deal with language as a motto. All these anthologies include Wilson Bueno, especially the narrative narratives, the focus of our last chapter that seeks to approach them from the perspective of neo-Baroque praxis. Keywords: Wilson Bueno, neo-baroque, *praxis*, language.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. WILSON BUENO: A VIDA PELO FAZER LITERÁRIO	17
3. PROJETO LITERÁRIO, BREVE MAPEAMENTO DA ESTÉTICA WILSONBUENIANA.....	36
4. O NEOBARROCO.....	74
4.1. ANTOLOGIAS DA LITERATURA NEOBARROCA LATINO-AMERICANAS....	93
5. MARAFONAS SOB O SIGNO NEOBARROCO	106
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
7. REFERÊNCIAS.....	130

1. INTRODUÇÃO

Wilson Bueno (1949-2010) projetou ao longo de sua vida uma obra literária que contemplasse os mais desiguais modos de lidar com a tessitura da prosa-poética. Desde seus bestiários – *Manual de zoofilia*, *Jardim Zoológico* e *Cachorros do céu* – que rememoram os clássicos Esopo, Homero, La Fontaine, que passeiam pela recuperação do devir animal no contemporâneo tal Jorge Luís Borges, Augusto Monterroso, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, e, ainda, que brincam não só a estaque forma do fabular, mas, sobretudo, com a dimensão entre o devir humano na animalidade. Também, desde a brincadeira de emular Machado de Assis – *Amar-te a ti nem sei se com carícias* – ao reescrever e parodiar a escrita machadiana do século XIX como uma transposição poética aos nossos dias, ou ainda, reproduzir um Franz Kafka brasileiro – *A copista de Kafka* – numa autoparódia, que, faz surgir a partir da reescritas, uma nova maneira de narrar o já narrado. Desde as suas marafas – a de 1992, em *Mar Paraguayo*, e a póstuma, 2018, em *Novelas Marafas* – que fazem emergir, a partir da narração, uma mistura de línguas, linguagens e culturas, de modo a criar um portunhol poético intimamente ligado à cultura indígena com o guarani, e, às vezes, ao árabe. Ou, ainda, desde narrativas como *Meu tio Roseno*, *a cavalo* ou *Cristal*, em que o sincretismo, a crença popular, a carnavalização permeiam todo o ato narrado, mas que, sobretudo, a linguagem sobrepõe-se ao objeto. Desde sempre, como um projeto literário, Wilson Bueno almejou a subversão da narrativa tradicional por meio da saturação de signos, do tumulto intencional, labirintos verbais, rebelião de vocábulos, de uma arquitetura verbal como delírio de linguagem¹.

Ainda que, como uma sopa² literária, os elementos se misturem e sua prosa transite entre o fazer portunhol poético, o cultural da língua guarani, a narrativa de cunho oral, o realismo mágico latino-americano, a proliferação de metáforas barrocolúdicas, a reconstrução dos gêneros, a fronteira, o hibridismo e a mestiçagem, o que mais interessa nas narrativas wilsonbuenianas não é o assunto do qual se trata, nem o objeto que se remonta ou os artefatos de que se utiliza, o interessante da obra está no modo como se faz, como se reescreve e como se suspende, a partir da

¹ Termos, definições e expressões lugares-comuns no estudo da *práxis* Neobarroca.

² Referência a *Sopa Paraguaya*, texto de Néstor Perlongher para *Mar paraguay* (1992).

linguagem que se dobra e se desdobra, a criação de um novo narrar sobre o mesmo. O que interessa é todo esse jogo com a linguagem que sobrepõe a coisa narrada.

Essa arquitetura-verbal de que se apossa, confluindo maneiras distintas de se narrar, faz com que Wilson Bueno possa ser inserido como um representante da *práxis* neobarroca latino-americana. O neobarroco, fenômeno que aponta para a multiplicidade de linguagem, ainda que não se configure como escola literária, transparece uma heterogeneidade congruente na disparidade. Nota-se, desse modo, que a escrita wilsonbueniana participa em consonância com práticas poéticas realizadas por países hispânicos, os quais, além de trabalharem com a conjunção de linguagens várias, abordam as fronteiras como lugares de negociação entre as diferenças, proliferando uma língua poética rica de signos plurais.

Por mais que se aluda ao hibridismo de línguas, linguagens, cultura, reapropriação de estilos formais, polifonia, contextos e formas presentes na concepção e recepção de *Mar paraguayo*, a crítica continua a avaliar seu *opus magnum* como fato ou isolado dentro de sua produção – uma espécie de experimentalismo da linguagem, determinado somente a essa novela –, ou minorando sua produção subsequente, em detrimento ao que poderíamos chamar de poética neobarroca extensiva, ou seja, uma escrita estudada e exercitada ao longo de toda sua produção literária. Esta pesquisa, por sua vez, busca reavaliar o projeto literário de Wilson Bueno e mapear os procedimentos estéticos verificados em sua produção, demonstrando como eles perfazem sua poética e como podem ser valorados a partir da constatação da multiplicidade, condição inerente de seus escritos. Essa leitura do conjunto se dá porque há, na grande parte de sua prosa poética, artifícios explorados no íntimo das narrativas cerne deste estudo, as narrativas das marafonas de *Mar paraguayo* e *Novelas marafas*, de modo a configurar o que se chamaria de escritura neobarroca

Elaboramos, para tanto, quatro capítulos: Wilson Bueno: a vida pelo fazer literário, Projeto Literário³: breve mapeamento da estética wilsonbueniana, O neobarroco, Marafonas sob o signo neobarroco.

³ Entende-se por projeto literário o conjunto de narrativas, prosa-poética, de Wilson Bueno e a conformação de uma estética. Difere-se, aqui, do sentido de descrição escrita e detalhada de um empreendimento a ser realizado, plano, delineamento ou esquema, isso porque, sobretudo, nos alicerçamos na ideia de que a obra de Wilson Bueno é rizomática, nos moldes deleuzianos, e elencar projeto e rizoma numa mesma análise tornar-se-ia paradoxal. Ainda assim, na falta de um substantivo melhor que designasse a obra em seu conjunto, projeto foi utilizado.

Não havia – até a publicação de *Pulsão pela escrita*, de Luiz Manfredini, em 2018 – informações biográficas e bibliográficas precisas sobre Wilson Bueno. O capítulo primeiro, na intenção de contextualizá-lo em conformidade com a construção de sua obra literária, traz um pequeno panorama da vida do escritor, desde sua origem e suas preocupações pessoais, até seus interesses literários, as influências, as relações com outros escritores, a carreira como jornalista, e, sobretudo, a busca incessante pela possibilidade de viver, financeiramente e profissionalmente, apenas da escrita literária. Neste capítulo, Wilson Bueno é apresentado a partir de sua busca estética em consonância com sua carreira no jornalismo, com especificidades depois atreladas a sua literatura, como a questão do guarani, a mestiçagem, o hibridismo, o barroco e todo o amplo paideuma cultural da América Latina.

Em confronto com estudos que abordam *Mar Paraguayo* em detrimento do restante de sua obra, no terceiro capítulo, empreende-se um excuro pela obra wilsonbueniana – dos bestiários modernos, às emulações de séculos passados, aos hibridismos, portunhol, mestiçagens, mistura cultural, mescla de línguas, crenças – no intuito de demonstrar, em conjunto e separadamente, cada qual, a lógica de construção dentro do que chamamos Projeto Literário de Wilson Bueno. Desconta-se, nesta análise, *Bolero's Bar* e *Diário Vagau* por serem compilados de crônicas jornalísticas de seu tempo atuante na profissão, e, ainda, *Mano, a noite está velha*, escrita ao longo de 2009 e publicada postumamente, por se tratar de um texto quase confessional em que elaborou perdas essenciais, mãe e irmão, e que, sobretudo, defrontou menos com a linguagem do que com a emoção. Teceremos considerações, portanto, sobre *Manual de zoofilia* (1991), *Ojos de água* (1992), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (1996), *Jardim zoológico* (1999), *Os chuvosos* (1999), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *Cachorros do céu* (2005), *Pincel de Kyoto* (2007), *A copista de Kafka* (2007), *O gato peludo e o rato de sobretudo* (2009), *Diário da fronteira e os póstumos Ilhas* (2017) e *Novelas Marafas* (2018). Agrupa-se, para tanto, os livros em detrimento da lógica escritural de cada um, para que, posteriormente, sejam estudados e rerepresentados sob o signo do neobarroco no estudo das narrativas das marafonas já supracitadas.

Este excuro, entretanto, não representa apenas uma apresentação da multifacetada obra de Wilson Bueno, há nele também o mapeamento dos mais distintos estudos que se fizeram sobre a obra. Como os estudos sobre a animalidade

e os bestiários, com Maria Esther Maciel, Julieta Yelin; os estudos sobre a poética do portunhol com Fernanda Abrantes, Douglas Diques, Sabryna Souza, Diego Portillo; sobre hibridismo e semiosfera como com Valteir Vaz; sobre as emulações machadianas ou kafkianas com Manoel Ricardo Lima, Irinêo Netto, Eliza Peron, Luis Solda, Boris Schnaiderman e, claro, sobre o neobarroco em Wilson Bueno com Claudio Daniel, José Kozer e Néstor Perlongher. Tem-se, a partir do levantamento dos escritos e dos escritos sobre seus escritos, o aporte necessário para introduzir-se o capítulo-análise: Marafonas sob o signo neobarroco. Transcorrer, ainda que brevemente, por esse Projeto Literário significa, portanto, compreender os processos de criação, as leituras e as pesquisas realizadas por Wilson Bueno ao longo de sua trajetória literária para a construção de, sobretudo, *Novelas Marafas*, – sua última narrativa –, como escritura neobarroca.

O capítulo seguinte traz a problemática já denominada no título: Neobarroco. Perpassa-se, desse modo, brevemente a origem do barroco transportado da Europa ao Novo Mundo, transmutado e fundido, numa espécie de antropofagia oswaldiana, aos elementos culturais da América de modo a tornar-se outro e, sobretudo, as releituras, no século XX, que se fizeram dessa arte seiscentista, seja para enxergar-no como adaptação da maneira de ser e de produzir cultura dos povos colonizados, seja para repensar o impacto que essas práticas deixaram aos colonizados ou, ainda, como permanência desse estilo em composições identitária e busca por responder os anseios contemporâneos a partir do que nos foi legado. Para tanto, após as primeiras considerações sobre essa arte – por Wöllflin e D’Ors –, introduz-se, no século XX, o interesse pelo barroco, com Rubén Darío, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, entre outros, ao revisitarem os poetas do seicentos, como Góngora e Quevedo, no intuito também de uma renovação estética. Atém-se um pouco mais nos cubanos Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, criador do termo neobarroco, por sua extensiva pesquisa sobre o barroco, mas também busca-se apresentar essa problemática no contexto brasileiro, sobretudo com Haroldo de Campos. Sob o conceito de reciclagem do barroco, termo de Irlemar Chiampi, apresenta-se, ainda, perspectivas como as de Omar Calabrese, Néstor Perlongher, Claudio Daniel, Roberto Echavarren, Carlos Fuentes, Eduardo Espina, entre outros que, a partir dos cubanos, teceram considerações próprias sobre esse neobarroco.

Como o novo barroco, neobarroco, não se configura apenas como um simples voltar-se ao seiscentos, pois que, além de teorizarem sobre, muitos pesquisadores

também se apropriaram do barroco repensado e relido, incorporando seus aspectos expressivos a suas técnicas literárias, pensou-se na necessidade do subcapítulo Antologias da literatura neobarroca latino-americana. Como exemplificação de que esse conceito, dúbio, mas não limitativo, é imputado à literatura desses escritores, o subcapítulo apresenta antologias – *Transplatinos*, organizada por Roberto Echavarren, *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*, organizada por Néstor Perlongher, *Medusario/Muestra de poesia latino-americana*, compilação editada por Echavarren, José Kozer e Jacobo Sefamí, a antologia organizada por Cláudio Daniel, *Jardim de camaleões*, a poesia neobarroca na América Latina e a antologia bilíngue *The Oxford Book of Latin American Poetry* a cargo de Ernesto Livon-Grosman e Cecilia Vicuña – que se fizeram a partir da filiação de escritores da América Latina que têm em sua *práxis* o espectro neobarroco. Essas antologias apesar de trazerem a terminologia de “poesia” no título, o trazem num sentido amplo e híbrido, pois abarcam a prosa em sua composição, tanto é que nelas figura a prosa de Wilson Bueno como exemplificação de escrita neobarroca, o que vêm a somar à nossa análise.

Wilson Bueno, apesar de figurar, com sua prosa, em antologias da literatura neobarroca latino-americana, continua pouco conhecido fora do espaço acadêmico e pouco estudado nele, seu projeto literário ainda aguarda o reconhecimento – uma vez que a terminologia “fortuna crítica” é, de fato, muito escassa – de que é merecedor para uma inserção mais sólida ao panorama da literatura brasileira contemporânea. Essa problemática, junto à investigação das historiografias literárias brasileiras e hispano-americanas, será tratada no capítulo quinto.

Ainda que tenhamos empreendido caminho por parte da obra de Wilson Bueno como um conjunto fechado e tenhamos demarcado procedimentos estéticos do uso da linguagem em cada uma delas, pois que nossa pesquisa tem por objetivo se debruçar naquilo que há de neobarroco em sua escritura, o cerne da análise está centrado nas narrativas das marafonas, ou seja, em *Mar paraguayo* e *Novelas marafas* como representantes de uma escritura sob o signo neobarroco de fato. O quinto capítulo pretende recuperar todos os aspectos levantados nos capítulos anteriores de modo a rerepresentá-los como configuradores da proposta de escritura sob o signo Neobarroco. Para tanto, volta-se aos aspectos vivenciais, ao projeto literário, ao neobarroco e às antologias da literatura neobarroca na América Latina no intuito de demarcar como essas especificidades compõem uma literatura dita

neobarroca e o que seria essa literatura neobarroca. Pretende-se, desse modo, recuar aos estudos críticos anteriormente levantados, abordar com mais ênfase aqueles que buscam tratar, mesmo os que o fazem de maneira sutil, a obra de Wilson Bueno como representante da *práxis* do neobarroco e olhar criticamente, a partir do que foi anteriormente proposto, para as práticas literárias que confluem em Wilson Bueno –portunhol, mestiçagem, guarani, hibridismo, fronteira – e perceber como elas funcionam em uma perspectiva apresentada por teóricos do neobarroco.

2. WILSON BUENO: A VIDA PELO FAZER LITERÁRIO

Estudar a literatura de Wilson Bueno é um desafio. Pouco conhecido fora do espaço acadêmico e pouco estudado nele, sua produção ainda aguarda o reconhecimento e a valorização de que é merecedora para uma inserção mais sólida ao panorama da literatura brasileira contemporânea. Apesar de figurar em antologias da literatura latino-americana, os estudos sobre sua obra são, de fato, escassos e a referida fortuna crítica compõe-se de tentativas expressivas - mas pouco comunicáveis entre si, pois tentam dar conta dessa heterogeneidade narrativa - de avaliar sua vasta e rizomática produção.

Destacam-se, nesse sentido, o empenho de críticos e intelectuais como o uruguaio Roberto Echavarren, o argentino Néstor Perlongher, o cubano José Kozer e dos brasileiros Cádio Daniel e Douglas Diegues, poeta e idealizador da estética do Portunhol Selvagem, de pesquisadores como Maria Esther Maciel, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Antônio Rodrigues Belon, professor da Universidade do Mato Grosso do Sul, professores e críticos, Boris Schnaiderman (USP) e Aurora Bernardini (USP), as professoras da Universidade Federal de Santa Catarina, Dirce Waltrick do Amarante e Susana Scramim, os jornalistas Suênio Campos de Lucena e Ubiratan Brasil, poeta e tradutora canadense, Erín Moure - que verteu parte de *Mar paraguay*⁴ para o “francinglish”, mistura de francês e inglês, enquanto o guarani foi vertido para uma língua falada por esquimós - tem se empenhado na divulgação do legado de Wilson Bueno no Canadá, entre outros pesquisadores de que nos apoiaremos no excuro de sua obra. No que se refere às teses e dissertações, são nomes importantes os de Nádía Nelziza (UFMS), Valteir Benedito Vaz (USP), Sabryna Lana De Souza (UFJF) e Diego Emanuel Damasceno Portillo, também na UFPR, que estuda a poética desterritorializada em *Mar Paraguay*.

Perpassar por esses estudos consiste na constatação da multiplicidade de estratégias literárias que podem ser observadas na obra de Wilson Bueno. Suênio Campos Lucena, no texto *O múltiplo inquieto*, escreveu que “trata-se de uma literatura que se transmuda o tempo todo, onde cada livro é uma coisa, marcado por uma dicção

⁴ Além da publicação no Canadá, em 2001 o livro saiu no Chile, pela Intempérie e, em 2005, o selo argentino Tsé-Tsé publicou outra edição e, no ano seguinte, a obra foi editada no México por iniciativa da Bonobos.

nunca esquemática” (2014 s/p.), essa heterogeneidade dos traços, ao invés de fechar-se na subjetividade, é o que estabelece a poética de Wilson Bueno. Aquilo que, anteriormente, chamamos de rizomático parece ser justamente o que define sua obra.

Em *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem, pautados na construção botânica do rizoma, a teoria das multiplicidades. O rizoma seria um substrato em que o texto – não estático – se expande e se contrai, buscando ora a dinâmica inexata das conexões, ora a múltipla estabilidade extensiva dos platôs. Ao empregarem a palavra rizoma, os filósofos propõem uma oposição ao pensamento “arborescente”, ou seja, com estrutura de árvore – de raiz fixa, tronco e galhos estanques. O rizomático, ao contrário do arbóreo, transborda e se esparrama pela pluralidade, para os estudiosos, “num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação e segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimento de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 11). Assim, um rizoma é feito de linhas, linhas que se cruzam, se atravessam, conectam, numa enxertia textual de busca conectiva em crescente somatório, e não cessam. Textos e produtos semióticos apresentam-se rizomáticos, pelas linhas de fuga, escapam de regulações tradicionais e se abrem para o heterogêneo e fluido num sistema anti-genealógico, por isso o rizoma funciona através de encontros e agenciamentos de uma verdadeira cartografia das multiplicidades.

O conjunto da obra de Wilson Bueno, bem como suas narrativas separadamente, funciona numa perspectiva rizomática. Cada uma das narrativas-poéticas se abre em diferentes formas e conteúdos e aponta para motivos distintos, mas também, e igualmente, cada uma das partes da obra, as prosopoéticas se interligam intimamente por esses motivos, pelos esquemas poéticos, conteúdos e formas. Se lida sob perspectiva isolada, cada narrativa representa um rizoma que opera em si e sobre si mesmo a partir dos aspectos a ele inerentes, se lida, por outro lado, em conjunto, os rizomas se agenciam, operam-se em si mesmos e sob os outros, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p.13). Fazer rizoma não é forçar leituras comparativas ou agrupamentos conteudísticos, pois não diz respeito a relação entre diferentes textos, no rizoma, o objeto é atravessado por fluxos de toda ordem, seja social, política, biológica, maquínica, de modo a não se perguntar nunca “o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro,

perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua” (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 12). Os rizomas atravessam a literatura de Wilson Bueno através de agenciamentos, que são “precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões, em que sobressaem as línguas – português, espanhol, guarani, árabe -, a figura do imigrante, do indígena, do fronteiriço, do inculto, o sincretismo ou a descrença, o moderno e o antiquado, a fábula, o conto, a poesia, e toda essa matéria rizomática, ao funcionar como um devir, coexiste e faz experimentos de um texto para outro em um mesmo rizoma inicial, ou final, que é a obra como um todo.

Poderíamos separar os rizomas da obra wilsonbueniana e lê-los cada qual em si mesmo – seja a partir do afastamento do que é prosa e do que é poética, como em *Ojos de água*, seja através da conceituação de conto popular, como em *Meu tio Roseno, a cavalo*, seja na perspectiva de recriação de fábulas, como em *O gato peludo e o rato de sobretudo*, de zoologias, como *Manual de zoofilia, Cachorros do céu e Jardim zoológico*, da experimentação com a linguagem ou emulação de narrares, como em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, do jogo com o signo religioso, como em *Cristal*, da visualização da fronteira como espaço de troca e conexão, como em *Mar Paraguayo*, da figura do indígena e sua cultura, do imigrante e sua cultura ou a partir das línguas que sobressaem à coisa narrada, como em *Novelas Marafas*, – entretanto, ao operar maquinamente em conjunto, toda prosa poética de Wilson Bueno se aproveita desses atravessamentos rizomáticos nela surgido e faz emergir, impulsionado arquitetadamente pelas palavras, o que chamaremos mais a frente de neobarroco: a explosão de formas e conteúdos sob a mesma perspectiva literária, mesmo projeto.

Antes deste excursão pelo projeto literário de Wilson Bueno, pelos rizomas que perfazem o rizoma maior, na prática, faz-se interessante adentrar brevemente na história do autor, de maneira a pontuar aspectos vivenciais que se fizeram, de alguma maneira, quantitativos e profícuos para a construção de sua escrita literária.

Conhecido por seu trabalho jornalístico, sobretudo, na direção da *Nicolau*, por seus versos proso-poéticos e, ainda, lembrado, muitas vezes, apenas por sua trágica morte, Wilson Bueno se esforçou o quanto pôde para viver, e não sobreviver financeiramente, da escrita literária – uns vinte livros publicados – numa espécie de

necessidade de literatura. À essa necessidade, descrita na edição de janeiro de 2007, do Paiol Literário, afirmou que não viveria jamais sem o ato da escrita, “não me concebo sem escrever. Não concebo o mundo sem a expressão literária (...). A literatura, para mim, é isso: uma pulsão vital, absoluta, sem a qual o mundo seria muito mais pobre” (BUENO, 2007f).

A estreia literária, entretanto, ainda que ensaiada, demorou a acontecer de fato. Deu-se em 1986 a publicação de seu primeiro livro *Bolero's Bar*, posteriormente, boxado junto a *Diário vagau*, uma reunião de crônicas publicadas ao longo de quase 20 anos de atividade jornalística – desde a "Tribuna da Imprensa", no Rio, a "O Estado", revista "Panorama", "Curitiba Shopping" e "Correio de Notícias" –, acopladas num só livro prefaciado por Paulo Leminski, “amigo de Wilson desde os tempos duros em que apenas havia sonhos literários e raros vinténs para dividir as caipirinhas das ilusões” (MILLARCH, 1986). Esse prefácio funcionou como que escrito para atestar consistência, uma vez que Leminski já tinha bastante reconhecimento literário, ao livro de Bueno. *Manual de zoofilia*, publicado em 1991, inaugura, por sua vez, os bestiários *Jardim zoológico*, 1999, e *Cachorros do céu*, 2005, dialogando, entre outros, com os bichos do português Miguel Torga ou do uruguaio Horácio Quiroga e, claro, com *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luiz Borges. Com *Pequeno tratado de brinquedos* e *O pincel de kyoto*, explora os tankas e haicais, tal como explora a reescrita romanesca, num exercício poético, em *Amar te a ti nem sei se com carícias* e *A copista de Kafka*. Essas narrativas, híbrido de prosa e poesia, demarcam uma busca incessante e experimental, de Wilson Bueno por alcançar um estilo – ou um não estilo, uma vez que o pressupomos rizomático – literário próprio, mas é com *Mar Paraguayo*, de 1992, que se configura o traço essencial no conjunto de sua obra: o culto à linguagem, percebido, por exemplo e sobretudo, em *Cristal*, de 1995, *Meu tio Roseno, a cavalo*, de 2000, e *Novelas Marafas* (póstumo), publicado em 2018. Todas as suas prosa-poéticas – misto de fábula, novela, literatura oral, poesia, diário – além de demarcarem a retirada de etiquetas, criadas para engessar o invento em gêneros literário, ainda refletem um escritor que abominava a visão de literatura como algo para comunicar, no sentido prático, pois comunicar “comunicam os memorandos, as cartas, as entrevistas, os e-mails. Literatura é invenção, é magia; literatura não é funambulismo aventureiro, literatura é ‘desenredo’, literatura não se conta por telefone” (MANFREDINI, 2018, p. 175).

Wilson Bueno viveu através da literatura, afirmando, inclusive, que ela “se confunde com a minha própria percepção de vida e do mundo. Acho que minhas primeiras palavras, minhas primeiras expressões frente à decifração do mundo foram literárias” (BUENO, 2006), entretanto, esse encontro “mitológico” consigo mesmo e de si mesmo por meio da escrita desponta impossibilidades vivenciais bem mais realistas, define uma trajetória biográfica complexa e, sobretudo, demonstra a construção de uma escrita literária baseada na pretensão em largar os maus vícios, mas jamais a literatura. Essa *Pulsão pela escrita* wilsonbueniana fez-se narrativa biográfica. Em 2018, Luiz Manfredini, jornalista e amigo de Wilson Bueno, compilou histórias familiares, desde as origens jaguapitanenses, descobertas literárias na infância, conflitos pessoais, busca de si mesmo no Rio de Janeiro, incompreensão da sexualidade, exacerbação do androginismo como figura de espanto, luta contra o alcoolismo, ajuda psiquiátrica, trabalhos como jornalista, editorações, premiações, retorno a Curitiba, possibilidade de desenvolver a escrita literária e, sobretudo, o processo de escrita como obsessão pelo cultivo da palavra. Toda essa descoberta existencial e literária, entretanto, é regida sob o signo da tragicidade, Manfredini articula um quebra-cabeça em que se mesclam capítulos de ascensão literária e morte, grandiloquência de vida e morte, sucesso como diretor de jornal e morte. Isso, a nós, parece demonstrar e manifestar a insatisfação e o sentimento de injustiça pela impunidade que se teve no assassinato de Wilson Bueno.

Curitibano por assimilação, Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, interior do Paraná, em 13 de março de 1949. Essa cidade enformou grande parte da construção cultural de suas narrativas, na crônica *Aldeia da memória*, publicada no jornal Correio de Notícias, Bueno recorda a Jaguapitã sertaneja que nele persiste:

de tudo, a lembrança mais garrida, são a de tuas quermesses no adro da igreja de São José, e a figura gorda, suarenta, desbocada e apaixonada do padre do padre Guido, animando o bingo, o gamão, e expulsando da missa das oito as moças de braço a descoberto. Tudo se mistura: catecismo decorados sob safanões e orelhar ardentes, missa, praça, quermesse, juiz, delegado, prefeito e até o bispo, na pompa de uma visita (MANFREDINI, 2018, p. 24).

Afora as descrições interioranas, da infância nos quintais a brincar, a cidade ainda era passagem para muitos circos, com artistas circenses, ciganos, prostitutas, mascates árabes e orientais e fazendeiros a negócios, no mínimo curiosos aos olhos de uma criança e memoráveis ao escritor já maduro. De maneira romanceada, Manfredini narra o fascínio do menino pelo universo mítico que representavam

aquelas cores, mestiçagens e crenças em ervas medicinais e lendas, o medo da mãe de que o filho fosse atraído pelos ciganos, pela herética pregação dos crentes ou pela encenação enfeitiçante das prostitutas. Dessas curiosidades, ele confessaria, décadas mais tarde, ao psiquiatra Percy Schiavon que “no momento em que se deparou com os ciganos e nos breves instantes em que testemunhou sua festa e suas cores naquela remota tarde da infância, sentiu no aperto do peito uma secreta vontade de segui-los” (MANFREDINI, 2018, p. 22).

Com essas gentes distintas e peculiares Wilson Bueno teve contato direto, pois os pais eram donos da pensão Nossa Senhora Aparecida, um casarão de madeira que servia hospedagem e refeição, patrimônio herdado do avô que ali se estabeleceu quando ainda era vila e testemunhou a colonização do norte do Paraná, marcada pelas multidões que enxergavam na expansão cafeeira uma Eldorado paranaense. Valdomiro Bueno e Maria Aparecida Bueno tiveram, além de Wilson, nascido pelas mãos da avó materna, uma filha chamada Sandra, que morreu por infecção não identificada, e Nilson. Embora a família abarcasse a parte comerciante de uma pequena cidade com não mais de três mil habitantes, estatísticas de 1949 contavam dois mil e trezentos, “em uma noite de 1955, Valdomiro e Cida reuniram as crianças e anunciaram ‘amanhã vamos embora para Curitiba’” (MANFREDINI, 2018, p. 64). Wilson contava, então, com seis anos, mas o trajeto da mudança e a visão da chegada foi assinalada décadas mais tarde no poema *Migrantes*, em que descreve o “primeiro pasmo do exílio” (BUENO, 2002, p. 22) e, ainda, em crônica, narra a casa em que passaram a viver na capital, numa vila proletária, e o estranhamento cultural tido com a mudança.

Em Curitiba, o pai se tornou motorista de ônibus e a mãe costureira. Embora fosse analfabeta, a mãe, Cida, era uma exímia contadora de histórias que no fim do dia costumava reunir as crianças e lhes narrar causos fabulosos que:

jurava verdadeiros, alguns assustadores, como a da mulher sem cabeça, ou aquela que o marido matou por ciúme, a machadadas, ali pertinho, na rua de baixo, ou a que deixou o túmulo para conversar com o homem no canto do cemitério. Espantosas histórias de índios e feras que assombravam as matas (MANFREDINI, 2018, p. 163).

Esses causos e lendas ressoaram na memória de Wilson Bueno de modo a virem povoar, de maneira sutil e ecoada, suas próprias narrativas da maturidade. Além desse gosto por historietas de cunho oral herdado da mãe, Wilson Bueno teve um

precoce contato literário, na formalidade da biblioteca, aos nove anos, em 1958, “declamava poesia em programas de auditório na tradicional emissora de rádio PRB-2 e, aos onze, na recém-criada TV paranaense, canal 12, em Curitiba” (MANFREDINI, 2018, p. 27), ainda aos onze, escreveria sua crônica inaugural, um elogio à Capital do Café, Londrina. Em entrevista a Wilmar Cesar Klein, da *Quem*, Wilson Bueno conta que aos quatorze anos, tendo já lido Dostoiévski, Proust, Graciliano, arriscou um romance “uma história muito louca, mistura de Jorge Amado, Dostoiévski, tinha pitadas de Dalton Trevisan. A ação era ambientada em Curitiba, talvez houvesse algo de paranismo” (MANFREDINI, 2018, p. 27), esse romance, de acordo com o próprio escritor, foi queimado, mas é a partir dessas tentativas literárias, exercícios de escrita da adolescência, que se tem início uma vida definida pela escrita como sustento e, sobretudo, existência. Assim, dois anos mais tarde, aos dezesseis, o jovem Wilson foi à portaria do diário curitibano *Gazeta do Povo*, com um calhamaço manuscrito, e solicitou falar com o diretor Cunha Pereira Filho, na intenção de conseguir uma vaga como escritor. Após uma encomenda requerida como teste, Wilson Bueno foi contratado para escrever crônicas dominicais, ofício em que receberia o dobro do que lhe pagava o emprego como *office-boy*, e, desde então, até sua morte, mais de quarenta anos depois, Wilson só viveria da escrita, dividido entre a literatura e o jornalismo.

Introduzindo-se com atrevida precocidade em ambientes de conversas e trocas artísticas, Wilson Bueno começou a fazer parte da turma do Café Avenida, em Curitiba, onde se reunia a intelectualidade em efervescência. Ali travou certas amizades e conheceu, alguns apenas de vista, poetas, escultores, fotógrafos, críticos cinematográficos, cineastas, como Jamil Snege, Walmor Marcelino, Moacyr Pereira, Nelson Matulevicius, Lélío Sotto Maior Junior, Sylvio Back, Carlos Mazza, Fernando Horilka, Dalton Trevisan e, ainda, Paulo Leminski. Leminski, grande amigo de Wilson Bueno até a morte, por cirrose, já sabemos, foi decisivo para o lançamento do primeiro *Bolero's bar* ao dedicar a ele um elogioso prefácio. Assim também Jamil Snege, que inclusive homenageou Wilson Bueno com o poema *Ossos para Wilson*, foi grande incentivador de sua carreira literária e um dos responsáveis para que se publicasse a versão *Bolero's bar* revista e acrescida de *Diário Vagau*. Na crônica *Curitiba, Ai*, incluída em *Bolero's bar*, Wilson Bueno celebra a turma do Café, lembrando as particularidades de cada um dos colegas como se estivessem todos, naquele

momento, em 1966 e perpassando as aspirações tanto artísticas quanto profissionais em contraponto com os desfechos:

É 1966. Tenho 17 anos e uma inomeável perplexidade. (...) Jamil Snege, que trabalha a palavra com a concentrada técnica de um cirurgião, não havia publicado nenhum livro. (...) Moacir Pereira era triste e sóbrio, mas se imaginava um futuro grandioso. (...) Armando Molilka tenta contos que emperram em cinco linhas e está sempre começando novo conto de cinco linhas (...) o arredo e esquivo Nelson Padrella; a inteligência-fonte de Walmor Marcelino (...). Numa boemia alimentada em exclusivo a café e cigarros, varávamos a madrugada (...) Moacir Pereira passou no concurso para juiz, chegou a assumir o cargo e despediu-se da magistratura e do sonho literário, dois ou três meses depois, com um tiro no coração (BUENO, 2007c, p. 91).

Apresentado ao jornalista Aroldo Murá por Jamil Snege como “o protótipo do gênio em gestação” (MANFREDINI, 2018, p. 29), Wilson Bueno ingressou, ainda aos dezessete anos, como noticiarista na Rádio Colombo, atuando também como redator no departamento de jornalismo para o Grande Jornal Falado Colombo e colaborando com Fernando Horilka, no programa dominical “Encontro Literário Ponto Nove”. Conta-se, pelo jornalista Luiz Augusto Juk, que como noticiaristas ambos alteravam os noticiários que não os agradavam, por exemplo, em uma fala favorável aos estadunidenses na guerra do Vietnã dava-se vantagem aos *vietcongs*. Essa capacidade criadora e maliciosa foi notada também nas horas de notícias literárias, entrevistas, leituras de textos, resenhas cinematográficas e literárias, desse modo, a malandragem de Wilson quebrou as fórmulas radiofônicas tradicionais ao fazer de conta que estava em casa, rir, conversar e tecer comentários com naturalidade afora pautas preestabelecidas.

Entretanto, as fecundas relações com os intelectuais do Café Avenida, as possibilidades de escrita nas crônicas dominicais da Gazeta do Povo ou a abertura criativa nos programas de rádio não impediram Wilson Bueno de querer deixar Curitiba, “cidade que, já naquela altura, considerava fria, cartorial, preconceituosa, a ‘macholândia’ que abafava a sexualidade então maldita” (MANFREDINI, 2018, p. 15). Assim, desembarcou no Rio de Janeiro, em 1968, aos dezenove anos. Wilson Bueno imaginava que apenas a partir desse contato com o Rio de Janeiro é que poderia se tornar verdadeiramente um escritor, o Rio era um sonho, não apenas a ele, “falava-se de toda aquela tradição literária do Rio de Janeiro” (MANFREDINI, 2018, p. 16) e das promissoras idas de Drummond, João Cabral de Mello Neto. Nisso, também os amigos de Wilson Bueno viam certa verdade, Jamil Snege, em *Tempo Sujo*, já refletia “todos

querem ir para o Rio” (SNEGE, 1956, p. 16) e Fernando Horilka apregoava “o mal é a gente ficar nessa cidade” (MANFREDINI, 2018, p. 16). Não havia espaço naquela província que o encarcerava.

No Rio de Janeiro, Wilson Bueno viveu por três anos, com intervalo, no pensionato, em Botafogo, apelidado de Solar da Fossa, pensão recordada na história social carioca por abrigar muitos artistas, entre cantores, atores e escritores. Ali aguardou o prometido emprego na Rede Globo, que lhe permitiu trabalhar por quatro horas e dedicar-se, no restante do tempo, ao fazer literário. No segundo semestre de 1968, tendo sido notado pelo precoce talento, Bueno começou a frequentar ambientes jornalísticos com jornalistas mais velhos e experientes que ele, permitindo adquirir conhecimento e chegar mais próximo desse âmbito social e profissional. Como jornalista, no período em que trabalhava na Rio Gráfica, Bueno levou tão a sério a escrita e a pesquisa de informações que “para escrever a reportagem *Elza 50 cruzeiros*, sobre a prostituição, chegou a conviver, durante quinze dias, com uma prostituta ‘que levei para dentro da minha casa e com a qual praticamente me casei’” (MANFREDINI, 2018, p. 37). Assim como fazia na rádio em Curitiba, quando trabalhava, engravatado, em O Globo, junto a Nelson Rodrigues, continuava a inventar matérias que apresentava como verdadeiras, um dos fatos que culminou em sua demissão do jornal da família Marinho, em menos de quatro meses. Estagiou por três meses na Rádio Globo e, desse curto período, carregou a memória de conhecer Manuel Bandeira, “homem simplesinho, simplesinho, com aquela risada dentuça” (MANFREDINI, 2018, p. 48), e depois noticiar, pesaroso pelo apreço, sua morte. Depois dali, passou a trabalhar na Tribuna da Imprensa, onde pôde largar a sisudez do paletó e começou a escandalizar com suas vestes extravagantes perante o coronel censor da ditadura. Recebeu, ainda, acolhida quase maternal de Lelena, Maria Helena Cardoso – irmã do poeta e dramaturgo Lucio Cardoso e do udenista Adauto Lucio Cardoso – como conta na crônica *A outra UDN*, de 1984, ao, através dela, nos tempos sombrios de ditadura, conseguir emprego no Mobral, sem a necessidade de um atestado de antecedentes com que a ditadura marcava os opositores. Trabalhou de 1973 a 1979 na direção do Programa Nacional de Literatura para o Neoleitor, foi demitido, ao que se sabe, por subversão e por ter inventado “loucuras”. No apartamento de Lelena, em Ipanema, é que conheceu Carlos Drummond de Andrade, “eu ficava assim meio nervoso toda vez que topava com ele. Gostava de mim, de certo via algum encanto naquela figura folclórica, meio molamba.” (MANFREDINI, 2018, p.

47), mas ainda que Drummond fosse amoroso e simpático, o que mais marcou Bueno foi a impressão de Drummond escritor, ele era “de uma correção impecável, exercia essa que deve ser a pulsão primeira de todo escritor que se preze, a felicidade do ofício, a alegria de criar, a vivência de que escrever é um privilégio pessoal e intransferível” (MANFREDINI, 2018, p. 48).

Wilson Bueno foi jovem ao Rio, com dezenove anos, e retornou a Curitiba um homem de 28 anos. Os anos em que ficou no Rio de Janeiro são marcados por trabalho jornalístico e encontros literários, mas também, e, sobretudo, por muita bebida e libertação da sexualidade, “nas noites – pouco frequentes – em que não se entregava a festas, bebedeiras, infundáveis conversas em botecos e aventuras sexuais na Lapa, Bueno escrevia compulsivamente” (MANFREDINI, 2018, p. 38), entretanto, “mais tarde, sequer escrevia, salvo as crônicas para a Tribuna da Imprensa. Já era a época da perdição” (MANFREDINI, 2018, p. 38). Conforme frequentava os ambientes *undergrounds* carioca, Bueno foi deixando a formalidade provinciana, as vestimentas sisudas, tornando-se quase uma figura folclórica, como o próprio se descreve ao recordar a época:

Eu era um cara muito louco. Muito doido naquele desbum carioca. Usava cabelo comprido, encaracolados, a la Sissi, a imperatriz, roupas gritantes, brinco (aquele tempo!...), gargantilha e o meu indefectível batom vermelho que o saudoso Lannie Dale chamava de o batom de androide (MANFREDINI, 2018, p. 41).

Segundo Luiz Manfredini, o coronel censor que ficava na redação da Tribuna da Imprensa pressentia chegar, pelo som, as tamancas holandesas vermelhas, miniblusa com barriga de fora, pantalonas floridas e todo tipo de acessórios, e resmungava a chegada da “doida”, como se referia a Wilson Bueno. Bueno, por sua vez, afirmaria, anos mais tarde, que gostava de provocar o coronel, não apenas com a extravagância, mas também, com os momentos em que deixava a redação e se dirigia ao bar que ficava embaixo da Tribuna da Imprensa, retornando ao trabalho embriagado. Admitindo, ainda, a extensão do escândalo, sob o ponto de vista de que “a idade, em vez de encorajar, acovarda, e já não temos a maravilhosa inconsequência para a vida que a porraloquice nos proporciona” (MANFREDINI, 2018, p. 41).

Nesta época, Wilson Bueno, que sempre frequentava botecos e bebia incessantemente, gostava de “fazer a puta”, andando pelos bares com um batom vermelho vivo, “a blusa dobrada transformada em mini e nacos de guardanapo de

papel, umedecidos e aplicados sobre os mamilos, simulavam minúsculos seios. ‘Os meus peitinhos’, tartamudeava, tropeçando” (MANFREDINI, 2018, p. 51). Convivia, em bares e botecos, com intelectuais, prostitutas, pivetes, traficantes, travestis e todo personagem do mundo marginal da cidade. Numa dessas noitadas, foi apresentado pelo jornalista Antônio Crisóstomo à personalidade Madame Satã, figura emblemática e contraditória por sua longa ficha criminal que incluía assassinato e insubmissão ao poder policial, Bueno “nutria grande afeição por aquele pernambucano pobre, negro e homossexual que nascera João Francisco dos Santos, em Glória dos Goitá, próximo ao Recife” (MANFREDINI, 2018, p. 51). Apesar da pouca convivência, Satã morreu em 1976, Wilson Bueno algumas vezes abrigou Madame Satã em seu apartamento e juntos peregrinaram pelos morros da Lapa nas madrugadas. Essa convivência com o mundo marginalizado é descrita por Perci Schiavon, psiquiatra de Wilson Bueno por mais de vinte anos, como uma necessidade de transitar sob o risco, nisso estaria também a precisão pelas noitadas e seus personagens excluídos do socialmente aceito, pelo álcool, companheiro da vida toda, e pelas drogas, maconha e antidepressivo misturado a vinho, e, ainda, a mágoa própria por sua condição incompreendida de homossexualidade, fazendo-o adotar uma conduta sexual ligada ao perigo:

Isso advinha, primeiro, de uma afinidade existencial. As condições de vida do Bueno, desde a infância, o foram colocando meio à margem do habitual e essa condição de ver o mundo de modo diferenciado vai tendo parentesco com aquilo que é marginal. Se a pessoa sai da regra, vira exceção, está sob ameaça. Dentro da regra, do aceito, está protegida. Aí nasce o risco como inerente à experiência da diferença, da exceção (MANFREDINI, 2018, p. 54).

O alcoolismo e as drogas deterioraram Wilson Bueno ao longo dos quase dez anos em que viveu no Rio. Devido à bebida, quando voltou a Curitiba, em 1977, faltava muito aos empregos que conseguia. “Havia muitas seduções no cotidiano do Rio de Janeiro dos anos setenta. Mulheres lindíssimas, homens lindíssimos, praia, sol, loucura, todas as drogas, sexo, rock. Eu vivia aquilo intensamente” (MANFREDINI, 2018, p. 111), escreveu Wilson Bueno ao se questionar que, nas poucas tréguas que o álcool e as drogas lhe davam, percebia que nada escrevia. O psiquiatra Perci Schiavon, em relato a Luiz Manfredini, conta que sob o efeito de álcool, Bueno

tornava-se essencialmente performático. Os trejeitos e vestimentas extravagantes – o batom, o bustiê, as botas até o joelho – como se apresentava nas madrugadas, não eram (...) apenas concessões a uma feminilidade latente, mas também – talvez sobretudo – instrumento do escândalo a ser provocado. (...) o feminino estava muito envolvido com a expressão artística provocadora. Rimbaud revivido nas noites curitibanas (MANFREDINI, 2018, p. 124).

O escritor, quando bêbado, costumava, ainda, desde arrumar brigas no bar, ameaçar com uma caneta apontada na jugular alguém que o tinha negado algo (MANFREDINI, 2018, p. 126), realizar de madrugada incursões na casa de amigos e telefonemas inconvenientes com o intuito de chamar-lhe às suas medíocres verdades, até, como certa vez, em delírio alcoólico, foi à delegacia afirmando ter assassinado um amigo, “o álcool, e também a maconha aspirada antes de ir ao bar e quem sabe que outras drogas, faziam surgir, um lado de versões buenianas de Jean Genet e Rimbaud, um Bueno bélico, imperativo, intolerante” (MANFREDINI, 2018, p. 126). Em *Sonata de Perdida: anotações de uma velha dama digna*, Lelena Cardoso relata um desses episódios em que Bueno, jovem inconsequente e embriagado, perde o equilíbrio e a lucidez. Ninguém o reprimia pelas invasivas atitudes porque no fundo as arruaças e bebedeiras mascaravam, em verdade, um extenso e sombrio pano de fundo que era a solidão e o desejo de suicídio, os amigos temiam que ele cumprisse o que vinha anunciando. Na crônica *álcool e alcoólatras*, publicada em O Estado do Paraná, já em 2007, Wilson Bueno descreve como encarava o alcoolismo nessa época:

Bebi pesado durante mais de vinte anos e, por isso, sem moralismos, posso afirmar de cátedra: além dos estragos gerais que o uso obsessivo da poderosa droga causa às suas vítimas, ainda tem que o álcool, senhores, rouba-nos a alma. Na raiz do alcoolismo, de qualquer alcoolismo, mora, insano, um incontido desejo de matar-se aos poucos (BUENO, 2007b, p. 130).

Quando os bares se fechavam, abria-se para Wilson Bueno a alternativa de amansar sua voracidade sexual, alargada pelo álcool, e, então, empreendia caminho em direção a espeluncas atrás da prostituição feminina e masculina mais barata. Numa dessas, o escritor conheceu Lico, um polaco prostituído que enxergou na acolhida relação com Bueno a possibilidade de que não se estropiasse mais pela vida angustiante das noites incertas e perigosas, como escreveu o amigo Roberto Echevarren, em *La invención del portunhol*, ao relatar suas visitas a Curitiba e se deparar com a figura meio “Jesus Christ Superstar” (ECHAVARREN, 2018, p. 16). Numa dessas também, o escritor encontrou Jhonny Santana, sujeito de grande importância para Wilson Bueno, pois, mesmo após terminarem o caso amoroso, passaram a viver uma sólida amizade que durou até a morte do escritor. Jhonny, João Batista Costa Santana, foi um menino criado na rua, em meio à prostituição e drogas, que na adolescência passou a vender o corpo para sobreviver. Bueno se apaixonou

pelo rapaz dezessete anos mais jovem e teve nele, além de um amante, um assistente fiel, “Leminski o apelidou de ‘fuzileiro naval’, pois, servindo o exército, comparecia fardado às baladas e assim procurava driblar as costumeiras – e pouco gentis – abordagens das polícias civil e militar” (MANFREDINI, 2018, p. 122). João foi espectador das metamorfoses de Bueno nos bares, mas também assistiu, na época sem entender, a sua evolução como escritor, iam juntos a todos os encontros e compromissos de Wilson Bueno, fosse feira literária, fosse viagem a Buenos Aires para o lançamento de *Mar paraguayo*. Como braço direito, João Santana comparecia diariamente ao sobrado de Wilson Bueno para saber de suas tarefas como secretário do escritor.

Nos primeiros anos de sua volta a Curitiba, o Rio de Janeiro ainda o fascinava, mas a lembrança do modo de vida que lá tinha, apenas bebendo e pouco escrevendo, em nada lhe dava saudades. Vinte e sete anos após deixar o Rio de Janeiro, chamaria, em entrevista a Maí Nascimento, de “atordoantes e atordoados” esses tempos de libertinagem e perdição. Deplorava o estilo de vida provinciano de Curitiba, mas quando ia ao Rio para passear, logo retornava à aldeia. Em carta a João Antônio⁵, em 1984, escreveu

sabe lá o que é viver na província metida, pequena, arrogante e danadamente reacionária? Sabe lá o que é sofrer isso tudo aqui, a frio, sem álcool e sem mais nada. Sabe o que é ser subjornalista, num vago projeto de ser escritor, obrigando-se a tarefas mesquinhas e mecânicas a troco de mixaria? (BUENO)⁶.

Embora admitisse estar lendo e escrevendo muito pouco, à amiga Stella, anunciou um livreto de poemas *As invenções do corpo*, ao amigo Benjamin contou estar escrevendo uma história infantil, entretanto, não há notícias a respeito. De fato, não fosse Leminski e Snege insistirem, nem mesmo *Bolero's Bar* teria sido publicado, três meses antes de Wilson Bueno completar trinta e oito anos. Havia em Wilson Bueno a crença de que se deveria ter uma boa dose de vida vivida para tomar a iniciativa de publicar um livro, foi isso que o fez evitar a estreia literária, inclusive quando, ainda no Rio de Janeiro, editoras o procuraram, fato que contou muito posteriormente em entrevista ao jornal Indústria & Comércio. Além disso, a ele o

⁵ As cartas a João Antônio ainda não foram publicadas em livro, permanecem, portanto, com Luiz Carlos Pinto Bueno. Luiz Manfredini teve acesso a elas e colocou, partes apenas, em sua biografia romanceada. A carta citada, aqui, foi uma amostra publicada no jornal Cômico.

⁶ <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Cartas-Wilson-Bueno-Joao-Antonio>. Acesso em 07/07/2020.

fracasso em seu projeto literário era um fato, imobilizava-se diante da “feiura literária, a burocracia da máquina fria e do papel em branco, paralisando-me os dedos e botando-me desânimo no coração” (MANFREDINI, 2018, p. 88), sentia, ainda, medo da possibilidade de criação dos personagens, “passá-los ao papel me aterra, mesmo que eu saiba que dali sairá a composição razoável. Dói” (MANFREDINI, 2018, p. 88). Consolava-se apenas com a informação de que escritores como Roberto Bolaños tiveram sua estreia literária tardiamente e com as críticas que recebia a respeito de suas crônicas no jornal. A literatura, que o acompanhara desde a infância e que moldara sua vida, tornou-se uma muralha de insegurança na vida do escritor, regado de incerteza literária e impasse existencial com pequenos lampejos esperançosos. A João Antônio escreveu que Paulo Leminski, amigo íntimo, deveria o julgar “um titica cronista de final de semana, e quem sabe excessivamente lírico” (MANFREDINI, 2018, p. 90). O jornalista Márcio Renato dos Santos, em texto para a trigésima quarta edição do jornal *Cândido*, escreveu que:

Wilson Bueno tinha dúvidas a respeito da qualidade dos textos que escrevi para o jornal *Correio de Notícias de Curitiba*, na década de 1980. Um dia perguntou ao amigo Paulo Leminski: ‘será que os meus textos têm valor?’ Leminski teria dito que sim, mas Bueno não se convenceu: ‘e por que as pessoas só comentam sobre o que você escreve?’. Leminski, então, de acordo com o que Bueno comentava com os amigos, fez uma proposta: ‘vamos trocar os textos? Eu assino o que você escrever e você publica os meus’.

O resultado?

Os textos de Bueno, com a assinatura de Paulo Leminski, encontraram recepção entre os leitores do jornal. E os de Leminski, assinados por um quase desconhecido Wilson Bueno, passaram em branco. ‘Está vendo? Às vezes as pessoas só leem o texto de quem já tem nome. Você precisa continuar publicando. Para exercitar. E se tornar conhecido’. Essas palavras, talvez anunciadas de outra maneira, mas com o mesmo sentido, foram ditas por Leminski, após aquela breve experiência de troca de textos, com a finalidade de incentivar Bueno, o jornalista que – naquele contexto – ainda sonhava ser escritor (SANTOS, 2014).

A carreira literária de Wilson Bueno teve seu início mesmo a partir da intenção de Roberto Gomes, da editora Criar Edições, de reunir crônicas publicadas em jornais e lançá-las em um livro, o, já citado aqui, *Bolero’s Bar*. Leminski redigiu o prefácio *Bueno’s Blues Band & Seus Boleros Ambíguos*, asseverou que Bueno “não estreou com um livro. Ele veio com os dois pés na porta” (LEMINSKI, 2007, p. 11). Em entrevista a Wilmar Cesar Klein, da revista *Quem*, Wilson Bueno mencionou *Bolero’s Bar* como “prosa, poesia, uma síntese de todos esses anos de preparação literária e, ao mesmo tempo, uma abertura para futuros trabalhos. É, sob certos aspectos, um desvirginamento” (MANFREDINI, 2018, p. 93). Embora tenha sido lançado fora do

eixo Rio-São Paulo, o próprio Wilson Bueno se encarregou de enviar alguns exemplares, entre os que receberam o livro, Drummond. Sobre ele, escreveu:

Li com muito interesse *Bolero's Bar* e considero que valeu a pena publicá-lo. Bueno está maduro e seguro de sua expressão, escrevendo com um vigor sustentado que dá a cada texto do volume identidade própria. Nada de estreante. Nada. Pelo contrário, uma forma livre e exata, enxuta, pessoal. E há humor ali, humor requintado, particular (MANFREDINI, 2018, p. 75).

Em meio a “hipocondrias, medos, obsessões antigas, paranoias e insegurança feroz” (MANFREDINI, 2018, p. 100), Wilson Bueno decidiu, nesse período, traçar um roteiro mais estável em suas atividades profissionais, que contavam com esparsos e periódicos textos em jornais e revistas de Curitiba. Essa decisão culminaria, em 1987, na possibilidade de ser comissionado, pela Secretaria de Estado da Cultura, para dirigir o jornal *Nicolau*. Antes disso, porém, foi editor do Curitiba Shopping, de 1979 a 1980, foi redator da Grapifar (Gráfica Editora Ltda.), escreveu para a coluna social Dino Almeida, veiculada na Gazeta do Povo, e publicou crônicas nos jornais Correio de Notícias e Estado do Paraná. Ainda que se sentisse orgulhoso de seu trabalho jornalístico, Bueno enxergava-os com insatisfação porque representavam um distanciamento de seu trabalho literário, o jornalismo seria, para ele, um subemprego que se lhe impunha pela sobrevivência, “sinto-me como que alugando minha cabeça ‘literária’ integralmente ao jornalismo” (MANFREDINI, 2018, p. 101). Assim, descartando propostas enriquecedoras como desabafou ao amigo João Antônio dizendo que seria uma vida “alugada a salários tão atraentes quanto perigosos, mas com certeza pessoalmente infeliz” (MANFREDINI, 2018, p. 102), Wilson Bueno almejava o sossego da vida simples para que pudesse, em contraponto, pôr em prática seu projeto agitado de lançar-se, disciplinado profissionalmente, ao empreendimento literário.

O lançamento de *Bolero's Bar*, em dezembro de 1986, e a direção do jornal *Nicolau*, logo em 1987, conferiram ao escritor singular projeção tanto jornalística quanto literária. O jornal dirigido por Wilson Bueno colecionou elogios e premiações desde seu lançamento até ir-se, aos poucos, afogando “num oceano de incompreensões, mediocridade e intrigas e ser extinto, oito anos depois” (MANFREDINI, 2018, p. 100). Apesar da recepção calorosa de seu primeiro livro *Bolero's bar*, em 1986, a relutância em publicar seus escritos e a dificuldade em largar vícios que, de certa maneira, o impediam de escrever, fizeram por procrastinar seu momento escritor até que a participação da criação e ascensão do jornal *Nicolau* o

trouxeram novamente essa possibilidade. Em *O jornal também faz parte do legado do escritor*, edição trinta e quatro do *Cândido*, o jornalista Márcio Renato dos Santos escreve que, mais do que qualquer livro ou impresso diário anterior ao acontecimento literário, “a plataforma que Bueno mais exercitou sua linguagem literária e conseguiu divulgar o seu nome, para o Brasil e exterior, foi na *Nicolau*” (SANTOS, 2014), de fato a participação como diretor do jornal literário parece ter permitido ao escritor empreender caminhos literários não dantes percorridos.

O jornal *Nicolau* ficou nas mãos de Wilson Bueno, de acordo com ele próprio, desde sua criação em 1987 até o número 55^o, em 1994. Durante o período em que esteve nele, publicou *Manual de zoofilia*, em 1991, *Ojos de água*, 1991, e *Mar Paraguayo*, em 1992. Além disso, realizou um grande feito para sua vida pessoal, em 1990, Wilson Bueno largou o vício que o perseguiu desde a adolescência, o álcool. Com a morte de Paulo Leminski, em 1989, de cirrose alcoólica, e, por conseguinte, a morte, também por conta do abuso do álcool, de outros amigos do grupo que bebia no Café Avenida há trinta anos, decidiu-se por abandonar o vício. Assim, em maio daquele ano, Bueno começou a frequentar, em definitivo, posto que outras vezes já havia tentado, as reuniões do grupo dos Alcoólicos Anônimos, até o fim da vida o escritor fez parte do AA. A vida boêmia e desgarrada de sobriedade ficou apenas na lembrança, uma memória que, para ele, que via na literatura um modo de decifrar o mundo, apenas poderia através da escrita rememorar a passagem do tempo e o distanciamento daqueles dias como acrescentamento. Assim, escreveu ao editor Rogério Eduardo Alves, da editora Planeta, sobre um projeto de livro⁷ sobre os anos 70, no Rio de Janeiro, a ditadura, os hippies e os subversivos, “rememórias ensandecidas de um tempo ainda mais ensandecido” (MANFREDINI, 2018, p. 18), a ideia, entretanto, não foi cumprida, exceto por esparsas crônicas que versam a respeito desta época. Em entrevista à jornalista Maí Nascimento, em 2005, afirma que adquiriu desde então uma vida saudável, na qual não bebe, não fuma, pratica exercícios, trabalha muito e, sobretudo, “escrevo, escrevo, escrevo... não viveria sem a literatura, decidida e absolutamente não viveria sem ela” (MANFREDINI, 2018, p. 130). Duas décadas de sobriedade, duas décadas de produção literária. A jornada de

⁷ De acordo com Luiz Manfredini, em *A pulsão pela escrita*, Caio Fernando de Abreu, até sua morte em 1996, teria cobrado de Wilson Bueno, com insistência, para que o projeto do livro fosse concretizado.

trabalho se iniciava no Palacete Tico-tico – como batizou seu sobrado a poucos metros da casa dos pais, na Rua Edmundo Mercer – às dez e seguia até o amanhecer.

Wilson Bueno parece ter adquirido uma vida saudável de fato, pois logo após o período do Jornal *Nicolau*, em 1995, apareceu com a novela *Cristal*. No ano seguinte, publicou seu livro de poesia, prática de *tankas*, *Pequeno tratado de brinquedos*. Em 1999, lançou *Jardim Zoológico*, seu segundo bestiário, e, no mesmo ano, publicou *Os chuvosos*. Já em 2000, Wilson Bueno publicou a narrativa *Meu Tio Roseno, a cavalo*. O início do novo milênio, entretanto, veio marcado também por tristezas, o irmão caçula, Nilson, morreu, em 2003, por um câncer súbito e fatal. Em 2004, publicou *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Em 2005, lançou seu terceiro bestiário, *Cachorros do céu*. Em 2007, publicou *Diário Vagau*, livro de crônicas complementares a sua estreia com *Bolero's Bar* e, no mesmo ano, ainda publicou *Pincel de Kyoto, Canoa Canoa e A copista de Kafka*. Em 2007, a mãe, que já vinha definhando após a morte de Nilson, veio a falecer, a senhorinha que: “já septuagenária, deu-nos a todos uma lição: concluiu o segundo grau no curso supletivo do Colégio Tiradentes. Lia de tudo – de Dostoievski a Paulo Coelho” (MANFREDINI, 2018, p. 163). Cida foi vitimada por uma demência progressiva e, posteriormente, teve um derrame cerebral. Mesmo colapsado pela morte dos familiares e vivendo recluso no sobrado, Wilson Bueno não deixou de frequentar os Alcoólicos Anônimos e nem de escrever. Em 2009, lançou seu livro “infantil”, intitulado *Gato peludo e o rato de sobretudo*, o último publicado em vida.

Quatro meses antes de morrer, Wilson Bueno teve uma crise de choro e enviou ao seu psiquiatra, Perci Schiavon, uma mensagem de socorro, dizendo que durante a reunião do AA, ao ver todos falando de felicidade de poder superior, sentiu que não “consequia imaginar que a felicidade existe” (MANFREDINI, 2018, p. 162). Estava, nesse tempo, devastado pela perda do irmão e da mãe. Enxergava a vida como “um palco de judiação e tormentos e infelicidade” (MANFREDINI, 2018, p. 162). Finalizava, em 2010, seu livro *Mano, a noite está velha*, ensaiado já nas crônicas de *Bolero's Bar*, sob o mesmo título, altamente autobiográfico e sugestivamente um acerto de contas com a vida e a família, no qual elabora perdas essenciais e insuportáveis. Perdas assomadas, em fevereiro de 2010, com a morte do pai. Valdomiro, pai de Bueno, adoeceu pela idade e pela perda da esposa, agarrou-se ainda mais, no fim da vida, ao álcool. O escritor e o pai tinham uma amizade discreta, uma indiferença recíproca, marcada, sobretudo, pela inconformidade do pai com a homossexualidade do filho.

Na crônica *Rude é a ternura dos solitários*, Wilson Bueno, embora não diga claramente, descreve o pai e a relação.

A dor das perdas familiares e da solidão, entretanto, eram confrontadas com as boas esperanças em seu ofício literário. Pretendia lançar as memórias ensandecidas do tempo em que viveu no Rio de Janeiro e teria como narrador um personagem chamado Wilson Bueno, mas o livro, sonhado, se restringiu a menções breves em crônicas esparsas, a uma série de crônicas intituladas *Memórias do Caos*, a entrevistas e a um *story board* sob o título *Memória dos anos 70 no Rio de Janeiro*, sequer retirado de seu acervo pessoal. Anunciava ainda, a Rogério Eduardo Alves, o texto *Diário da Fronteira*, no qual objetivava pensar a fronteira como um lugar mítico, mais do que geografia, um ambiente de existências. Esse texto foi publicado tardiamente por Douglas Diegues, amigo e detentor de algumas narrativas, em 2017, numa edição artesanal, o texto pode ser encontrado também *online* em *sites*. Wilson Bueno pretendia ainda realizar um livro misto de memórias e de reflexão sobre o próprio processo criativo, “uma espécie de laboratório do escritor” (MANFREDINI, 2018, p. 19), esse nem sequer saiu do mundo das ideias. Os projetos foram cessados pela tragédia de sua morte.

Ao tratar da morte de Wilson Bueno, seu romanceiro-biógrafo realiza, como já dissemos anteriormente, uma façanha muito interessante, Luiz Manfredini, em *Pulsão pela escrita*, mescla, como se fossem peças de um quebra cabeça, os fatos da vida do escritor e sua morte precoce e desonesta. Em um capítulo lemos sobre suas origens e infância, em outro somos confrontados com o noticiamento da morte do escritor nos jornais, em um capítulo temos a descrição feliz de sua estreia literária, no capítulo seguinte, temos o relato da empregada encontrando o corpo. Essa alternância ocorre no livro todo, a morte de Wilson Bueno é narrada de todos os ângulos – inclusive, a empregada usando o instrumento mortal, sem saber, para realizar a refeição –, tudo para que tenhamos a sensação sombria de uma morte precoce e, sobretudo, de um crime hediondo que acabou por ficar impune.

Havia em seu psiquiatra Perci Schiavon, que o analisou desde 1988, o medo de que os modos de vida de Wilson Bueno o levassem a ser vítima de um crime, o próprio escritor “compartilhava essa permanente e assustadora apreensão” (MANFREDINI, 2018, p. 186). O medo de um crime passional advinha das incógnitas visitas às saunas e dos temerários programas em casa, hábitos sexuais arriscados e que sempre integraram seu cotidiano. Desse modo, tal como na descrição do livro

Mano, a noite está velha, o personagem-narrador, alter ego do autor, caminha pela praça escura, “ponto de encontro de boys, proxenetas, travestis, bebuns e drogados, putas e equilibristas” (BUENO, 2011, p. 112) e é abordado por um michê que lhe pede um cigarro e fósforo e o encanta, mas que o faz sentir “o terror quase orgástico do punhal gelado na jugular” (BUENO, 2011, p. 113). Wilson Bueno foi encontrado caído, em óbito, na manhã de primeiro de junho com duas perfurações à faca no pescoço: “uma à direita, que atingiu a jugular, e outra à esquerda, provavelmente a fatal, que alcançou a carótida” (MANFREDINI, 2018, p. 141).

Encerrou, assim, a vida impulsionada pela escrita que teve, e resistiu para ter, Wilson Bueno. Isso porque, apesar de ter publicado bastante, sua carreira literária e seu estilo de escrita pareciam estar tomando corpo justamente quando tudo lhe foi tirado abruptamente. O coroamento de suas narrativas poéticas – construídas, ensaiadas e experimentadas desde *Bolero's Bar*, *Manual de Zoofilia*, *Ojos de água*, *Mar Paraguayo*, *Cristal*, *Pequeno Tratado de Brinquedos*, *Jardim Zoológico*, *Os Chuvosos*, *Meu Tio Roseno*, *a Cavallo*, *Amar-te a ti nem Sei se com Carícias*, *Cachorros do céu*, *Diário Vagau*, *Pincel de Kyoto*, *Canoa Canoa*, *A Copista de Kafka*, até os póstumos *Mano, a Noite Está Velha* e *Ilhas* – deu-se justamente no livro que deixou preparado para a publicação pouco antes de morrer, as *Novelas marafas*.

3. PROJETO LITERÁRIO, BREVE MAPEAMENTO DA ESTÉTICA WILSONBUENIANA

Wilson Bueno parece ao longo de sua trajetória literária buscar uma escrita que empreenda no ato de escrever o trabalho com a palavra nela mesma, a reescrita inventiva como procedimento literário, a literatura como língua e linguagem e como uma arquitetura⁸ da escrita. O excuro que faremos pela obra de Wilson Bueno tem como intuito decompor seus escritos como forma de configurar os aspectos característicos do projeto literário – obra no conjunto – que o escritor parece ter almejado durante sua vida literária, isso, para que depois possamos rever criticamente esses conteúdos como pertencentes ou enformadores de um estilo literário proposto e estudado sob o viés do neobarroco. Pretendemos trabalhar, para tanto, com a prosa inventiva que conversa entre si, com os livros que exploram ao máximo as possibilidades da linguagem, a brincadeira com a língua e a correspondência com o mundo hispânico.

Faz-se importante lembrar que nosso recorte – neobarroco – dá-se a partir da constatação da obra de Wilson Bueno como rizomática. Através de sua obra conseguiu atingir a diversidade do múltiplo, do fora (nos termos de Deleuze), por vários vieses, e, por isso, há nela também múltiplas entradas. Sua produção ocorre por meio de fraturas, de cortes no fluxo, que possibilitam novos engates à máquina textual e que darão continuidade ao rizoma tecido pela “conjunção e...e...e...” (DELEUZE, 2007, p. 37). A obra wilsonbueniana funciona maquinamente através de rizomas porque o rizoma, tal a obra, conecta um “ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (DELEUZE, 2007, p. 32). Neste capítulo, excursaremos pelos rizomas da obra de Wilson Bueno, denominada por nós como projeto literário, pelos pontos entre as narrativas que se conectam, pelos traços narrativos que se cruzam e pelas linhas que se conjugam de maneira a mapear, em cada uma das narrativas, um procedimento depois explorado na escrita de, objeto principal de nosso estudo, suas

⁸ Referência indireta ao artigo de Haroldo de Campos em que o autor postula concepções em torno do barroco, a partir da análise de textos de autores selecionados “sincronicamente”, trazendo o processo metalinguístico, espelhamento de formas, cultismo sintático, competência logopaica, metáforas fixas, parábolas imprevistas e o labirinto presentes na escritura neobarroca.

Novelas Marafas. Livro este que, ao lado de *Mar paraguayo*, representa sua *práxis* neobarroca, a ser estudada no capítulo último, de fato.

Desconta-se aqui, *Bolero's Bar* e *Diário Vagau* por serem compilados de crônicas jornalísticas de seu tempo atuante na profissão, e, ainda, *Mano, a noite está velha*, escrita ao longo de 2009 e publicada postumamente, por se tratar de um texto quase confessional, em que elaborou perdas essenciais, mãe e irmão, e que, sobretudo, defrontou menos com a linguagem do que com o conteúdo.

Seu primeiro livro, para nosso viés, foi *Manual de zoofilia*, pela Editora Noa Noa, em 1991. O epílogo de William Shakespeare, que abre o livro, diz: “a planta chamada mandrágora é a fim com o reino animal porque grita quando é arrancada e esse grito pode enlouquecer quem o escuta” (BUENO, 1997, p. 5), o que denota que a animalidade está por fundir o devir animal e florestal ao humano. Tendo sido explicitamente chamado de zoófilo (LUCENA, 2001, p. 36) e, levado isso na brincadeira, ao confirmar que, sim, “transo com cabras, morcegos e rouxinóis”, Wilson Bueno apresenta um conjunto de poemas em prosa, de acordo com Claudio Daniel, “notáveis pela riqueza metafórica, construção melódica e ruptura sintática” (DANIEL, 2018, p. 218), uma teratologia em que os animais, ou a “grafia” animal, tornam-se figuras de um discurso sobre a paixão erótica humana. São descritos eroticamente (do grego *erotikós* ou do latim *erotīcu* relativo ao amor) corruíras, dragões, gatos, dinossauros, urubus, lobos, camaleões, antílopes, águias, lobisomens, moscas, anjos, polvos, entre tantos outros seres, com uma espécie de idolatria e necessidade de contemplar todo e qualquer detalhe do animal descrito, da pele às vísceras, do mugir à fala, de maneira a fundir todo o animal ao homem.

Wilson Bueno deu início, com *Manual de Zoofilia*, a seu bestiário particular, precedido por *Jardim zoológico*, publicado em 1999, pela Iluminuras, e *Cachorros do céu*, de 2005, pela editora Planeta. *Jardim Zoológico* congrega as narrativas de criaturas imaginárias ao ato de fabular, são, para citar alguns, ivitús, giromas, nuncas, agôalumem, ypsilones, recém-nados, catoblepas, tarãs, rememorantes e “dos cadernos do sertanista, retiro um monstro indígena, além dos já detalhados neste bestiário – é o jaguapitã, ‘cachorro vermelho’ em tupi guarani.” (BUENO, 1999, p. 69), engenhando com o nome da cidade de sua origem, sob o contexto fabulário. Na epígrafe do livro, diz o guatemalteco Augusto Monterroso que as novas gerações de escritores deverão retomar “a inventiva tarefa que começou com Esopo, ou mesmo antes dele, de reunir os animais que pela Terra andam e hão de andar perenemente”

(BUENO, 1999, p. 9). Em entrevista a Claudio Daniel, Wilson Bueno procurou explicar a retomada da fábula nos dias de hoje ao dizer, enquanto cita Shakespeare e Ítalo Calvino, que há um espectro de inocência na fábula que esconde que “fabular é ir além da história, da história com H, demarcada e demarcante, ciosa de datas (...) na fábula que a epifania literária se consome e se completa” (DANIEL, 2018, p. 218). *Cachorros do céu*, por sua vez, é descrito por Ivo Barroso como um fabulário, mas que “longe de os textos se revelarem morais, são escárnios desmoralizantes em si mesmos e desmoralizantes das intenções construtivas das fábulas convencionais” (BARROSO, 2005), isso porque ainda que o animais sejam os mesmos das fábulas de Esopo, o ganso, os sapos, a lebre, o lobo, a coruja ou os cachorros do céu, agem de maneira bizarra e fabulam ao avesso da moral e do ético possível para ser no mínimo pedagógico. As fábulas emanam surrealismo, “em cada página grita, chilreia, grasna ou urra uma ironia; o livro é uma exibição permanente de humor, de um humor que se satisfaz com a exploração máxima do caricato” (BARROSO, 2005).

Esses três livros animais, de Wilson Bueno – *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico* e *Cachorros do céu* – podem ser postos ao lado de uma tradição poética de bestiários fantásticos, surgidos, no contexto latino-americano, na segunda metade do século XX. Esses bestiários contemporâneos, ao mesmo tempo em que advêm da literatura de séculos passados, subvertem a lógica do moralizante bestiário medieval, que buscava passar uma mensagem ética, reciclam fabulários como os de Esopo e La Fontaine e, ainda, demarcam aqueles relatos marcados pelas reminiscências dos textos fantásticos medievais e pela insuficiência epistemológica dos cronistas europeus sobre a fauna do recém descoberto Novo Mundo, como os inventariados por Afonso d’Escragnoille Taunay, em *Zoologia fantástica do Brasil*.

A descrição que se tem do olhar humano para os animais é algo que remonta séculos passados

de Esopo (620-560 a.C.), Aristóteles (384- 322 a.C.) e Plínio o Velho (23-79 d.C.), passando por Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.) e os bestiários medievais, até os relatos de viajantes do século XVI e os inúmeros bestiários modernos e contemporâneos, de distintas nacionalidades e tradições, os animais nunca deixaram de se inscrever de maneira incisiva no imaginário poético e ficcional do Ocidente (MACIEL, 2007a, p. 198).

Esopo, na antiguidade clássica, evocou andorinhas, cães, lebres e raposas sob o caráter metafórico com a tarefa de, através do provérbio zooliterário, transmitir a pedagogia da moral ao humano. Aristóteles e sua *História dos animais* taxonômica e científica, mas enxertada de imaginação já que por vezes vale-se de descrições

poéticas para supor uma inimizade entre águia e serpente, por exemplo, traz o viés enciclopédico de que depois se aproveitarão Plínio, em sua *História Natural*, Santo Isidoro, em suas *Etimologias*, e Lineu, em seus estudos sobre a fauna. Dessas contribuições clássicas de Aristóteles, Heródoto, Plínio e outros naturalistas sobre o mundo natural é que se resultou o manuscrito grego antigo, possivelmente escrito no séc. II, *Fisiólogo*, profundamente estudado por Richard Gottheil, em *The Greek Physiologus and Its Oriental Translations*, que traz as primeiras descrições de seres vivos e criaturas fantásticas, ainda que sob o viés metafórico do cristianismo, e que foi por muito tempo tomado como real caricatura do mundo animal, tornando-se modelo para bestiários medievais, por compilar naturalismo do mundo antigo e alegoria cristã. No texto *Monstros e monstregos do Brasil*, Taunay explica que uma “exegese dos monstros desenvolve-se a partir do século XII na forma de bestiários ou tratados de moral. (...) Os monstros serviam, tanto nos textos como nos capitéis das igrejas medievais, para um verdadeiro exercício de pedagogia moral” (TAUNAY, 1998. p. 175-176).

O bestiário como literatura, entretanto, faz-se nos séculos XII e XIII, “desdobrando-se em modalidades diversas, que vão do texto moralizante ao erótico, do religioso ao satírico” (MACIEL, 2007b, p. 199). O bestiário, nas palavras de Virginia Naughton:

constituye uno de los tópicos alegóricos fundamentales de la Edad Media, y a partir de su lectura es posible reconstruir las relaciones que el hombre medieval mantenía con la naturaleza, y al mismo tiempo nos permite localizar su posición en el esquema general de las cosas creadas. Junto a esta zoología simbólica, debe situarse también aquella medicina imaginaria, y al igual que los bestiarios, la base de su credibilidad y amplia aceptación surgía de combinar algunas observaciones empíricas con propósitos morales y religiosos, y todo ello, en el marco de una profusa y abundante imagería (NAUGHTON, 2005. p. 18).⁹

No contexto americano, a tradição de bestiários teve início já com *El diario de Cristóbal Colon y sus Cartas de navegación*, que mostra o fascínio de Cristóvão Colombo diante da exuberância da natureza, no continente desconhecido, ao narrar e descrever fauna e flora numa mistura de intenções pseudocientíficas e fantasia.

⁹ O “bestiário” constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve se situar também aquele remédio imaginário, e igualmente aos bestiários, a base de sua credibilidade e ampla aceitação surgiam de combinar algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos e tudo isso, no marco de uma profusa e abundante “imageria”. (Tradução nossa)

Maria Esther Maciel (MACIEL, 2004, p. 49), no livro *A memória das coisas*, explica que como ainda não havia, no século XVI, um sistema taxonômico, pautado em subsídios científicos, para que os animais fossem categorizados racionalmente, fora o fascínio pelo maravilhoso, as primeiras tentativas de se catalogar o reino animal, feitas por naturalistas da Renascença, acabaram por ser descrições fantasiosas, classificações arbitrárias, fábulas, relatos mitológicos e a tentativa de um enquadro do animal à servidão medicinal ou à magia, além de buscar ensinamentos nos bestiários medievais de precursores antigos da zoologia, como Aristóteles em *História dos animais* e Plínio em *História Natural*. Assim,

munidos desse referencial e já movidos por um interesse taxonômico próprio da *episteme* europeia da época foi que cronistas como Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Gabriel Soares, os jesuítas, os viajantes alemães como Ulrico Schmidel e Hans Staden, o espanhol Cabeza de Vaca, e o francês André Thevet, dentre muitos outros dedicaram-se a descrições de papagaios, cobras, tatus, gambás, tucanos, iguanas, macacos etc., complementando-as com detalhes absurdos e nelas incluindo variantes fantásticas de tais animais (MACIEL, 2004, p. 51).

Essa necessidade de inventariar ligada ao desejo de registrar o extraordinário é o que conecta bestiários medievais, renascentistas e contemporâneos, cada qual em sua motivação histórica, pedagógica, científica ou artística. À contemporaneidade, o argentino Jorge Luís Borges (em colaboração com Margarita Guerrero) foi o responsável por reintroduzir e revisitar a antiga tradição de bestiários, em seu *Manual de zoologia fantástica*, de 1957, expandido em 1967 e 1969, até finalizar no *Livro dos Seres Imaginários*. Diferentemente da reprodução do catálogo fixo e erudito de seres imaginários, aos moldes das coleções medievais, Borges, ao reunir 116 criaturas vindas tanto da literatura quanto de lendas, mitos e religiões – como o cabisbaixo búfalo negro com cabeça de porco catóblepa, os bahamut, a da serpente de duas cabeças anfibesna, como as valquírias ou as fadas (do latim *fatum*, destino), a Fênix ou o kafkiano Odradek – “resgata do esquecimento monstros ilustres, reescreve-os a partir de nosso presente, dotando-os de uma nova e frágil vida, a do tempo de nossa leitura” (MOLLOY, 1999, p. 239). O escritor argentino apresenta criaturas fantásticas através de C. S. Lewis, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, resgata escritos de Shakespeare, Homero, Virgílio, conta-nos histórias de Confúcio e Plínio, ou seja, realiza a confluência de grandes autores e histórias unidos por essas criaturas animalescas.

Os verbetes zoológicos de Borges relembram aquelas tentativas de catalogação do mundo animal feitas nos séculos passados, mas também abrem espaço para uma nova tradição de bestiários fantásticos, surgida no contexto latino-americano da segunda metade do século XX, pautada não na listagem, mas na descrição poética de uma fauna criada a partir do imaginário do homem deste continente. Virginia Naughton explica essa relação:

En nuestra época, el interés por los bestiarios se ha renovado gracias a las expresiones estéticas y literarias que lo han tomado por objeto. Entre ellas, la admirable Zoología Fantástica de Borges, nuestro mayor escritor, y otras contribuciones procedentes de la música, la pintura y la escultura. Y si bien en el hombre medieval la dimensión de “lo maravilloso” formaba parte de lo cotidiano, en nuestro tiempo lo interrumpe, lo subvierte, para abrir así un espacio misterioso y recóndito, y tal vez en ello resida el interés renovado por aquellas descripciones fantásticas¹⁰ (NAUGHTON, 2005, p. 22).

O interesse pelos bestiários na contemporaneidade, sobretudo na América Latina, cresceu por influência das publicações de Borges de *Manual de Zoología Fantástica* e sua ampliação em *O livro dos seres imaginários*, mas os escritores contemporâneos souberam apresentar, obviamente, propostas ainda mais distintas, seja por mesclarem a “zoologia dos sonhos” com a da realidade (até mesmo ditatorial), seja por explorarem as metamorfoses ou por incorporarem explicitamente referências culturais latino-americanas em seus verbetes, estes feitos da mistura de poema, narrativa e descrição. Surgiram nessa perspectiva latino-americana, então, o *Bestiario*, de Julio Cortazar – com os coelhinhos, as mancuspias, o tigre, axolotes – bestiários, de Juan José Arreola – com o rinoceronte, o sapo, a girafa, os cervos –, Augusto de Monterroso – com sua ovelha negra, o seu dinossauro, a barata que sonhava que era um escritor – entre tantos outros, como o próprio Wilson Bueno. Esses autores revisitam textos catalográficos de tentativas enciclopédicas de séculos passados – seja pelo naturalismo de Aldrovandi ou pelas classificações científicas de Lineu – e crônicas de viagem do mundo renascentista, reescrevem e brincam com a teratologia animal ao recriarem o repertório imagético e os saberes zoológicos do passado ocidental, passeiam por e parodiam fábulas de Esopo, La Fontaine, e, ainda,

¹⁰ Em nosso tempo, o interesse pelos bestiários foi renovado graças às expressões estéticas e literárias que o tomaram como objeto. Entre eles, a admirável Zoologia Fantástica de Borges, nosso maior escritor, e outras contribuições da música, pintura e escultura. E, embora no homem medieval a dimensão do “maravilhoso” fizesse parte do cotidiano, em nosso tempo o interrompe, o subverte, abrindo assim um espaço misterioso e oculto, e talvez nele esteja o renovado interesse nessas descrições fantásticas. (Tradução nossa)

dialogam com textos zoológicos do século XX, por exemplo os de Franz Kafka, quem introduziu um novo modo de pensar literariamente a relação entre o humano e o restante dos seres. Assim, longe da repetição ou parodização erudita do gênero, os bestiários latino-americanos contemporâneos refletem o momento cultural, político e artístico em que se fazem e em que se faziam os textos anteriores, compondo bestiários politizados e com indagações de éticas, não pedagogias morais, e, sobretudo, repensam a própria criação imagética literária ao reinventar não só conteúdo como também forma do procedimento narrativo-poético.

Poderíamos nos referir a esses textos animalescos como zooliteratura ou zoopoética, termo utilizado por Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, ao se reportar em seus estudos aos animais da literatura de Franz Kafka, Baudelaire, Carrol, Hoffmann, Rilke, e que pode abranger no contexto brasileiro, por exemplo, dos animais sertanejos de Guimarães Rosa, os de Manoel de Barros, o ornitorrinco de Machado de Assis, a Baleira de Graciliano Ramos, à galinha de Clarice Lispector, mas o bestiário de que falamos corresponde a uma modalidade específica integrante de um conjunto maior e refere-se à esfera de catálogo. Ainda assim, o bestiário contemporâneo consegue abarcar a zoopoética ao imputar, por exemplo, poeticidade ao devir animal e ridicularizar a imagem do homem como um ser racional, traçada como superior ao longo da história. Como ocorre, por exemplo, no conto *A Casa de Astérion*, de Jorge Luís Borges, que conta o mito do minotauro de Creta, só que sob o olhar de Astérion. O Minotauro de Borges sofre com a dor e a solidão que é estar naquele labirinto, seu maior desejo é que alguém o liberte daquela situação, e sua única esperança é ser morto por alguém. Ocorre um exercício de outridade, conforme escreve Maria Esther Maciel, nas *Zoopoéticas contemporâneas*, texto em que inicia chamando atenção para o poema “Um boi vê os homens”, de *Claro enigma*, no qual Drummond confere voz a um “eu-bovino”, que num exercício de outridade ruma seu saber sobre a espécie humana:

Numa dicção sem ênfase, mas firme nas conjeturas, esse “eu” lamenta que os humanos, em seu “vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos”, “sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas”, não sejam capazes de ouvir “nem o canto do ar nem os segredos do feno” (DRUMMOND, 1979, 266). Em outras palavras, o boi – movido por uma percepção que supostamente ultrapassa as divisas da razão legitimada pela sociedade dos homens – não apenas põe em xeque a capacidade destes de entender outros mundos que não o amparado por essa mesma razão, mas também revela uma visão própria das coisas que existem e compõem o que chamamos de vida (MACIEL, 2007b, p.198).

Essa brincadeira de outridade lembra-nos o paradoxo questionamento de Montaigne sobre se o homem, nos limites de sua inteligência, “pode dar a si mesmo o poder de conhecer o que se passa no interior dos animais, atribuindo ‘faculdades físicas e intelectuais que bem entende’ a eles” (MONTAIGNE, 1980, p. 30). No bestiário moderno, encharcado de zoopoética, o animal pode perder sua irracionalidade, assim, como no conto kafkiano o abutre se engolfa impiedosamente nos abismos infinitos do sangue humano e o símio se torna gente. Nessa outridade é que os bestiários de Wilson Bueno falam muito mais de homens que de animais, falam mais da impossibilidade de ser sempre humano racional do que da possibilidade animal, chegam a ironizar a arrogância e a limitação da razão humana, os animais são dotados de um saber poético sobre o existir humano, a fronteira entre o humano e o inumano é extrapolada “num processo de identificação do sujeito poético com o que Derrida chama ‘esse completamente outro’ (DERRIDA, 2002, p. 29) que é o animal”, como percebe Maria Esther Maciel, são híbridos de animal-humano,

o lvtu, por exemplo, “um pequeno deus de quatro patas”, capaz de “mitigar, dos índios, a dor da saudade”, passando pelos dúbios “êulikes” e os oblíquos “nuncas”, até os “hesatís”, que, “em tudo semelhantes a um pequeno elefante, não possuem, contudo, deste, a característica da tromba, mas uma pequena boca de lábios quase humanos” (VIA ATLÂNTICA Nº 11 JUN/2007, p. 201).

Também, dos gatos, por exemplo, faz-se “notar deles como os dois olhos se acendem no escuro e o jeito que ondulam invisíveis” e que esse animal ainda “pode ser a continuação do banzo expectante com que um homem olha, olha, de sua janela do décimo andar, e na rua, a praça, molhadas de chuva, a nada e nada lhe respondem” (BUENO, 1997, p. 19); Dos escorpiões que “também como ao nosso medo, suicidam-se – com rancor, e de forma sucinta: o próprio veneno sendo a dose fatal” (BUENO, 1997, p. 24); Do bicho criança diz que “pequenos animais agarrados ao vício de existir pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano, até com a previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia” (BUENO, 1997, p. 40).

Os bichos buenianos compreendem não apenas sua animalidade, mas a junção de elementos mitológicos, de lendas indígenas, alusões folclóricas brasileiras e de referências culturais hispano-americanas. Enquanto *Manual de zoofilia* parece evocar a mania de olhar os bichos de Guimarães Rosa, em *zoo*, o *Bestiário* do mexicano Juan José Arreola e o do argentino Julio Cortazar, com retratos de uma

animalidade perdida pela melancolia que a converteu em fetiche do olhar humano, *Jardim Zoológico* dialoga diretamente com o *Manual de zoologia fantástica*, de Jorge Luís Borges e Margatira Gerrero, ainda que Wilson Bueno, ao invés de buscar fontes enciclopédicas, opte por recuperar narrativas da oralidade e lendas indígenas latino-americanas que se incorporam a sua escrita de modo a não se depreender texto bueniano e suas referências. Já em *Cachorros do Céu*, o viés fabular é ainda mais evidente, as pequenas narrativas animaiscaas ganham um tom humorístico aproximado aos pássaros, ovelhas negras e vacas de Monterroso, mas também brincam com o prefácio ovidiano “se os bichos falassem, nada diriam” (BUENO, 2005, p. 4), Wilson Bueno escreve ao “límite de la agramaticalidad y de la impersonalidad, cuestionando los modos de pensar el animal a partir de una problematización de los propios mecanismos del lenguaje y de las operaciones con que éste clasifica y ordena el mundo” (YELIN, 2011, p. 202).

Esse cunho ironicamente enciclopédico, visto nos bestiários, se repete no volume de contos intitulado *Ilhas*, em que Wilson Bueno passeia por uma geografia imaginária, resgata geografias históricas e literárias e cria, com prólogo de Konstantinos Kaváfis, terras alegóricas como Florívia, Lídia, Sombrus, Tessussála, Ourissas, Trezia Menor, Py e Néctar, apresentando suas localizações e características não só como se fossem reais, mas, sobretudo, como se delas insurgissem histórias e enigmas.

Ainda nos textos animaiscaos, o poeta Claudio Daniel, no texto *Uma escrita chuvosa*, sugere a inclusão do infantil – sempre para “leitores de zero a cem anos” (DANIEL, 2018, p. 219) – *Os chuvosos* no ciclo de bestiários ao lado de *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico* e *Cachorros do céu*, o que “pode parecer arbitrário, mas o autor permite essa aproximação, nas primeiras linhas do relato, onde diz: Estes animais, eu vos convido, era uma vez” (BUENO, 2006). Nesse poema narrativo, de “escassérrimos 50 exemplares ‘fabricados’, um a um, à mão, como se fossem gravuras” (DANIEL, 2018, p. 219), sobre os seres imaginários que habitam as nuvens, Wilson Bueno parodia os contos infantis de Perrault, Andersen e dos Irmãos Grimm, e dá vida a elementos inanimados da natureza, numa prosopopeia moderna que flui, heraclitianamente.

Em *O feitiço da palavra: uma conversa com Wilson Bueno*, Dirce Warick levantou a questão de se esperar sempre uma moral edificante nos textos para crianças, mas que *Os chuvosos* ao simplesmente descrever uma família de pingos de

chuva que virá a se tornar “múltiplos gasosos” quebra essa expectativa e vai de encontro com a ideia de Walter Benjamin de que “é bobagem achar que as crianças gostam de fábulas unicamente por sua moral” (apud. WARICK, Diário Catarinense 16/05/2009). Wilson Bueno, em resposta, diz que essa literatura infantil moralizante que tenta dizer o certo ou errado lhe dá engulhos, que também seu livro *Cachorros do céu* tenta dar uma resposta a essa “política”, e completa, brincando,

Eu adoro La Fontaine, porque é um fabulista fabuloso, mas tiro um sarro danado dele, chamando-o sempre de Dr. La Fontaine... Não perdoo, até hoje, ele ter punido a cigarra daquela forma... Curioso, menino atrevido, criado no sertão profundo até os sete anos, a ter, como bichos de estimação, coatis e macaquinhos, quando não filhotes de jaguatirica, feito gatinhos, embora estes já nasçam marcados por uma ferocidade absurda, logo que alfabetizado em Curitiba me contaram na escola a fábula da Cigarra e da Formiga... Fiquei furioso com esta última ao se negar a dar abrigo a quem lhe embalara os dias de trabalho sob a encantada maravilha dos sons mais lindos... Você sabia que o Braguinha, o compositor popular, faz uma chacota ao Dr. La Fontaine que acho antológica... Você a conhece? A formiga se dispõe a uma autocrítica hilária: “Eu acho que tem razão, / minha cigarra querida./ Vivo juntando mil coisas / e desperdiçando a vida” (Warik, ZUNÁI).

Wilson Bueno elenca como sucessor de *Os chuvosos* o livreto *O gato peludo e o rato-de-sobretudo*, publicada em 2009, em editoras cartoneras da América Latina e vertida ao inglês, uma antiestória rimada. Assim, se Claudio Daniel propôs estar ao lado dos bestiários *Os chuvosos*, devemos lembrar aqui também de *O gato peludo e o rato-de-sobretudo*, publicado em 2009. Livro de ilustração quase psicodélica, de Guilherme Zamoner, em consonância com a história contada, a de um gato que sonhava – um sonho dentro de um sonho – em ser um rato rico ao lado de um pavão milionário. Mais jogo com o fabular.

A agramaticalidade poética e o devir animal ou animalidade humana presente nos bestiários de Wilson Bueno parece ressurgir em outros de seus livros para demarcar a exata dimensão do instintivo e do racional nas atitudes de suas personagens. O quarto¹¹ livro de Wilson Bueno, *Mar Paraguayo*, por vezes imputa à existência humana características animais ao se utilizar de expressões populares derivadas da falsa crença na inferioridade animal como, por exemplo, vida de cão, cobra traiçoeira, escorpião-suicida, traz ainda formigas, morcegos e aranhas para descrever e exemplificar as situações descritas. Ainda, a narrativa se inicia com uma “notícia”, o aviso de que o guarani é tão essencial ao relato que se lê:

¹¹ Seu terceiro livro é *Ojos de água* e foi publicado na Argentina, em 1992, consta ser um livro de poemas, mas não conseguimos ter acesso, nem mesmo Douglas Diegues, discípulo e herdeiro de textos inéditos de Wilson Bueno, conseguiu realizar a localização de tal livro.

quanto vuelo del párraro, lo cisco em la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas em cascata num solo só suicídio de palavras anchas. Una el error de la outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura essencial del afecto que se vá em la cola del escorpión (BUENO, 1992, p. 13).

Nessa miscelânea de português, espanhol e guarani, em que “No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p. 13), a Marafona paraguaia de Guaratuba narra a confissão de como não matou seu amante, que já estava “sofriendo el viejo hecho asi um animal”. Diante do mar e igualmente as ondas que vão e vem na orla da praia, com a espuma e todo detrito, cisco ou despejo que ela carregue do oceano, a marafona, nascida “al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad”, conta desde a visão pela “esfera bólide y cristal” de um trágico destino até sua vinda à beira desse “gran abismo de água e espuma”, tudo assim, desordenando e alternando logicamente a ordem dos fatos narrados. Marafona do cabaré, *cuñá* e *cunãmbaratá*, “putana, la sortista de mierda” (BUENO, 1992, p. 53), na casa dos cinquenta anos, com “todo el rosto com el rouge y el batón” (BUENO, 1992, p. 40), o corpo gordo “por non salir de esta sala oscura onde traço el destino” (BUENO, 1992, p. 16) e “as tetas que ya se acercan del vientre” (BUENO, 1992, p. 65), mas com “el sexo ferveiendo por los pecados del verano” (BUENO, 1992, p. 22), a mulher “más marafa, la más bagulha de Guaratuba” (BUENO, 1992, p. 65), “muñeca de trapo, trepadora” (BUENO, 1992, p. 66), cuja única distração é se perder “frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga” (BUENO, 1992, p. 17), a sortista vinda do Paraguai repetidas vezes vê a morte de seu velho amante, de 85 anos, acontecer, “adelante de su olhar de muerto”, “el viejo muerto”, “más muerto que la muerte”, “el viejo, toda tarde que se passa, se va a morir” (BUENO, 1992, p. 46). A confiança que se tem com o leitor, “lectores inventivos” (BUENO, 1992, p. 23), alterna entre a possibilidade de ela ter matado o amante, “ombre que mis manos acabaram de assassinar suavemente” (BUENO, 1992, p. 16), a possibilidade de que morreu, como compreenderia o doctor Paiva, “con sus asmas y su taquicardia y, sobretodo, encojido a los límites de su melancólico corazón ya tocado por ochenta y cinco años” (BUENO, 1992, p. 49), e, ainda, como se “ia mucho bien para um hombre de ochenta y cinco años y que somava mas unos quinze pelo que se estragara com mujeres, bebidas e enlutadas canciones de cabaré, el humo, el humo, la anorexia” (BUENO, 1992, p. 23), a possibilidade de que “alguién que fue el autor – o actor – da morte del viejo” (BUENO, 1992, p. 24).

Mar Paraguayo, “mundo que raconto, morangú, fronteras de la muerte”, se divide em “notícia”, “ñe’e”, “añaretã” e um elucidário às palavras de origem guarani, pois essa língua indígena, como disse a marafona, é essencial ao relato, pois além de permear toda a narrativa, o guarani significa ao texto.

Junto ao castelhano, o guarani "Estándar" ou "Avañe'ẽ"¹² (língua do homem) faz-se presente no Paraguai, lugar de origem da personagem. O guarani e o tupi, de acordo com Rodrigues (1945, p. 333), possuem a mesma origem, isso porque antes da colonização das Américas havia na América do Sul um tronco tribal e linguístico que se localizava entre os rios Paraná e Paraguai, onde hoje se localiza o Paraguai, e cujos descendentes, à época do descobrimento, constituíam os tupis e os guaranis, no entanto, com a fragmentação desse tronco linguístico, no decorrer do tempo, o fracionamento linguístico deu origem aos dialetos tupis e guaranis, dessa forma, o guarani ficou sendo falado nas regiões paraguaias, argentinas, bolivianas. Junto ao tronco tupi-guarani, conhecido através de estudos impressos de Azpilcueta Navarro (1550), José de Anchieta (1595), Antonio Araujo (1630) e Antonio Ruiz de Montoya (1639), as linhagens linguísticas de maior alcance na América do Sul são o quéchua e o aimará, objeto de estudos do padre Diego Torres Rubio (1603), do frei Domingo de Santo Tomás (1560), do Diego Gonzales Holguin (1603) e do padre Ludovico Bertonio (1612). Estudos, portanto, de padres jesuítas, isso porque, por exemplo, na província jesuítica do Paraguai, estabelecida em 1609, nos domínios meridionais da América de colonização espanhola, os missionários adotaram uma prática distinta das demais regiões hispano-americanas, aderiram a guarani a suas práticas evangelizadoras e às estratégias de negociação. No Paraguai colonial,

o guarani foi assumido com língua geral, da mesma maneira que o idioma quéchua foi considerado a língua geral de Cuzco, ou dos incas, diante do reconhecimento do potencial desses idiomas como *lingua franca*. Essas línguas gerais – gramaticalizadas e dicionarizadas – constituíam-se na possibilidade de controlar a evangelização, pois permitiam uma maior circulação de documentos de conteúdo doutrinário, como os catecismos e sermonários (NEUMANN, 2005, p. 32).

Para tanto, quando os missionários jesuítas chegaram ao Paraguai para evangelizar, já haviam estabelecido critérios para sistematização da língua indígena em escrita guarani, assim, essa chamada redução gramatical, iniciada no século XVI,

¹² Falada pelos povos de etnia tupi-guarani, o guarani não se trata de apenas uma língua, já que nos grupos de línguas tupi-guaranis da América do Sul, no subgrupo I, pode-se observar que quando falamos do "Guarani", falamos de nove línguas guaranis inteligíveis uma à outra.

equiparou o idioma às línguas vernáculas. Os jesuítas foram, desse modo, os primeiros a tentar encaixar a língua indígena dentro de uma política linguística de norma e de variedade dialetal padrão. Essa gramaticalização servia a missionarização, mas os padres além de evangelizadores agiam, muitas vezes, como gramáticos do idioma alheio. Era-se obrigatório o pleno domínio do guarani também para os demais jesuítas, o padre Aquaviva, em 1603, inclusive negava promoção aos que não dominassem o idioma. Assim, a primeira gramática guarani, que se tem conhecimento, intitula-se *Breve introducción para aprender la lengua guarani*, escrita pelo padre Aragona, antes de 1629, como um manual para aprender o guarani a partir de categorias universais e estruturas gramaticais latinistas. Em 1639, Montoya, grande defensor do ensino em língua indígena e da escrita guarani no Paraguai, elaborou a *Arte y vocabulario de la lengua Guarani*, que se tornou o principal texto para missionários iniciantes.

Essa operação tradutora organizou línguas indígenas na lógica das métricas ocidentais, ao codificar e buscar uma tradução de expressões da cristandade ocidental para a cultura indígena, os signos linguísticos guarani passaram por uma homogeneização, fato que contribuiu para a exclusão de dialetos, além disso, fez com que os próprios Guaranis se ajustassem, com termos para expressar a nova realidade material e espiritual, dentro de um sistema linguístico e introduziu conceitos evangelizadores, como o Deus católico e o pecado, na cultura dos nativos, sendo, portanto, uma conquista letrada e não só religiosa. No Paraguai, por exemplo,

em determinados momentos, os próprios Guaranis ajustaram, dentro de seu sistema linguístico, termos para expressar a nova realidade material e espiritual. Um exemplo dessa criação é a expressão *Tupa rai Tupape*, cujo significado para os Guaranis, segundo o padre Geronimo Porcel, “*quiere decir (por amor de Dios)*”. Contudo, para que os Guaranis chegassem a formular expressões desse tipo, foi necessário, primeiro, que estes aceitassem o nome Tupã (“trovão”), proposto pelos jesuítas para o Deus cristão, “imposição” que resulta de um processo de ressemantização (NEUMANN, 2005, p. 42).

Além disso, apesar de se buscar, por parte dos jesuítas, escrever documentos oficiais, alfabetizar e catequizar em guarani, eram escritas guaranis, mas de literaturas cristãs e não de literaturas guaranis. Houve, portanto, não só a criação de uma língua das missões, como também uma conversão, palavras foram substituídas, mitologias esquecidas, conceitos da “religião guarani” foram transformados. Contudo, a sobrevivência do guarani no Paraguai deve-se também à preservação e à vasta comunicação na língua por antecedentes na vida civil da província paraguaia e não somente nas atividades desenvolvidas durante a catequização. Na história do

Paraguai, como podemos ver em *Provincia gigante das Índias*¹³, considera-se, ao menos, três variantes da língua guarani: “guarani tribal”, “guarani jesuítico ou missioneiro” e o “guarani paraguaio”, diferindo, portanto, guaranis impostos de guaranis de tendência natural.

Após as missões jesuíticas, entretanto, o guarani perdeu seu local de prestígio e sua função demarcatória. No ano de 1770, o rei espanhol Carlos 3º, que já havia expulsado missionários jesuítas das colônias, redigiu um documento exigindo que os vice-reis proibissem o uso de idiomas diferentes do espanhol, ou seja, guarani e qualquer outra língua indígena em territórios pertencentes à Coroa. Em 1812, contexto de independência na América, na república do Paraguai, governantes instruíram professores sobre a necessidade de extinguir o guarani. O idioma seguiu sendo proibido durante o governo de José Gaspar Rodríguez de Francia, ditador paraguaio entre 1814 e 1840, e do seu sucessor, Carlos Antonio López (1841-1862). Já de 1864 a 1870, durante a Guerra do Paraguai, o país permitiu aos soldados a comunicação oral em guarani, começou a usar o idioma em documentos, jornais e, sobretudo, em sua campanha nacionalista. Entretanto, no mesmo ano em que a guerra chegou ao fim, foram instituídas novas políticas de “combate” ao guarani. Com a chegada do século XX, em meio a movimentos artísticos que evocavam o nacionalismo nos anos 30, o uso em público do guarani cresceu e pôde ter seus momentos de respiro, sobretudo na música e literatura, levando até mesmo a adotar, em 1944, a moeda nacional guarani, antes peso paraguaio, em voga até hoje, mas a repressão da língua em documentos oficiais prosseguiu ainda mais com a ditadura militar. O general Alfredo Stroessner, que ficou por 35 anos no poder, nunca fez um pronunciamento público em guarani. Em 1967, uma Nova Constituição garantiu ao guarani o *status* de língua nacional e ao espanhol de língua oficial, fato que mudou o olhar dos profissionais da educação sobre a expressividade e importância do guarani. Entretanto, somente em 2011 a Lei de Línguas reconheceu o guarani como a língua oficial do Paraguai, que, desde a Constituição de 1992, era considerado um país bilíngue, a legislação específica sobre o uso de cada idioma retirou o estigma de inferior ao espanhol. Com isso, ainda que se tenha discordâncias sobre a

¹³ GRANDA, Germán de. *Sociedad, historia y lengua en el Paraguay*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1988, p. 38.

normatização desse idioma, frutos surgiram dessa Lei, como a criação de uma Academia da Língua Guarani, ensino bilíngue, Secretaria de Políticas Linguísticas e a Semana da Língua Guarani num objetivo de esquecer esse passado recente de repressão.

A partir desse breve histórico, podemos pensar que o guarani é a história de sua palavra. Montoya, em *Tesoro de la lengua Guarani*, ressalta que a particularidade dessa língua está, sobretudo, na extraordinária capacidade de se reinventar e agregar significações em sua ramificação silabicamente semânticas. Há uma quantidade inimaginável de morfemas ativos, afetivos, temporais, adverbiais, numerais que envolvem as expressões:

El fundamento desta lengua son particulas, que muchas dellas por si no significa: pero compuestas con otras, o enteras, o partidas (porque muchas las cortan en composición) hazen vozes significativas; a cuya causa no ay verbo fixo, porque se componen de estas particulas, o nombres, con otras, ut, A, ere, o, ya, na, pee, o. O con pronombres, Che, nde&c, ug, ñemboe, se compone de tres particulas, nê, mô, e. El, nê, es reciproco: mô particula activa; e, destreza: y todo junto dize, adestrarse; y nosotros interpretamos, aprender: pero indeterminate, porque no nota persona; pero poniendo, A, se haz verbo, Añemboê, yo aprendo. Esto supuesto, para hablar lo que busco, he de quitar las particulas dichas, A, ere, o &c e ir a lo fixo. Como si digo, Oromboé, buscaré, mboÉ, Ahayhú, buscaré, Haihí (MONTROYA, 1639).¹⁴

Wilson Bueno, em sua narrativa *Mar Paraguayo*, escrita antes de o país obrigar à língua prestígio, incorpora sutilmente o guarani no discurso da marafona. Isso porque, como esta mulher vem do Paraguai ao Brasil, sua fala está contaminada não só pelo espanhol, como também pelo português, mas são justamente nos momentos em que ela demonstra ações instintivas e titubeantes de dúvida, raiva, prazer, amor, medo, nojo, é que o guarani, como sua língua primeira, se mostra expressivo. Percebe-se essa noção imagética na escolha dos vocábulos, na velocidade dos enunciados sem pontuação, ou com excesso de pontuação, e na animalidade da personagem diante de suas sensações. Dos subtítulos, por exemplo, se retira “ñe’e”, que significa, no contexto, conversa, e “añaretã”, inferno, ou seja, quando a marafona

¹⁴ O fundamento dessa linguagem são partículas, que muitas delas por si mesmas não significam: mas compostas com outros, ou todo, ou partes (porque muitos as cortam na composição) fazem vozes significativas; para cuja causa não há verbo fixo, porque eles são compostos dessas partículas, ou nomes, com outros, ut, A, ere, o, ya, na, xixi, o. Ou com os pronomes Che, nde & c, ug, ñemboe, é composto de três partículas, nê, mô, e. O, nê, é recíproco: mô particula ativa; e, destreza: e tudo junto diz, destruir; e interpretamos, aprendemos: mas indeterminado, porque não percebe pessoa; mas colocando, A, torna-se verbo, Añemboê, eu aprendo. Isso claro, para falar o que procuro, tenho que remover as referidas partículas, A, aqui, o & c e ir para o fixo. Como se eu dissesse, Oromboé, vou buscar, mboÉ, Ahayhú, vou buscar, Haihí. (Tradução nossa)

inicia a sua “ñe’e”, a conversa com o leitor, e consegue manter distanciamento dos fatos, numa fala pensada e estratégica sobre a possível morte, o guarani surge apenas em expressões que demarcam sua origem paraguaia, mas conforme suas emoções transparecem ao texto, o guarani cresce e chega a perfazer longos períodos, em certo momento, ela afirma que “el guarani amolece-me los huessos” (BUENO, 1992, p. 34), chegando cada vez mais próximo ao capítulo “añaretã”, quase que só em guarani.

Essa progressividade pode ser percebida também nas escolhas substantivas, a narradora, como se fizesse crochê, costura sua fala usando a palavra agulha ao lado de “aguyje”, que significa céu, também usa aqui ao lado de “achy”, purgatório em guarani, ainda, “ñandu” aranha, que significa também o verbo sentir e o substantivo sentimento. Boa parte das palavras que constam no elucidário advém, não de pequenas ações, mas de fortes sensações: “añaretãnguá”, aglutinado de “añaretã”, coisa infernal, “mboiraihu”, fazer amor, “cuñambatará”, prostituta, “ñemomiri”, humilhar-se, “paraipieté”, abismo do mar, “porenó”, ejacular, “tecovepá”, deixar de viver, etc., sobre essa extrapolação da linguagem, em *Mar Paraguayo*, Wilson Bueno, em entrevista, disse que:

[...] o que eu quis, e acho que continuo querendo de outras maneiras, é a explosão do idioma, a busca de sua essencialidade, ali onde ele possa, com vigor, alargar os seus próprios limites. Compete ao escritor a tarefa de conferir maior expressividade à Língua. E será sempre a literatura, das artes, a mais empenhada em dar um novo modo de dizer não para as palavras, como também para os gestos da tribo... A Gramática supõe regras, normas, engessamentos... Eu penso a literatura como, dos espaços de liberdade humana, o mais absoluto (BUENO, 2009).

Além desse jogo com o guarani, o prefácio de Néstor Perlongher, “Sopa paraguaia”, anuncia um acontecimento que se instala em um lugar que lhe é destinado e que modifica hábitos rotineiros, o acontecimento da invenção de uma língua: o portunhol, mescla aberrante de dois idiomas. Portunhol inventado porque a escrita, ainda que da fala marafônica, tem outro propósito que não apenas o de comunicar. O portunhol é uma língua que já funciona como linguagem eficaz de comunicação nas fronteiras do Brasil com os países de língua hispânica há muitos anos (ABRANTES, 2012, p.69), Douglas Diegues, escritor próximo de Wilson Bueno pessoal e poeticamente, escreve que:

U portunhol salbaje es la lingua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai, por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amoral imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua bizarra, tranfronteriza, rupestre, feia, bela, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de

infancia. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram portunhol selbaje conmigo (DIEGUES, 2007, p.3).

Assim, o adjetivo “portunhol selvagem” vem na intenção de demarcar o portunhol como língua franca, um *pidgin* que não pressupõe intencionalidade artística e que se desenvolveu a partir de intenções comerciais, servindo, muitas vezes, para as trocas cotidianas dos povos fronteiriços. Esse portunhol selvagem muito se aproxima do portunhol wilsonbueniano, entretanto, desde a primeira aparição de “Mar Paraguay” – com trecho publicado no jornal *Nicolau*, suplemento literário dirigido por Wilson Bueno – a linguagem criada na narrativa é apresentada como uma pretensa busca por alcançar certo efeito estético, em que as gramáticas das línguas ali misturadas “perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (BUENO, 1987, p.25), se mesclando línguas indistintamente, ou seja, o portunhol do *Mar paraguay* é mais que a junção de duas línguas em movimento, é uma criação poética que se faz da engenhosidade e do jogo com a palavra, confunde-se a sentença ao aproximar cognatas e falsas cognatas propositalmente. Em entrevista, Wilson Bueno disse pretender com o portunhol e o guarani, sobretudo, “borrar” todas as fronteiras, “não só dos gêneros dito literários, mas também da simetria da linguagem.”, pois o portunhol é assimétrico, e o guarani, uma língua de resistência” (...). José Kozzer, poeta cubano, escreve que:

todo o texto é um jogo de linguagem ocorrendo em três línguas: português, espanhol (misturado com portunhol) e guarani. Você pode dizer que o texto é escrito em quatro ao invés de três línguas, desde que o portunhol, aquele híbrido, torna-se um só, e assim surge uma quarta língua, sinto, com um grande futuro. A língua é o personagem principal do livro; esta língua é um lugar sem lugar, um U-topos, a instância utópica (pelo tempo ser inexistente) como possibilidade. Wilson Bueno escreve: “matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, Itacupupú, chia, chia, tiní, chiní, sus águas de pura agonia.” Onde, graficamente, ele converte espanhol em português, colocando acentos em palavras tais como ô, águas, ou o oposto, omitindo o acento na palavra “agonia”, uma palavra que significa o mesmo nas duas línguas, mas que ele utiliza no sentido espanhol (KOZER, 2004, p.31).

Para Echavarren (2018, p. 17), “Mar paraguay fue la invención de una nueva lengua, el hablar en lenguas de esta nueva literatura”¹⁵. No texto *Fronteras: En los entrecielos del lenguaje*, ao relatar o processo de criação, Wilson Bueno conta que com essa novela “deseé dar una respuesta estética al aislamiento histórico en que se

¹⁵ *Mar Paraguay* foi a invenção de uma nova linguagem, a linguagem dessa nova literatura. (Tradução nossa)

encontraban sumergidas las lenguas del continente hispano-americano¹⁶ (BUENO s/d.). O portunhol é, pois, a língua poética: há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável, Nestor Perlongher já chamava atenção para a mescla aberrantemente poética criada entre o guarani, o espanhol e o português, a isso o poeta argentino escreve que:

um singular fascínio advém desse entrecruzamento de “desvios” (como diria um linguista preso à lei). Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática: chuva e lluvia (grafada de ambas as maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo. (...) indeterminação... cabe lembrar, por exemplo, que em espanhol sin, ao invés de dizer “sim”, quer dizer “sem”, com o qual se retira da afirmação sua existência. Algo indefinidamente cômico espreita, do mesmo modo, na substituição de son (são) por san (santo). (...) esse fundo é cômico (um riso patético, desgarrado), é a tragicomédia das misérias cotidianas encarnada nos deslizes dos idiomas (PERLONGHER, 1992, p.9).

Mar paraguayo tradicionalmente tem recebido da crítica literária preferência em relação ao restante da obra de Wilson Bueno. Há muitas pesquisas que tratam essa novela pelos mais distintos vieses – idioma, semiosfera, colonialidade, gênero e fronteira – mas não há pesquisas que estudem a continuidade e, sobretudo, a permanência dos procedimentos poéticos utilizados pelo autor em outras de suas criações literárias. A nosso ver, a narrativa da marafona contempla tanto aspectos de animalidade humana, devir animal, trazidos já nos bestiários como também o caráter fantástico da narrativa posterior, *Cristal*, brincando com a questão de que o destino é fato e de que “solo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo restante es todo ficción, dramas, televisión, literatura” (BUENO, 1992, p. 51). Nesse viés, quando perguntado sobre a existência de elementos do realismo fantástico em sua poesia, Wilson Bueno afirma que o real em si é fantástico, às vezes, mais fantástico que a literatura:

Às vezes o problema está em domar o real literariamente. Quer algo mais absurdamente fantástico que a morte? acho absolutamente fantástico que a gente morra, como também que a gente morra, como também que a gente nasça. Falo de um fantástico real, imantado de uma coisa poderosa, que é a epifania. A literatura tem, então, de interagir essa teia de absurdos, senão será laboratorial. Você tem de estar em permanente alerta, ser extremamente cartesiano diante de todo o assombro para conter as “éguas da linguagem” (LUCENA, 2001, p. 34).

¹⁶ Queria dar uma resposta estética ao isolamento histórico em que as línguas do continente hispano-americano estavam submersas. (Tradução nossa)

O escritor reproduz, na entrevista, a fala da marafona, em 1992, “el antiquíssimo anúncio de que vivir es una cosa assombrosa” (BUENO, 1992, p. 64). Como se uma narrativa completasse e complementasse a outra, *Cristal* surge, em 1995, retornando o espectro fantástico da bola de cristal da “putaña, sortista de mierda” (BUENO, 1992, p. 53) aos extraordinários acontecimentos por detrás do cristal da janela (Lámina de este vidrio empleada para cerrar los huecos de ventanas y puertas.), retoma e repete o devir animal dos bestiários nas instintividades humanas e, ainda, trabalha sob o caráter fantástico contido no ato de existir e de deixar de existir.

Cristal, publicada em 1995, é uma narrativa de extremos: vida e morte se confundem, carnaval, moral e religiosidade se embaraçam num conjunto de tecidos, cores, brilhos e fantasias de realidade, tudo pelo através da vidraça. Narrado em terceira pessoa, por uma voz feminina (que se for a velha, dialoga consigo mesma) que é, por vezes, suprimida pela voz das personagens, as palavras explodem nas páginas, cada sentença, cada ponto, vírgula, travessão e cada letra significa ao texto mais que o ato narrado. Há capítulos que mantêm a lógica narrativa e informam o acontecimento da morte, há capítulos que refletem o drama do nascimento de uma nova vida, capítulos que são um amontoado de rezas e santos e preces, capítulos de profanidade, carnavalesco e desespero e também os de solidão e desespero, há capítulos de tatibitate infantil, de monólogo, de reza e dança, de costura e tessitura, de sonhos e desejos para o futuro pouco provável, tudo isso imantado pela impossibilidade de existir.

Poucas personagens perfazem as páginas da “tarde de mil novecientos e setenta e seis” (BUENO, 1995, p. 12). Uma Velha “alta e imperiosa, e que não se casara nunca e nem nunca tivera filhos” (BUENO, 1995, p. 91), apegada tão somente a sua excessiva fé nos santos católicos, cumprindo penitências, e a sua cômoda solidão; uma Sirigaita, vizinha de parede com a Velha, “sereia de suas ancas” (BUENO, 1995, p. 53), que sonha em se casar mas que “não têm por que esperar o marido que não vem” (BUENO, 1995, p. 39); Ique, o filho doente da Sirigaita, “tem três anos, ainda não anda, não fala”, a criança só chora; Padre Anselmo, a quem recorrem os fiéis, mas que, como bebe, chega a parecer “um herege vestido de frei” (BUENO, 1995, p. 71); E, por último, o alemão que deu origem a toda essa teia de impossibilidades, Irguend, Ingengowd, Igrend, Igor, Ing, Ingelbird, Ingrebuld, Ingefruhling, Ingfried, Ingelcold, Ingresights, Ingenlund, Ingensong, Ingelbrood,

Ingenflut, Ingeldruck, Ingenkoln – ignora-se o nome, ao tempo em que cada reverberação significa um momento da narrativa –, um homem que comete suicídio e é carregado até a escadaria da igreja onde é deixado. Mas o mais importante é que em sua casa deixa um recém-nascido de origem incerta. Ananias, a criança esquecida, “vagiou, do quarto do casal, como se acabasse de nascer” (BUENO, 1995, p. 32), e ninguém duvidou, até forçaram, que, desde sempre, o bebê era da Velha “assim como aranhas chocam ovos de escorpiões e pelo jeito como grudou-se a ela, coleantes bracinhas de polvo, preso ao corpo da Velha feito uma cicatriz, ou uma dentada” (BUENO, 1995, p. 32). A Velha, por não saber reagir, aceita a criança. Como promessa para que sobrevivesse, a Velha, devota de jejuar e passar frio, decidiu “vestir o menino de menina, por cinco anos Jesus infindos” (BUENO, 1995, p. 49), para esperar pelo milagre.

Essa mistura de vozes, sons, cores e crenças que permeia a narrativa *Cristal* culmina nas duplas Velha e Ananias e Sirigaita e Ique. Duas crianças que lutam pela possibilidade de, não só existir, mas de permanecer na existência e duas mulheres que, em suas diferenças morais e religiosas, tentam suplantar a qualquer impossibilidade de que isso aconteça. Enquanto a Sirigaita “dança o vodu. Êta que quibara-ê-ê, yê, yê, iambo” (BUENO, 1995, p. 65), em desespero pela falta de suprimentos básicos ao filho que só chora, “Ique chora porque Ique via morrer. Ique está sempre morrendo. Há seis anos que Ique está sempre morrendo” (BUENO, 1995, p. 65), a Velha veste Ananias de anjo para a procissão, promessa milagreira, com plumas, broches, ametistas, “e nas costas, as asas, as duas grandes asas de cartolina sob papel crepom imitando as penas” (BUENO, 1995, p. 79). Esse sincretismo na busca por sobrevivência, entre paredes, ocorre em meio a um carnaval de rua, meninos fantasiados de demônio, bebuns, foliões, música, gritos, baianas, danças, fitas, plumas, cílios, paetês, lantejoulas, chuva, trovões, relâmpagos, e tudo através da janela.

Wilson Bueno, a Claudio Daniel, caracterizou *Cristal* como um livro triste, um livro profundamente triste e “quase desesperado; Nem o patético o salva, posto que não gera aquela comicidade irrefreável que o dramalhão provoca, por exemplo, em *Mar*.” (DANIEL, 2018, p. 217). Além da angústia retratada nas histórias e da animalidade humana referida a todo instante como uma pobreza espiritual, *Cristal* representa um romance de linguagem, tudo nesse livro é pretexto para o exercício poético sem demarcação conceitual. Abstrato e episódico, cada cena apresenta um

olhar sobre o mesmo gesto. O autor confirma, em entrevista a Marcos Vasques, que essa narrativa foi a que “mais obsessivamente apliquei o meu método de reescritura de textos. Trabalhei arduamente, flaubertianamente, em cada frase, em cada parágrafo. Tudo ali é pensado, até mesmo o mais inocente travessão” (VASQUES, 2010). Ainda confessa, confirmando as palavras de Roberto Echevarren sobre seu texto que quando a escreveu “estava absolutamente impactado pela obra de Faulkner – de *Santuário* a esta inenarrável obra-prima que é *As I lay dying* (Enquanto agonizo)” (VASQUES, 2010). Com todo esse empreendimento de escrita, foi curioso a Wilson Bueno que o “livro *Cristal* [tivesse] escassa fortuna crítica. Entre as poucas reflexões, que eu me lembre, há uma, consagradora e muito lúcida do Jairo Arco e Flecha, e uma outra, brilhante, de Jamil Snege, mas é só” (DANIEL, 2018, p. 217), apesar de circular na comunidade hispânica e nos Estados Unidos. A verdade é que a crítica da época, de fato, não foi generosa, gaúchos do Zero Hora chegaram a publicar um texto com a manchete “Wilson Bueno: o falso Lezama Lima” e o crítico André Seffrin resenhando o livro para o Jornal Brasil escreveu:

A linguagem incendiada e altamente poética dos autos, hoje parece apelar à sonoridade gratuita e certos jogos de palavras. *Cristal* é, assim, uma repetição de *Mar Paraguayo* sem o colorido – ou, para sermos mais substantivos – sem a cor berrante do inusitado, sem aqueles contornos cambiantes de transposição de línguas (MANFREDINI, 2018, p. 146).

Em romance biográfico, Luiz Manfredini revelou que Wilson Bueno, certa vez, visitou a avó de Fernando José Karl e, enquanto via o álbum de fotografias que a velhinha mostrava com orgulho, percebeu a foto de um menino vestido com roupas tidas como de menina e que, já crescido, se tornara a figura austera de um militar, tal como a velha de *Cristal* sonha o futuro de Nania, a isso “a velhinha então me explicou que, com medo da paralisia infantil, fez a promessa de vestir o filho como menina até os cinco anos de idade” (MANFREDINI, 2018, p. 144). Em outro momento, relata Manfredini, a cena de uma velhinha imóvel, que observava a praça através da vidraça, fez Wilson Bueno recordar a frase do cubano Lezama Lima que diz que: “escrever tendo entre você e o objeto que se escreve ou que se descreve um vidro, será diferente de escrever sem esse vidro” (MANFREDINI, 2018, p. 144). De acordo com o autor de *A pulsão pela escrita*, a combinação dessas cenas e as reflexões que se seguiram a partir delas fez brotar ideias para a narrativa *Cristal*.

Apesar do enredo quase clássico, Wilson Bueno, desconsiderando as críticas desmotivadoras, considerou *Cristal* um livro que “tem a mesma embocadura do *Mar*,

é da mesma família reverberante”, mas que pode “curiosamente bate[r] de frente com *Mar Paraguayo*” (DANIEL, 2018, p. 217), e ainda o caracterizou como:

um romance da linguagem. Ainda que haja uma história, é sobretudo um livro que pretende extrair da linguagem o máximo de recursos possíveis. Desde a juventude, ao ler Joyce e Proust, tive a indicação de que literatura era linguagem (DANIEL, 2018, p. 144).

Cristal inaugura o recurso de (des)construção constante do nome da personagem, o eco desentendido de Ingfried, Ingelcold, Ingresights, Ingenlund, etc., que parece multiplicar o protagonista. Em sua narrativa *Meu tio Roseno, a cavalo*, o mesmo recurso se repete, Roseno, Rosalvo, Rosilvo, Rosenando, Rosevelvo, Roseante, Roséeno, Ros, Roselno, entre tantos e tantos outros nomes de livre associação sonora demarcam o protagonista dessa narrativa sertaneja que relata o trajeto, a passagem, o caminho perseguido pelo tio Roseno, a cavalo em encontro a bugre, de olhos azuis, Dorói que “ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar com o nome de Andradazil” (BUENO, 2000, p. 13), como lhe avisara uma cigana.

Narrada em primeira pessoa, por um narrador memorioso, embora nem tivesse nascido nos tempos de trote do tio, a história se passa nos arredores da região do Guaíra, na fronteira entre o Paraguai, o Mato Grosso do Sul e o Paraná, até Ribeirão do Pinhal, em São Paulo. O tio, sanfoneiro e castrador de galo, ao trote de seu zaino Brioso, cavalga e cavalga ritmado pela repetição do misterioso nome da filha Andradazil. As cenas que ocorrem, os lugares por onde passa, as pessoas que encontra e, ainda, as percepções que ficam dessas experiências – erótica, guerreira e fantasmagórica – criam um clima de cavalgada “por um lado, quixotesca – não fosse o zaino Brioso da estirpe de Rocinante – e, por outro, apesar de seu trágico arremate, burlesca. Diante do índio desafiador e da tribo alienada ao poder das armas que “sim, cospem fogo”, diante da indiazinha pequena e “virgem esperando Rosevilvo” (BUENO, 2000, p. 17). Roseno se faz homem branco, ainda que neto de índia, e despeja “no chão do terreiro, pentes e espelhos, água de cheiro e pedra-pome, com a graça de agradecer ao guarani Tuvichá a noite hospedeira” (BUENO, 2000, p. 17). Diante das ossadas de combatentes, cruzes e a visão macabra dos enterrados vivos e dos “homens, mulheres e crianças, esquartejados primeiro e cozidos depois” (2000, p. 26), diante da Guerra do Paranaíba, ameaçada desde o início da narrativa, se aproximando, “Roseno três vezes se benzeu” (BUENO, 2000, p. 27). No circo, diante

da mulher barbada, que seria a maior Mulher Barbada da Feirinha de Arará, Roseno se teve “a vaga sensação de estar sendo enganado” (BUENO, 2000, p. 35), brigou com dois soldados e, ainda, presenciou junto a “plateia atônita, os olhos esbugalhados” (BUENO, 2000, p. 40), sem saber fazer parte do espetáculo, o assassinato de homem bojudo pelas mãos do baixinho. Longe “os anões e os bobos, os palhaços e o festim de momos” (BUENO, 2000, p. 41), em seu quarto dia de viagem, Roseno é soterrado por memórias, lembranças da avó feiticeira, da amada prenhe e dos irmãos, misturadas, num fluxo de consciência, as visões da guerra, seu ofício de capador de galo e a distância ainda a ser percorrida. Tudo demarca a tristeza das lembranças e a aproximação de tempos sombrios. O fantástico perpassa a narrativa e o anúncio de que um lobisomem percorre a cidade durante a noite chega aos ouvidos de Roseno, quando um equino voador, que é morto pelas pessoas dali, é visto por ele através da janela do quarto que está hospedado, justamente o 13. Terminando suas andanças, a narrativa se aproxima cada vez mais do obscuro e mordaz. Após o amor, a guerra e o caráter fantástico das assombrações, o ato narrado recebe um espectro de morte, como se algo ruim fosse pressentido pelo herói e fosse tornando sólido com a visão dos urubus em cima da casa de Dorói.

A narrativa acaba, aos moldes de contos como “Meu Tio o Iauaretê”, de *Estas estórias*, “Os Irmãos Dagobé” e “Tarantão, Meu Patrão”, de *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa ou mais ainda como “A Cartomante”, de Machado de Assis, com a confirmação daquela notícia ruim que já havia sido dada, mas não havia sido aceita, com a visão daquilo que já havia sido anunciado em elementos disseminados pelo texto, mas que é ignorado em preferência a possibilidade de concretização do encontro à filha Andradazil. Essa conexão com Guimarães Rosa, além dos elementos sertanejos, ainda se dá no viés inventivo da língua, no desdobramento máximo das palavras, no fundir oralidade à escrita e, ainda, tanto em “Meu tio o Iauaretê”, por exemplo, quanto em *Meu tio Roseno, a cavalo*, a coisa índia¹⁷ se envolve culturalmente e linguisticamente. O tio Iauaretê, de jagaretê, onça em tupi-guarani e sua “nhemnhem” (conversa em guarani, a mesma ne'e da marafona), e Roseno, na fronteira, com bugres guaranis e a fala “o ameaçante guarani Há'angá” (BUENO, 2000, p. 15). Quando perguntado, por Marco Vasques, sobre *Meu tio Roseno, a cavalo*

¹⁷ Expressão usada por Wilson Bueno a ser, posteriormente, explicitada.

consistir em uma intertextualidade com a obra de Guimarães Rosa e sobre esse recurso ser “perigoso”, Wilson Bueno:

O diálogo com autores do quilate de Rosa, Machado de Assis, Clarice Lispector será sempre um diálogo frutuoso, você não acha? Bernardo Carvalho, num texto muito oportuno sobre nosso tio humilde, lembrou que uma das grandes qualidades do livro era justamente essa interlocução. E que ela passava um dado essencial que vem se perdendo em literatura, em qualquer literatura – a alegria de criar, a epifania do texto, o gosto e o gozo da arte que sabe dizer o seu nome e que sabe dizer a que veio... (VASQUES, 2010).

Meu tio Roseno, a cavalo, publicada em 2000, pela editora 34, foi finalista do Prêmio Jabuti de 2001. Em entrevista a Claudio Daniel (DANIEL, 2018, p. 215), Wilson Bueno confessou que este “de todos os meus livros, foi o mais pensado, o mais projetado. Até mapas tracei para demarcar o périplo de nosso tio humilde do sopé da Amambaí às barrancas de Paranapanema”, produto de cinco anos de pesquisa, escrita e reescrita e “um rasgado gesto de amor pelo texto, pelo meu estado, pelas minhas origens e, sobretudo, uma declaração de amor radical à literatura” (DANIEL, 2018, p. 148). E, mais,

É um livro da terra, do verde, do Paraná antes do desmatamento, ainda virgem, sem asfalto, sem estradas, sem comunicação. Os lugares por onde o rio passa são sempre lugares originais, que ainda não foram tocados pela mão do homem. Não ouve civilização. É só ele e o cavalo Brioso. Faço o relato inteiro salpicado pelo guarani; e tem muito portunhol. À medida que Roseno afasta-se do Guairá, a linguagem vai indo cada vez mais para o paulista, para seus erros dobrados (DANIEL, 2018, p. 147).

Em *Pulsão pela escrita*, Luiz Manfredini resgata as origens de Wilson Bueno e ao resgatar esse passado denota grande semelhança entre narrado e o contado pelas avós ao pequeno Wilson. Além de o bisavô paterno que saiu fugido de terras mineiras e “marchou em direção ao Paraná. Dias e noites no lombo de mula” (MANFREDINI, 2018, p. 62), os eventos da viagem muito se aproximam aos de seu verdadeiro tio Roseno, que matou seus perseguidores na beira do rio Paranapanema, dois ladrões que o emboscaram e, em Jacarezinho, escusou-se no nome adotando Bueno. Em entrevista, perguntado sobre a real existência de tio Roseno, Wilson Bueno confessou que sim e completa:

Cresci ouvindo a família comentar sobre tio Roseno, irmão de minha mãe. Homem destemido, ainda muito jovem, atravessou o Paraná, do Guairá às barrancas do Paranapanema. Morreu muito jovem, trinta e dois, trinta e três anos, antes mesmo de eu nascer. Evidentemente, como todo escritor, eu imaginei bastante, ampliei considerável a aventura do tio (DANIEL, 2018, p. 148).

Esse recurso também pode ser visto na novela *Canoa Canoa*, lançada pela editora argentina Verbená Ediciones, que se trata, de acordo com o próprio autor, de um reencontro com as suas origens, com sua infância e com o sertão, “homenagem ao pai Valdomiro, que com seus oitenta e cinco anos ainda se recorda daquele sertão por onde ele navegou algum dia, quando era jovem, ‘com o tiro certo de sua Winchester importada’” (MANFREDINI, 2018, p. 159). O contato com a narrativa oral, as lembranças da terra natal, Jaguapitã, e os relatos ouvidos na infância estão muito presentes nas narrativas de Wilson Bueno, em resposta a Claudio Daniel, o escritor afirmou ter para si “que o imaginário será sempre o resultado feliz desta mescla de vivências e mitologia pessoal” (DANIEL, 2018, p. 212). Assim também, *Meu tio Roseno, a cavalo* brincando com o imaginário popular, resgata mitos, folclores e crenças muito comuns, sobretudo no interior sertanejo, como o lobisomem e o boitatá, aliados a superstições banais como o 13 ser número de azar e o urubu representar morte. Além disso, como já dito, usa-se novamente a língua guarani, desta vez ainda mais atrelado ao discurso narrativo do que em *Mar paraguayo*, pois não se avisa quando o guarani vai ser usado, os personagens falam guarani, o fluxo de consciência é em guarani e o próprio narrador se utiliza desta língua indígena em sua fala. Não há pausas para elucidário, há de se compreender os aspectos indígenas na leitura mesma, palavras que compõe o imaginário das personagens, “añá” e todas as desdobras possíveis de “diabo”, para qualificar algo diabólico, “luisón”, lobisomem, “cuñambayé”, bruxa feiticeira, “mba’ esporomodihá”, milagre, também características de pessoas, “ambotá”, bigode, “avarã’y”, desdentado, “avevó”, gordo, “imbareté”, forte, e toda sensação que a viagem causa, desde o vento escandido em todas as suas possibilidades “îvîtú”, “îvituro”, “îvitup’í”, “îvitupîambú”, “îvituvaí”, “îvîtîmboguasú”, às palavras que incitam lembranças, “momandu’a”, recordar, e palavras de tensão levantados em momentos de guerra, de cunho sexual, de caminho, passagem, cavalgada e animais. O que todo esse amplo cabedal de palavras do guarani ecoa é, além de língua, um imaginário cultural guarani presente na narrativa, índios, caciques, tribo e a distância dos costumes e tecnologias do homem branco.

Wilson Bueno quando perguntado sobre o interesse pela coisa índia respondeu que não é, e nem procurava ser um *expert* indigenista:

Minha curiosidade com relação ao tema às vezes penso que seja anterior a mim mesmo... Nasci no sertão, aquele tempo, - e nem faz tanto tempo assim -, que o Paraná tinha sertão – a floresta virgem, a fauna nativa quase intocada. Sou bisneto de índia guarani com alemão. Imagina a mistura... minha bisavó, (mãe de minha avó materna, esta uma bugra de olhos azuis e

que comia com a mãos), foi caçada a laço no interior paulista por um germano de fuzilantes olhos azuis. Faço uma pequena homenagem a este meu bisavô em *Tio Roseno* e claro, bem mais evidente, à minha bisavó índia. A coisa índia está em mim quase como uma segunda pele, sou um bugre angustiado, perplexo olhando as árvores da rua, os automóveis, o trânsito vertiginoso (DANIEL, 2018, p. 213).

Percorrido 50 léguas desse sertão mítico recriado, poético, fabular e cavaliariço, *Meu tio Roseno, a cavalo*, encharcado de informações, bagunçado de referências “de mitologia grega a ponto de candomblé, de modinha caipira a adivinha cabocla, de Verlaine a Baudelaire, de todos os Bilacs e toda ‘la mala literatura’” (DANIEL, 2018, p. 215), como afirmou Wilson Bueno, está impregnado de uma forma mestiça que trafega entre o lírico e o experimental, “desequilibrando-se na selvageria do portunhol sem deixar de lado algum aspecto paródico” que, de acordo com Joca Reiners Terron, no ensaio “Roubando Wilson Bueno” (TERRON, set. 2011, p. 20), é trazido, novamente em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, livro machadiano de Wilson Bueno.

Amar-te a ti nem sei se com carícias, livro escrito a partir do concurso vencido na Fundação Vitae, representa, nas palavras do próprio Wilson Bueno, “a imersão no crudelíssimo século XIX brasileiro, em suas ambiguidades, conchavos, em sua perversa hipocrisia e, sobretudo, em sua oca retórica que parece continuar guiando a vida nacional” (BUENO, 2004a, p. 9). Esse livro, chancelado pela figura de Machado de Assis desde a epígrafe “o maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado” (BUENO, 2004a, p. 9), é a reescritura paródica da retórica do século retrasado, certamente entre 1850 e 1914. Como explica o narrador, que assina WB, em “à maneira de prólogo”:

Na recente demolição de aristocrática casa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, os manuscritos de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (note-se – um decassílabo perfeito...), protegido por uma capa de couro, gravada com as entrelaçadas iniciais L.P., que faz supor seja o nonograma de Leocádio Prata, mas também o de Lavínia Prata ou mesmo, cruel coincidência, não se descarte, o de Licurgo Pontes, vieram dar às mãos deste vosso escriba, conhecido cultor da prosa antiga (BUENO, 2004a, p. 11).

As iniciais L.P. do manuscrito são um jogo de possibilidades, pode se tratar de Leocádio Prata, um escravocrata muito culto, homofóbico, talvez para esconder suas latências, e casado com Lavínia Prata, também L.P., uma mulher muito sedutora que tem como amante um jovem oficial recém chegado da Guerra do Paraguai, Licurgo Pontes, igualmente L.P. Confunde-se, assim, a autoria da narrativa, se teria sido mesmo Leocádio Parata, ou se teria sido sua mulher e o amante que teriam reescrito

seus pecados e levantado a hipótese de um crime. As ambiguidades que se seguem na narrativa, a probabilidade de ter havido, aos moldes de Capitu, Bentinho e Escobar, em *Dom Casmurro*, um triângulo amoroso, o constante diálogo com o leitor, o episódico e a ironia remontam a Machado de Assis. Tanto Leocádio Prata, quanto Bento Santiago reconstróem escrituralmente o passado, para dele se recordar e melhor compreender, num texto sem sucessão linear de acontecimentos: "não há ordem aqui – nem começo, nem meio nem fim. Vez por outra, ao contrário, baralho o que seriam os capítulos e onde num exemplo, vigorava a morte de Góes, já é de novo a sua vida" (BUENO, 2004b, p. 21). Para ambientar a história, Wilson Bueno estudou o artigo *Geografia Inexistente*, de Mário Pontes, sobre a geografia carioca que perfaz a obra machadiana e pinçou setenta e duas referências urbanas extraídas dos nove romances e de dezesseis contos de Machado de Assis:

Durante cinco meses, fiz leituras profissionais – industriais, eu diria – diariamente, que começavam às oito da manhã e terminavam às dez da noite. E fui escrever o meu livro, o meu século XIX. Há uma transmutação de linguagem da época, porque nunca vou conseguir ser absolutamente fiel à linguagem do século XIX. A linguagem dos séculos XIX que existe no livro é a que eu inventei. A partir de inúmeros referenciais (MANFREDINI, 2018, p. 157).

Ao se voltar à escrita e à fala oitocentista, Wilson Bueno almejou emergir e reescrever vozes da literatura do século, como escreveu o crítico Marcelo Pen, à Folha de São Paulo, assim do lançamento do livro, o romance apresenta tantos pontos de contato com Machado de Assis que o leitor poderia se divertir procurando coisas como "a borboleta negra de "Memórias Póstumas de Brás Cubas", por exemplo, vira uma aranha cinza, de "olhar inominável", com as devidas transformações de sentido que a troca acarreta" (PEN, FOLHA, 5/jun., 2004). Ao prestar uma homenagem aos formadores "desta nossa última flor do Lácio, inculta e bela", (...) Garrett, Herculano, Fialho de Almeida (o grande e esquecido Fialho de Almeida...), Eça e, cá entre nós, este autêntico titã literário que é Machado de Assis" (PEN, FOLHA, 5/jun., 2004), Wilson Bueno, incomodado com a retórica bacharelesca enformadora do país e carregado pelo contexto histórico moderno, intensificou a intertextualidade desdobrando ao pastiche repensado,

Bueno recria o passado, a tradição literária não como letra morta, mas como atuante, demonstrando cuidadosa pesquisa aos clássicos da língua portuguesa, inovando e recriando a língua "cultura" e rebuscada falada no Brasil no decurso do século XIX para o XX, reativando o passado "parnasiano odioso" embora ao mesmo tempo, faça também uma homenagem às raízes

de nossa língua. Daí o deleitoso estilo que ora soa arcaico, ora atual (PERON, 2008, p. 3).

A linguagem, ou melhor, as possibilidades de “modelagem do *verbum*” (MANFREDINI, 2018, p. 156) também nesse livro são exercidas. Wilson Bueno – para quem, segundo Paulo Cezar Venturelli, o projeto estético está em não se contentar “com a linguagem deglutível” (MANFREDINI, 2018, p. 156) – afirmou que por mais distinto que possa parecer, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* possui a mesma relação de trabalho com a linguagem que *Mar paraguayo*,

se ali havia um mix de línguas (o português, o espanhol e o guarani), aqui temos um mix da língua no tempo. Por mais “Oitocentos” que seja a linguagem de “Amar-te a ti...”, ela nunca conseguirá traír o idioma de nossos dias. Alguns salpicos da língua quinhentista também convergem nessa direção. É de novo um mix de tempos e sentidos. Tenho para mim que a linguagem é tudo em literatura (FOLHA, 2004).

Nesse livro, portanto, a exploração da linguagem se dá no campo da língua portuguesa, dos vernáculos, da ortografia, da sintaxe e dos vocábulos dos oitocentos, na mistura poética e cultural da época com o agora, Wilson Bueno explica na entrevista a, assim da publicação do livro, que passou

quase um ano (e a Bolsa Vitae me deu condições para isso) às voltas com a luxuriante prosa dos Oitocentos -tanto a brasileira, Machado de Assis principalmente, mas também o magnífico José de Alencar, quanto a lusitana, Herculano, Garret, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão... Depois, fiz como Saramago com “Memorial do Convento” -fechei todos os livros, fugi de todas as possíveis influências da prodigiosa literatura deste tempo e reinventei a língua dos Oitocentos brasileiros, à minha maneira. Foi uma aventura fascinante (FOLHA, 2004).

Essa brincadeira de reescrita, emulação, é repetida, embora em dinâmica quase oposta, em seu livro *A copista de Kafka*, publicado em 2007. Enquanto *Amar-te a ti nem sei se com carícias* subverte o tempo e o espaço ao dialogar com a língua portuguesa do fim do século XIX e reinventa o português dessa época com o excesso de bacharelismo e da retórica parnasiana, *A copista de Kafka* adentra o universo de Franz Kafka, a estética kafkiana e o espaço praguense num diário ficcional de Felice Bauer, noiva de Kafka por duas vezes e mulher a quem ele designou extensa e intensa produção missivista.

A copista de Kafka é uma recriação da relação amorosa entre Franz Kafka e Felice Bauer, por meio de cartas enviadas à moça e de anotações nos diários do escritor. O título do livro revela ainda a faceta profissional desse difícil noivado, esta judia-alemã com quem mantinha noivado era sua copista, ou seja, ela decifrava os

hieroglíficos garranchos de Kafka e, pacientemente, os datilografava. Assim, carta, diário e ficção kafkiana se misturam, se encaixam e se refazem nessa ficção bueniana. Embora se utilize do mesmo objeto de, por exemplo, *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice* de Elias Canetti, Wilson Bueno subverte a lógica dos acontecimentos historicamente reais e ficcionaliza-os. Num estilo fragmentário, experimentado também por Alberto Mussa e Luiz Ruffato, essa narrativa reúne breves capítulos em que se intercalam as vozes de Felice e a de um narrador oculto numa espécie de mosaico que funciona separado como conto, mas que se sobreposto pode criar uma novela. A esta maneira fragmentária e solta de escrever, Boris Schnaiderman escreveu que:

Certamente este livro seria quase impossível anos atrás. Haveriam de exigir-lhe fidelidade a um gênero definido, cobrariam dele a diferenciação entre o romance e o conto. Saudemo-lo, pois, como verdadeira criação do nosso século, com nossas ambiguidades e descaminhos, mas com a realidade fluida, aliciante que ele soube engendrar (SCHNAIDERMAN, 2007).

Esse mosaico de gêneros literários e de vozes narrativas, ora germânico, ora estritamente praguense, ora brasileiro, ainda se une ao clássico grego ao resgatar as sereias e Ulisses da epopeia de Homero, tal como fez Kafka em “O silêncio das sereias”. Como escreveu Manoel Ricardo de Lima, no texto *A copista de Wilson Bueno*, “Wilson insiste sempre em desafiar a sua própria narrativa, para que ela se veja também afetada por suas sombras, suas assombrações” (LIMA, 2007a), assim, quando Bueno atribui à escrita ficcional um espaço distinto ao seu, um estilo distinto ao seu e, sobretudo, uma voz que não seria a sua, ele brinca com a possibilidade de criar e de se recriar como escritor. As narrativas embaralhadas nesse livro pertencem a um escritor que brinca de ser Kafka, brinca quando escreve sobre um dente que narra sua própria vida útil até ser substituído por uma prótese, o que nos recorda contos kafkianos em que os personagens acabam por ser substituídos por figuras mais interessantes – como a pantera que substitui o artista da fome, como Grete que parece renascer com a morte do irmão Gregor, como Josefina, a cantora, que é facilmente esquecida pelo povo dos ratos –, brinca com a presença grosseira do pai de Kafka, perante a figura franzina do filho, ao criar um conto em que o velho Hermann parte o filho ao meio por ter quebrado uma xícara e o abandona na sacada – trecho que rememora a carta de Kafka ao pai e as menções que o escritor faz a Hermann nos diários –, brinca ainda com situações absurdas, como o homem que perdeu a sombra, que demarcam muito o estilo literário de Franz Kafka. A esse ponto, podemos

notar também que o substantivo “copista”, atribuído à função de Felice naqueles tempos, ainda confere adjetivo a Wilson Bueno.

Obcecado por Kafka desde a adolescência, quando leu *A metamorfose* e “descobri que escrever poderia ser um exercício de absoluta liberdade” (SOLDA, 2007) – vale lembrar que o autor também resgata os animais de Kafka e os reescreve em seus bestiários – Wilson Bueno apresentou *A copista de Kafka* como obediente a uma rigorosa engenharia e a descreveu no texto “Fronteiras: no entrecéu da linguagem” como:

Fragmento e fragmento, o romance se constrói a partir de histórias aparentemente ‘isoladas’, as quais, contudo, procuram manter, subjacente, uma diapasão constante: a tentativa de trazer à tona o mistério da dicção kafkiana e sua singularíssima visada. Caos, horror, histeria, dominadores e dominados, prosaísmos irascíveis, o culto à barbárie inserida no cotidiano, a mesmice, a miséria e o medo. Quatro fragmentos dos diários de Felice Bauer, escamoteados pela própria escritura que o romance impõe, como que costuram, de ponta a ponta, os textos à primeira vista independentes entre si (BUENO, s.d.).

E, como fez em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, em que reescreve Machado de Assis e o século XIX, buscou interpretar a escritura desses mestres da literatura por crer “que vivemos um saudável momento de recuperar o que há de mágico no fazer literário, no ofício mesmo de lidar com o que se escreve” (NETTO, 2007) e por haver “essa coisa, também, em mim quase um estigma, de decifrar a arquitetura alguma vez antológica dos grandes mestres. Woolf, Kafka, Whitman, Dickens são exemplos vivos de que a literatura, ao se servir da imaginação humana, amplia a existência” (NETTO, 2007). Assim, o livro se faz de signos que se tornam palpáveis artisticamente, mas também “da oportunidade de compreender a mescla poética do real com o ilusório, na consagração definidora do percurso ficcional que se deixa impregnar por narrativas curtas e aforismos da melhor qualidade” (SHMIDT, 2007).

Desse modo, no enigma de examinar a palavra, Wilson Bueno publica *Pequeno tratado de brinquedos* e suas “sobras” *Pincel de kyoto*, livros de poesia, mais especificamente tankas – o poema japonês de cinco versos que é a gênese do haicai – numa tentativa de “homenagear uma das nascentes da poesia” (DANIEL, 2018, p. 221), representam aqui, não apenas o outro viés do trato com a palavra poética, mas também o diálogo com a cultura japonesa. Apesar de declarar, em entrevista a Antonio Rodrigues Belon, em 2009, que sua experiência nessa área esgotava-se ali (revista literatura e autoritarismo, 2009), esses livros apresentam uma perspectiva próxima ao

trato com o espanhol, guarani, português do século XIX, alemã (kafkiana) e ainda repetem a necessidade de Bueno de pesquisar “na antiguidade o que ela pode oferecer de mais moderno” (RUIZ, 2002).

Publicada, postumamente, *Novelas Marafas* vem para arrematar e laurear a obra de Wilson Bueno esmiuçada até aqui. “Ne’ê. Una estôria dentro de outra estôria dentro de outra estôria aún, como las prestidigitaciones se saca una caja de adentro de ôtra caja de adentro de ôtra caja ainda” (BUENO, 2018, p. 156), assim Wilson Bueno se põe a narrar, sob a voz da marafona de Eldorado del Paraná, suas *Novelas marafas*. Essa marafona – cuja designação já se faz de antemão ambígua, caso se busque definições: boneca de trapos e sem rosto, mulher enganadora, prostituta – nos apresenta quatro novelas: “Olor e espinos”, narrativa do velório de Don Hidalgo Flores, “Mascate”, estória do vendedor ambulante Faissal Mohamed el-Rachid, “Malabares”, vida do trapezista de circo, mágico e violador de crianças Carlos Fernando Montalbán, e, ainda, “Viejito e viejita”, raconto sobre Ortênsio, Inalda e seus filhos já mortos. Quatro novelas chanceladas, ainda que indiretamente, pela malícia dessa mulher que as conta, pela intromissão dos indígenas que insistem em relatar sua versão da estória e, sobretudo, pela im-possibilidade verossímil daquilo que se relata ser personificado.

Diferente de narrativas de Wilson Bueno, como *Meu tio Roseano, a cavalo*, em que o espaço lírico é o sertão “donde permanecen tradiciones y costumbres antiguas (...) dimensiona la vida hacia la exaltación y el éxtasis (...) las noticias llegan amortiguadas y con retraso¹⁸” (ECHEVARREN, 2018, p. 7), em que se vive “dentro de un mundo mágico de sagradas escrituras¹⁹” (ECHEVARREN, 2018, p. 8), as que são narradas pela persona da Marafona parecem seguir um *modus operandi* no qual não aparece o sertão em si, com suas intrínsecas características sertanejas, mas sim, um território deslocado, um território em que a linguagem é a geografia e em que esse espaço narrativo só se permite existir através de língua. Enquanto *Mar Paraguayo*, publicada em 1992, nos traz a marafona de Guaratuba, balneário do Paraná, *Novelas Marafas*, deixada no prelo antes da morte do autor, em 2010 e publicada em 2018, nos traz a marafona de Eldorado del Paraná. Esse intervalo dado por Wilson Bueno na criação da marafona de Guaratuba e da marafona de Eldorado del Paraná parece

¹⁸ Onde as tradições e costumes antigos permanecem (...) dimensiona a vida em direção à exaltação e ao êxtase (...) as notícias chegam abafadas e atrasadas. (Tradução nossa)

¹⁹ Dentro de um mundo mágico de escrituras sagradas. (Tradução nossa)

acentuar o desígnio literário do autor desde suas primeiras narrativas: o trabalho com a materialidade da palavra, a mescla de línguas e de linguagens, português, espanhol e o guarani agora incorporados à vertente árabe, às fronteiras como espaço de criação e ao hibridismo que compõe as narrativas desse “Ne’ê”, dessa palavra, dessa fabulação, raconto ou conversa.

A poética mistura entre as línguas ultrapassa um simples âmbito linguístico e consegue subverter-se em algo tão fascinante quanto a própria estória narrada, ou seja, a escrita literária faz de si própria literatura, “o que eu quis, e acho que continuo querendo de outras maneiras, é a explosão do idioma, a busca de sua essencialidade, ali onde ele possa, com vigor, alargar os seus próprios limites” (BUENO, 2009). Essa criação linguística, geográfica e, por consequência, cultural parece vir a encontro do híbrido romanesco, no qual se organiza artisticamente um sistema de forma a “pôr diferentes línguas em contato, um sistema cujo propósito é a iluminação de uma língua por meio da outra, o delineamento de uma imagem viva de outra língua” (BUENO, 2009). No caso das narrativas wilsonbuenianas, as marafonas pertencem a um local de enunciação, em que coabitam e interagem geografias, línguas, linguagens, etnias ou mesmo culturas diferentes, palco de con vívio de forças antagônicas em permanente estado de tensão, sob a terminologia dos estudos pós-coloniais, no “entre-lugar” (*in-between*).

Em “La invención del portuñol” – prefácio para as *Novelas Marafas* – Roberto Echavarren aponta para como “el guaraní escande el portuñol transfronterizo y lo enriquece dentro del caracol del oído. (...) Silva, selva. Material fônico misturado, vecino a la frontera paraguaya²⁰” (ECHEVARREN, 2018, p. 10) e afirma ainda, ao fim de seu ensaio, que a narrativa de Wilson Bueno representa a invenção de uma nova língua que abriu um lugar, uma região, “una imantación, más que un tiempo, el encuentro de idiomas contaminados entre sí, extraño y sin embargo familiar, un fondo real de sonidos de transfondo regional, una cristalería de espejos descolocados²¹” (ECHAVARREN, 2018, p. 17). Para Wilson Bueno, parece assombroso que o guarani tenha sobrevivido “a siglos de dominio, sometida al yugo a través de los métodos más infames, y que esté ahí, tensa, intensa, viva, dulcemente manejable por la poesía, ella

²⁰ O guarani examina o portuñol transfronteiriço e o enriquece dentro do caracol da orelha. (...) Silva, selva. Material fonético místico, vizinho da fronteira com o Paraguai. (Tradução nossa)

²¹ Uma magnetização, mais de um tempo, o encontro de idiomas contaminados um com o outro, estranho e ainda familiar, um fundo real de sons regionais de fundo, uma vidraria de espelhos fora de lugar. (Tradução nossa)

misma poema en estado bruto” (...), na narrativa, a língua indígena, recebe uma função poética

Las palabras, en guaraní, son las flores en el envés de las lenguas. En todo el transcurso de *Mar...*, el guaraní se impone, exiliado, hecho resistencia, palabras-poema, brillo y rebrillo, salpicones de luz. Con todo, el guaraní no se mezcla, se recusa a participar en ese juego floral entre el español y el portugués, a engendrar salvajadas portuñólicas. El guaraní es un elemento autóctono en el posible “panaroma” de *Mar Paraguayo*²² (BUENO s/d).

Quase toda a fortuna crítica de Wilson Bueno se volta para a novela *Mar paraguayo*, sobre *Novelas marafas* ainda muito pouco se tem escrito. Com quatro novelas prefaciadas por um poema em prosa, essas narrativas trazem uma marafona que vive, como já referimos, em Eldorado del Paraná, em suas palavras no “El putero de Eldorado del Paraná”. Sem nome, igualmente a de Guaratuba, vive na condição de prostituta e também mora, com outras mulheres, em um bordel, de onde vê, vivencia e relata suas histórias, por vezes entrecruzadas, sobrepostas umas às outras, interferidas por quem as contou e recontadas. O hibridismo das línguas é evidente, as línguas coexistem em artificial naturalidade na narrativa,

en lo putero de Eldorado del Paraná” llegan índios y haciendêros; comerciários y quincalleros; jóvenes y viejos. E se es la noche frontêra, de flacas luces y mucho humo, dançan y cantam, chuchuruchuchú, al som de la pionôla e de tangentes violones, chuchuruchuchú, y, uma que ôtra vez, gemem y sofregam, dolorôssos, sufridos, los rascados acordeones, sin falar lo que plangem, demoradamente plangem, diapasiôn y nostálgia, una orquestración de harpa y derramado corazones (BUENO, 2018, p. 143).

“Olor e espinos, che mandu’á” – narrativa sobre o demorado sepultamento do coronel Don Hidalgo Flores, homem que por medo de ser enterrado vivo, “passava horas hablando de cosas extrañas, como, por erremplo, de los catalépticos, de gente que no moría enteramente, de gente que, apesar de dada como muerta, muerta no estava” (BUENO, 2018, p. 51), fez o pedido de “cuarenta e ocho horas de velación” (BUENO, 2018, p.45) e, para diminuir os possíveis odores do cadáver, ainda pediu para ser coberto por perfumes, odores e fragrâncias mais fortes que sua putrefação, “dictando ordenes mismo en la condición de cadáver aún que perfumosso” (BUENO, 2018, p. 51) – combina o realismo fantástico, bem característico das novelas latino-americanas, à lenda indígena, sob a mescla linguística do portunhol-guarani. Narrada

²² As palavras, em guarani, são as flores na parte inferior das línguas. Ao longo de março ..., o guarani prevalece, exila, faz resistência, palavras-poema, brilho e cintilação, respingos de luz. No entanto, o guarani não se mistura, ele se recusa a participar desse jogo floral entre espanhóis e portugueses, para gerar selvagens portuñólicos. O guarani é um elemento indígena no possível “panaroma” do *Mar Paraguayo*. (Tradução nossa)

pela marafona e pelo que “dicen los índios que o viram em los ojos” (BUENO, 2018, p. 65), a brincadeira com as línguas e a cultura de que derivam sobressai, como na maioria dos escritos de Wilson Bueno, a própria coisa narrada. O texto traz palavras como “exemplo” ao lado de “ejemplo”, do espanhol, e ainda “erremplo”, brincando com a pronúncia da palavra escrita, assim como faz ao escrever “hojas” e “horras”, “Nueva Jork”, “ticas”, para “chicas”, na palavra “manhana” (BUENO, 2018, p. 53), neologismo derivado do português (manhã) e espanhol (mañana), criado por uma contaminação fonética, grafado em português segundo sua pronúncia em espanhol.

Essa brincadeira com a escrita da pronúncia da palavra se repete em “Mascate, Pi’ aitteguivé”, por exemplo, “chuva”, “l lluvia” e “lhuvia”. Nessa narrativa, publicada separadamente em forma de cartonera²³, a marafona narra sua lamentosa “vida cachorra” (BUENO, 2018, p. 83), “muchos saades passaram-me pela cama, mas niguno como este munir” (BUENO, 2018, p. 79), após ser deixada pelo quincallero Faissal Mohamed el-Rachid – ora chamado Aharam, Saad, Kaluf, Abdo, Falcio – que não se sabe se voltou a sua “Súrya” ou se ainda está pelas bandas do putero, como conta o índio Androkê. Wilson Bueno, em entrevista, disse que *Mascate* é:

uma história de amor na Tríplice Fronteira aonde fui obrigado a inserir alguma coisa do árabe, proliferante na região, num texto que já pedia o português, o portunhol, o espanhol e o guarani. Um amigo que leu os originais me disse que aquilo, às vezes, lhe sugeria uma língua de Ets, tanto soa a música interna daquele mix de linguagem e daquele estilhamento de fronteiras levado a extremos. Entretanto, repito, é só uma – singela – história de amor... (BELON, 2009).

O árabe se insere culturalmente na narrativa a ponto de tornar-se cotidiano para a marafona que, além de aprender sobre a religião, “su dios es um jardim de tâmaras” (BUENO, 2018, p. 86), aprender a língua, “me há ensinado muchas cosas pero niguna como la palabra mara que es dizer, em árabe, mulher” (BUENO, 2018, p. 81), aprender sobre os costumes, “poligamia...muchas moieres...”, ainda se dispõe, por amor, a largar suas crenças, “yo até convertiria-me a su alá e a su profeta Maomê” (BUENO, 2018, p. 97), e tradições, “pongo la burca” (BUENO, 2018, p. 97).

Em “Malabares, ãmba’é che remimo’ã”, o diabo da meia noite, a marafona nos conta a estória de Carlos Fernando Montalbán, artista circense, quando jovem,

²³ As editoras cartoneras são uma tendência de editoriais alternativas que utilizam papelão reaproveitado para a publicação. Surgiram em 2003 com a criação de Eloísa Cartonera, em Buenos Aires, e sua expansão progressiva pela América Latina. No caso da publicação de Wilson Bueno o projeto foi de Douglas Diegues, detentor dos direitos autorais dessa novela.

trapezista, agora, mágico. Nessa narrativa, ficamos sabendo da própria origem da marafona, o que não ocorre em nenhuma outra, ela relata:

Nasci al sopê de la Amambaí. Desde niña, mitãmichí, mitãmichí, nada supe lo que êra la fartura, los derramamentos de cosas ou los exageros exagerados(...) muy temprano mi madre tuvo que arcar con la vida y, perdida entre siete hijos, a nadie deixou que faltasse comida y agua aún nunca jamás tuvimos sabonete. (...) Lavadêra, passadêra, arrumadêra de bordêles u iglêrias, de los caminos calcinados del fundo del fundo del fundo de mi país marafo, no hubo hobre de aquellas paragens que con ella, con mi madre, todavía no tenga deitado. (...) A mi me enseñó muy cedo las artes de la seducción, ñembopî'ayara, ñembopî'ayara, y me hisso tomar-me mujes, cuñacarái, cuñaporã (BUENO, 2018, p. 151).

Esse relato da vida da marafona se entrelaça com o do artista porque enquanto conta sua infância, a marafona acaba contando como se fez precocemente mulher através de Montalbán, que violava crianças e agora surge, anos depois, em Eldorado del Paraná, velho “barrigudo”. Acostumada a sua vida marafa de condições precárias, a confissão do abuso, no entanto, pouco peso tem na história, ou melhor, pouco valor é dado por essa marafona. Entre as quatro novelas essa é a que mais mistura e intercala uma estória dentro da outra, tanto que a própria marafona, por vezes, repete que está a contar uma estória como uma “caixeta más pequeña, payé, payé, payehá, salindo de outra caixeta pequeña, payehá, que sale, por su vez, de ôtra caixeta también pequeña ainda que pôca cosa maior, payé, payehá, que la caixeta esta su antecessora” (BUENO, 2018, p. 159). Nesse jogo de uma caixa dentro de outra, uma estória dentro da outra, além das narrativas e línguas e vozes e cenas se misturarem, a gramática é deixada de lado e dá vez a pontuações que expressam a fala veloz, a interposição de ideias e a não separação entre fala e pensamento, pontuando-se longos parágrafos, tal como na marafona de *Mar paraguay*, com os dois pontos “:” a cada palavra ou pequena oração.

“Viejito e viejita, Uye’î”, entre as quatro estórias, é a que mais se aproxima, pelo conteúdo, do realismo mágico. Nesta, a marafona relata a estória, relatada a ela pelos índios, de um casal de velhos que perdeu todos os seus filhos, Junes, Setiembre, Oitubre, Márcito, Enero, Julia, Diciembre, Mayo. A estória se passa no mundo dos mortos, os filhos veem aos pais e mesmo que em fantasmas conservam os gostos da vida, desejam comer e desejam ter o afeto familiar. Ali os familiares convivem e “tudo se fecha em um momento prévio ao nascimento, como se nunca tivessem nascido” (ECHEVARREN, 2018, p. 18), como não se sabe qual a verdadeira narrativa, já que

também o mascate a conta sem o charme indígena, há ainda a possibilidade de que apenas um filho tenha existido, “Anuário Mercez e que de presente trouxera, del mundo de la luxúria, uno regalo pusilânime – um sapo empalhado com dos cuernos de amianto” (BUENO, 2018, p. 205) que a velha colocava para dormir embaixo das cobertas.

As quatro novelas contêm a veia indígena no relato oral, em todas aparecem frases como “contan os índios”, “dicen los índios”, o relato da marafona, é, por vezes, interrompida e suplantada pelos índios que dizem contar da maneira correta, “mejor explico el índio” (BUENO, 2018, p. 149), “los índios acostumbrados a recuentar esta história breve cerca el putero de Eldorado del Paraná, a cada vez invencionavan aún que la viejita fué regalada por otros quatro hijos” (BUENO, 2018, p. 204). A língua indígena se insere no texto, tal como em *Mar Paraguayo*, com facilidade, fazendo parte da coisa narrada e não apenas como mero enfeite, o guarani caracteriza a narrativa, delimita a geografia imaginária de Eldorado do Paraná e concede expressividade àquela que narra. As quatro estórias possuem elucidários separados e que muito significam a seus contextos. Afora as palavras típicas a marafona, como “cuñarecovaí” prostituta, *Olor y espinhos*, por exemplo, traz um longo cabedal de palavras relacionadas à morte – “carameguã”, caixão, “manó”, morte, “manovaí”, morte ruim, “marandová”, verme (de carne), “manoreí”, morte súbita, “ovomanovaecué”, cadáver, “tetecué”, cadáver, “ura”, verme de corpos putrefatos –, a novela *Mascate* abrange tanto o elucidário guarani quanto o árabe, com palavras que, além de representarem a língua, ainda delineiam e expressam culturalmente – “shoh lal watta”, saudades da pátria, “Surya”, Síria, “biah”, mascate –, em *Malabares* a brincadeira de uma caixa dentro da outra é transposta para as palavras em guarani, o elucidário é o mais extenso de todas as outras estórias marafas e ocorre como se palavras se abrissem ou se desdobrassem pela significação ou apenas pela sonoridade – por exemplo, “mboi”, cobra, serpente, “mboi hovi”, cobra verde, “mbo’ó”, pintar, “mbopará”, pintar de várias cores, ‘mboisaite’ohá”, domador de cobras, “mboi tatá”, cobra de fogo, “mboyeré”, girar, “mboyeroviaucá”, ilusionar, fazer crer inutilmente – já em *Viejito, Viejita*, quase todo o elucidário compreende o fantasmagórico, o mundo espiritual, com palavras como “cucú”, que significam fantasma, até onomatopeias como “cucurucú”, som reproduzido pelos pombos, mas que no texto, contextualizado, o vocábulo brinca, por aproximação, com a palavra “cucú”.

Ainda que as estórias de *Novelas marafas* sejam inteiramente inventivas e maravilhosas, no sentido de extraordinário, novamente a coisa narrada parece ficar em segundo plano, dando lugar ao como se narra. Escrita sob os auspícios fronteiriços e, desse modo, construída em meio a possibilidade híbrida, *Novelas marafas* nos traz hibridismos de gêneros literários, de línguas e linguagens – a ponto de fundir não ser necessário traduzir as palavras criadas –, de crenças, costumes, entre outros aspectos já citados anteriormente, bem aos moldes de “Mar paraguayo”. No entanto, como afirma Roberto Echevarren, *Novelas marafas* “multiplica por cuatro el desempeño del portuñol²⁴” (ECHEVARREN, 2018 p. 18), vindo a confirmar os anseios de Wilson Bueno: “tenho a pretensão de que seja a minha *Sagarana* portunhólica” (...), se referindo a essas novelas, a esse “Ne’ê. Una estôria dentro de outra estôria dentro de outra estôria aún, como las prestidigitaciones se saca una caja de adentro de ôtra caja de adentro de ôtra cajá ainda” (BUENO, 2018, p. 156). Lançado somente em 2018, as *Novelas marafas* multiplicam o trato com o portunhol literário, retiram do imaginário guarani poético o caráter de língua acessório e a necessidade constante de elucidário, adicionam o árabe e todo o bojo cultural advindo da etnia síria, transpõe à cultura letrada as narrativas de tradição oral que ouviu da mãe, os mitos, folclores, lendas, crenças fantasiosas e costumes interioranos, descrevem cotidianidades que presenciava ainda menino quando via e convivia com ciganos, artistas circenses, crentes ferrenhos e prostitutas na pensão dos pais e crescem a esses fulanos, ainda, aqueles encontrados nas noites, em bares e prostíbulos, já na vida adulta. Tudo sob a voz da marafona, tal como a del balneário de Guaratuba, que, nesta narrativa, é suplantada pelos índios que querem relatar sua própria versão das histórias.

Toda essa miscelânea de imagens, cores, formas, vozes, línguas, sons, linguagens e culturas nas escritas de Wilson Bueno advém não somente de leituras, mas, também, de viagens à fronteira. Em *Diário da Fronteira*, descreve uma dessas viagens que fez com o poeta Douglas Diegues. No diário, numa mistura de linguagem coloquial e culta, narra-se os mitos da fronteira – gavião aruá, coral em flor, gato de cinco patas –, as gentes da fronteira – Pedro Juan Caballero, indígenas –, as estradas e tudo o que há de mais peculiar nesse lugar tão próximo geograficamente e simbolicamente em suas narrativas.

²⁴ Multiplica por quatro o desempenho do portunhol. (Tradução nossa)

Wilson Bueno, ao compor sua obra, permeando-a com essas mesclas e, sobretudo, com uma linguagem que se debruça em si mesma, projeta procedimentos literários em que gênero, natureza, tempo-espaço, elocuições e línguas cruzam-se, entrelaçam-se em narrativas multiformes deixando a hibridez, mestiçagem e jogo de linguagens perpassam toda sua obra constituindo, com essas multifacetadas literárias, um procedimento que podemos chamar de neobarroco. A gama de possibilidades de sua poética transeunte e o constante revisitar de sua *práxis* como um projeto amplo de escrita poderia justificar a inclusão de seu nome, por alguns pares praticantes dos barroquismos nas Américas, como uma das referências do neobarroco não somente entre brasileiros, mas também ou talvez mais, para além da fronteira, junto a escritores de toda a América Latina.

4. O NEOBARROCO

Escrito pela primeira vez por Haroldo de Campos, em 1955, no artigo *A obra de arte aberta*, como possibilidade de “corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea” (2006, p. 49), mas cunhado, sobretudo no contexto hispano-americano, por Severo Sarduy, em 1972, o “barroco moderno” ou o “neobarroco” provém de uma reavaliação dessa tendência como resquício-constructo contemporâneo no cenário latino-americano da segunda metade do século XX. Ao ter o barroco europeu chegado ao solo americano e passado por uma transmutação, fundindo-se com elementos culturais da América, em uma espécie de antropofagia oswaldiana, muitos teóricos que o revisitaram enxergaram-no como o apoderamento e, em mais intensidade, como a reformulação e adaptação à maneira de ser e a maneira de produzir cultura dos povos colonizados. Desse modo, pensadores que “embora não empregassem a expressão ‘neobarroco’ [...] já reivindicavam, em âmbito hispano-americano, o estilo barroco e o barroquismo de impacto trans-histórico” (CAMPOS, 2004, p. 16), se propuseram a repensar o impacto que essas práticas deixaram aos colonizados habitantes das Américas e a permanência desse procedimento artístico em suas composições identitárias, buscando responder, cada qual a seu modo, os anseios contemporâneos a partir do que foi a nós legado.

O barroco nasceu na Europa, Roma do século XVII, como uma resposta católica à insurgência protestante e foi adaptado ao catolicismo europeu como uma estética – arquitetura, literatura – e ideologia reconhecida da contrarreforma. Conforme as navegações avançaram, o barroco foi exportado para as áreas do mundo colonizadas pela Europa católica. No Novo Mundo, as inserções incorporaram perspectivas e iconografias culturais dos artesãos indígenas e africanos que construíram e decoraram estruturas católicas, além das influências asiáticas chegadas nos navios destinadas à Europa, mas transportadas para a Nova Espanha, juntando-se assim às diversas correntes culturais que ao longo do tempo constituíram o Barroco do Novo Mundo. Essa relação entre Europa e América Latina apresenta-se, portanto, como premissa para qualquer discussão sobre o barroco. Nosso barroco, americano, é outro, sincrético e mestiço.

Arte da degenerescência ou constante humana que nos define e nos revela como americanos, o barroco, procedimento artístico, no Novo Mundo – período

histórico que exora um amplo complexo de encontros culturais – permaneceu em ostracismo por mais de dois séculos, ofuscado e eclipsado pelo neoclassicismo iluminista que se seguiu,

thus the supposed obscurantism of Baroque reason was supplanted by the supposed lucidity of Enlightenment reason. (...)The literary masters of the seventeenth century— Spain's Golden Age writers (Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes), Mexico's greatest poet (Sor Juana Inés de la Cruz), the English metaphysical poets and Jacobean dramatists (John Donne, Andrew Marvell, Richard Crashaw, John Webster), the German playwrights of the Trauerspiel (Andreas Gryphius, Daniel Casper von Lohenstein, JohannChristian Hallmann)—were excoriated and buried, or simply forgotten²⁵ (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 4).

Essa postura de rejeição, por parte da crítica literária que não oferecia nenhuma reavaliação do barroco, modificou-se somente no século XX a partir dos estudos do suíço Heinrich Wölfflin e, posteriormente, com os estudos de Eugenio D'Ors, responsável por sublevar a ideia de barroco como uma arte unicamente plástica e introduzir o conceito ao âmbito literário. D'Ors, ao contestar o conceito de estilo de Wölfflin e o conceito de época de Benedetto Croce, idealiza a teoria do barroco como "éon" histórico, uma constante humana que tende à permanência da natureza e do espírito humano em todas as épocas. Faz-se importante observar, como observam Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup (2010, p. 44), em *Barroco New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, que Friedrich Nietzsche, em sua *Genealogia da Moral*, já havia elaborado o que chamou de método genealógico, para desafiar a ideia hegeliana da história como linear, teleológica e causal e que o barroco corresponderia, em sua heterogeneidade e não-harmonia, à preferência de Nietzsche pela inconformidade e contradição, suas formas existem na "maior tensão dramática" (KAUP, ZAMORA, 2010,p. 45). Preceito mais tarde engajado por Walter Benjamin, no *Drama Barroco alemão*, como estratégia crítica para se opor à ideia de história contínua em detrimento da histórica marcada pela fragmentação.

²⁵ O suposto obscurantismo da razão barroca foi suplantado pela suposta lucidez da razão iluminista. Os mestres literários do século XVII - os Age-writers de Espanha da Espanha (Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón da Barca, Miguel de Cervantes), o maior do México poeta (Sor Juana Inés da Cruz), poetas metafísicos ingleses e dramaturgos jacobinos (John Donne, Andrew Marvell, Richard Crashaw, John Webster), dramaturgos alemães do Trauerspiel (Andreas Gryphius, Daniel Casper von Lohenstein, JohannChristian Hallmann) - foram escandalizados e enterrados, ou simplesmente esquecidos. (Tradução nossa)

Assim, no final do século XIX e início do século XX, introduziu-se o despertar da atenção de escritores e historiadores para a produção artística barroca. Rubén Darío deu início a recuperação dos poetas barrocos ao referir-se, em 1886, no prólogo de *Prosas Profanas*, a Luis de Góngora e a Francisco Quevedo, mas, além dele, escritores e pesquisadores da Espanha e de países da América, como Garcia Lorca, Dámaso Alonso, poetas da Geração de 27, Alfonso Reyes – que inclusive escrevia sobre Góngora –, Jorge Luis Borges – que, nos anos 20, escreveu ensaios sobre poetas barrocos espanhóis e ingleses – se voltavam para a poética do seiscentos não apenas como fonte de pesquisa, mas também no intuito de se afastar da poesia sentimental de seus precursores, renovar a linguagem figurativa e promover suas próprias inovações poéticas, vanguardas. A recuperação desses poetas barrocos mostrou-se, portanto, como uma alternativa de renovação das formas modernistas de expressão.

A partir dessa retomada como poética e estética, o barroco histórico começou a perpassar teorias político-culturais sobre a identidade latino-americana, seja ao pensar a mestiçagem, a resistência artística às normas colonizadoras ou o hibridismo. De alguma maneira se intensificou na América Latina o interesse pela expressão artística como formadora de identidade e o barroco seiscentista se tornou objeto para inúmeros pensadores do século XX. Para Carmen Bustillo, em *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, se há estabelecido uma espécie de “puente entre la sensibilidad de la época postrenascentista y la actual, de manera que una se reconoce en la otra, y con significativa frecuencia se habla de un retorno al espíritu y a las formas barrocas.”²⁶ (BUSTILLO, 1996, p. 21). Essa correlação entre os séculos deriva de um acoçamento iniciado com a reavaliação da colonização no Novo Mundo e a necessidade de se reler a condição americana através de uma forma de expressão convertida em *práxis* estética, portanto, longe de reduzir o retorno e a releitura do barroco do seiscentos a um mero dispêndio retórico, a retomada do barroco nas Américas representa uma possibilidade de poética. Pensadores que o viram como uma apropriação de possibilidades artísticas adaptadas a uma nova maneira de ser nos povos colonizados propuseram repensar tanto o impacto que tais práticas legaram aos habitantes das Américas, como a permanência desse estilo artístico em nossas

²⁶ Ponte entre a sensibilidade da era pós-renascentista e a atual, para que um se reconheça no outro, e com uma frequência significativa, retorne ao espírito e às formas barrocas. (Tradução nossa)

composições identitárias. Assim, o barroco americano adquiriu seus teóricos que, quer se enveredassem pela constante barroca nas práticas artísticas da segunda metade do século, engendrando o desenvolvimento de um neobarroco, ou quer se delineassem nas produções tidas como puramente históricas e pertencentes a uma época datada, contribuíram para que decisivamente se pensasse o barroco como propício a reavaliações para responder aos anseios do homem do século XX.

Precursores, os estudos dos cubanos Alejo Carpentier, José Lezama Lima e, posteriormente, Severo Sarduy, são tidos como os maiores expoentes, uma vez que suas pesquisas originaram a problemática na contemporaneidade latino-americana e perpassaram anos de estudos, tendo sido inclusive incorporadas a práticas literárias próprias.

Primeiro revisionista do passado histórico americano, Alejo Carpentier propõe, por sua vez, o barroquismo como uma “constante histórica” intrínseca à condição humana, como o é o atemporal do já referido D’Ors. Para D’Ors, o barroco supera a condição de período histórico da arte europeia e se torna uma visão de mundo, um conjunto de valores culturais e estratégias poéticas que se repetem. D’Ors não pensou no contexto americano, mas tanto ele quanto Carpentier entendiam o barroco como um estilo, um espírito, uma constante humana e sua temporalidade descontínua e em seu espaço labiríntico. Assim, o barroco emergiria, para Carpentier, em momentos de desestabilização histórica:

Hay un eterno retorno de un espíritu imperial en la historia, como hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte; y ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada²⁷ (CARPENTIER, 2007, p. 125).

No intuito de demonstrar a atemporalidade barroca – que se manifesta em momentos de expansão de uma civilização – Carpentier escreve que “el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad²⁸” (CARPENTIER, 2007, p. 138). Além de constante humana, o

²⁷ Há um eterno retorno de um espírito imperial na história, assim como um eterno retorno do estilo barroco através dos tempos nas manifestações da arte; e esse estilo barroco, longe de significar decadência, marcou algumas vezes a iluminação, a expressão máxima, o momento de maior riqueza de uma dada civilização. (Tradução nossa)

²⁸ O barroco é sempre projetado para a frente e geralmente ocorre precisamente em expansão no auge de uma civilização ou quando uma nova ordem deve nascer na sociedade. (Tradução nossa)

escritor cubano ainda assume a tese barroca de “pulsión creadora” (CARPENTIER, 1981, p. 113) que denota ao continente americano um lugar barroco em sua formação e essência devido às possibilidades híbridas de mestiçagens e de identidade *criolla* que fizeram dele desde sempre um continente de barroquismo

Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de indio nacido en el continente – y eso lo habla visto visto admirablemente Simón Rodríguez – la conciencia de ser otra cosa, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por si es un espíritu barroco²⁹ (CARPENTIER, 2007, p. 142).

Ao adotar a tese barroca de “pulsión creadora”, Carpentier denota a particularidade de que é a “América, continente de simbioses, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre³⁰ (...)” (CARPENTIER, 1976, p. 61), de modo a firmar sua ideia de que neste continente mestiço, em permanente trânsito de configurações e expressões, o barroco seria mais que um simples estilo artístico, esculpindo um jeito de ser americano. Assim, se a única linguagem possível é a barroca – o absurdo histórico, a paisagem e, sobretudo, a mistura étnica e cultural, contribui para o barroquismo – Alejo Carpentier reivindica o estilo barroco como estilo do escritor latino-americano, pois “somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos de transculturación³¹” (CARPENTIER, 1976, p. 29), afirmação que vai também de encontro com Carlos Fuentes, que reitera que “para nossos maiores artistas [...] a diversidade cultural, longe de ser um embaraço, transformou-se na própria fonte de criatividade” (FUENTES, 2001, p. 197). Disso, sugere sua própria proposta estética, a literatura do real maravilhoso, em oposição ao surrealismo europeu, na América Latina basta abrir “los ojos, abrir los oídos del entendimiento, observar una cantidad de cosas nunca vistas, nunca descritas que hay en torno nuestro, y ahí está todo un mundo surrealista,

²⁹ E por que a América Latina é a terra de escolha para o barroco? Porque toda simbiose, toda miscigenação, gera um estilo barroco. O estilo barroco americano cresce com o crioulo, com o senso de crioulo, com a consciência que o americano recebe, seja ele filho de um índio nascido no continente - e isso foi visto admiravelmente por Simón Rodríguez - a consciência de ser outra coisa, de ser um crioulo; e o próprio espírito crioulo é um espírito barroco.

³⁰ América, um continente de simbiose, de mutações, de vibrações, de mestiços, sempre foi barroco. (Tradução nossa)

³¹ Somos produtos de várias culturas, dominamos várias línguas e respondemos a diferentes processos, legítimos de transculturação. (Tradução nossa)

al estado natural, normal, que es lo que yo he llamado lo real maravilloso³² (CARPENTIER, 1987, p. 158). Estando essa pluralidade cultural, portanto, intrínseca ao escritor desse contexto latino-americano, lugar em que o barroco se integra à literatura do “real maravilhoso” – “todo insólito, todo lo assombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso³³ –, para Carpentier, “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombiana y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de America [...] El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco³⁴” (CARPENTIER, 1976, p. 36).

Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*, entende que a tática do cubano Alejo Carpentier está em vincular o seu conceito do real maravilhoso americano com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco,

de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa (...) essa proposta, nos anos experimentais do “novo romance” implicava, compreensivelmente, uma negação e uma reformulação da mimese realista, peculiar do romance regionalista precedente: proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano) (CHIAMPI, 2010, p. 10).

Alfonso Reyes e Pedro Henríquez Ureña, entre outros, já haviam se debruçado criticamente sobre o barroco americano, entretanto, o cubano Lezama Lima foi precursor ao afirmar que a consciência e a arte americanas descendiam do barroco, encarnado em seu “señor”. Para o ensaísta, a chegada do barroco na América representa o autêntico começo artístico americano. No intuito de explicar essa instalação do barroco na América, Lezama cria a imagem do “Senhor Barroco.

Autêntico primeiro instalado no que é nosso, em sua granja, canonicato ou casa bem cômoda, pobreza que dilata os prazeres da inteligência, aparece quando já se afastaram o tumulto da conquista e o parcelamento da paisagem pelo conquistador. É o homem que vem ao terraço, que abana lentamente a arenisca diante do espelho devorador, para instalar-se perto da cascata lunar que se constrói no sonho de sua própria pertença. Traça e multiplica a linguagem ao desfrutá-la: o degustar do seu viver lhe cresce e fervoriza. Esse senhor americano começou por desfrutar e saborear, peça bem engastada que, se lhe é extraída, protesta e desentoa. Seu viver converteu-se numa espécie de grande orelha sutil, que no canto de sua mui espaçosa sala, desenreda os *imbróglis* ou amontoa as folhas simples (LEZAMA, 1993, p. 81).

³² Os olhos, abrem os ouvidos do entendimento, observam uma série de coisas nunca vistas, nunca descritas que estão ao nosso redor, e existe todo um mundo surreal, ao estado natural e normal, que é o que chamei de real maravilhoso. (Tradução nossa)

³³ Tudo incomum, tudo incrível, tudo o que sai das normas estabelecidas é maravilhoso. (Tradução nossa)

³⁴ Nossa arte sempre foi barroca: da esplêndida escultura pré-colombiana e os códigos, ao melhor romance atual da América ... O estilo legítimo do atual romancista latino-americano é o barroco. (Tradução nossa)

O Senhor Barroco exprime o nascimento do homem americano surgido da hibridez resultante do processo de conquista. O historiador da arte, Ángel Guido, no ensaio *Redescubrimiento de América en el arte*, de 1939, já havia argumentado que a arte e arquitetura barrocas do novo são modelos de "reconquista", formas rebeldes que retiram o Novo Mundo de seus colonizadores europeus. Assim, também, Lezama Lima, ao reivindicar como americana a estética barroca e negar a proposta da "constante humana" referida por D'Ors, entende que no espaço americano o barroco teria sido absorvido durante o processo de conquista e colonização, sendo, portanto, "uma forma das entranhas" que na América produziu-se desde o fenômeno da "contraconquista" e da apropriação do Senhor Barroco do seu "espaço gnóstico" (CHIAMPI, 2010, p. 20), sintetizando elementos europeus com a profusão de etnias americanas, "las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes³⁵" (LEZAMA, 1993, p. 178). Essa instalação do barroco na América, para Lezama, está marcada pelo primitivismo e pela força de um novo começo:

El simpatias de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificar-se, paradójicamente, con su espíritu que comienza ³⁶(LEZAMA, 1993, p. 178).

Ao exemplificar essa capacidade de síntese barroca americana, no ensaio *La expresión americana*, aponta características idiossincráticas do índio Kondori, arquiteto das igrejas de Potosí, e o artista Aleijadinho, escultor-arquiteto, pela linguagem híbrida que promove ao sintetizar o branco europeu e o negro em uma mesma imagem. Suscita, ainda, conceitos como "tensão" e "plutonismo", para confirmar sua teoria de que o barroco europeu era marcado pela "acumulação de tensão e assimetria sem plutonismo" (LIMA, 1988, p. 79), e que em nosso continente, em contraponto, há uma miscigenação barroca que se faz como instrumento de contraconquista do colonizado latino-americano.

³⁵ As formas congeladas do barroco europeu, e toda proliferação expressa um corpo danificado, desaparecem na América por esse espaço gnóstico, conhecido por sua paisagem muito ampla, por seus dons excedentes. (Tradução nossa)

³⁶ Os simpatos desse espaço gnóstico se devem ao seu legítimo mundo ancestral, é um primitivo que sabe, que herda pecados e maldições, que se insere nas formas de um conhecimento que está morrendo, tendo que se justificar, paradoxalmente, com seu espírito que começa. (Tradução nossa)

A concepção de Lezama Lima foi retomada por Carlos Fuentes, em *O espelho enterrado*, na ideia de que o barroco é a única arte que pode dar conta de nossa heterogeneidade, nosso hibridismo, da miscigenação de contributo indígena e africano, de nossa capacidade de transformar a diversidade cultural “na própria fonte de criatividade” e de fazer dos conquistadores os conquistados,

Pois nada exprimiu melhor nossa ambiguidade do que essa arte da abundância, baseada na necessidade e no desejo: uma arte de proliferações, fundamentada na insegurança, preenchendo rapidamente todos os vazios de nossa história pessoal e social, depois da conquista, como o que quer que encontrasse a mão; uma arte do paradoxo, (...) o barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a nossa identidade em mudança (FUENTES, 2001, p. 196).

Para Fuentes, “que desse sofrimento nascesse uma cultura capaz, ao mesmo tempo, de prosseguir e de renascer no contato com outras culturas preexistentes do Novo Mundo é por si só uma prova da vontade de sobreviver” (FUENTES, 2001, p. 200). Essa sobrevivência, essa adaptação forçada, ganhou expressão, como pode-se ver com Kondori e Aleijadinho,

a cultura negra do Novo Mundo, como a dos índios, achou sua expressão no barroco. E, do mesmo modo que apareceu um barroco hispano-americano, de Tonantzintla, no México, a Potosí, no Alto Peru, através do encontro das culturas indígenas e europeias, a fusão de ingredientes culturais dos portugueses e dos negros levou à criação de um dos grandes monumentos do Novo Mundos: o barroco brasileiro – afro-lusitano – de Minas Gerais, a mais opulenta região de extração do ouro no século XVIII (FUENTES, 2001, p. 200).

As teorias de Carpentier e de Lezama Lima para o barroco no Novo Mundo representam um esforço pós-colonial de se compreender as trocas simbólicas, a ruptura histórica, o devir cultural, a composição identitária como compositora do homem americano, “Indeed, Lezama’s and Carpentier’s New World Baroque constitutes an Americanist ethnocultural analogue of the earlier vanguardist Neobaroque of Eliot, the poets of the Generation of ’27, and affiliated writer-critics³⁷” (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 9). Assim, enquanto Alejo Carpentier conseguiu enxergar elementos barrocos em culturas não estanques no tempo-espço, e Lezama Lima propôs o barroco como a arte de resposta aos colonizadores, Severo Sarduy, embora admirador deste último, abdicou das duas visões, concentrando-se no trabalho com a retórica do século XVII na literatura da contemporaneidade, denominada por ele de

³⁷ De fato, o Novo Mundo Barroco de Lezama e Carpentier constitui um análogo etnocultural americanista do Neobarroco de vanguarda de Eliot, de vanguarda anterior, os poetas da Geração de 27 e críticos de escritores afiliados. (Tradução nossa)

Neobarroco. Sarduy – ao invés de recorrer ao Velho Mundo ou Novo Mundo – volta-se às estratégias barrocas de artificialização da linguagem na literatura.

Tendo participado da revista francesa *Tel Quel* – 1960 a 1970 – ao lado de Roland Barthes, Jacques Derrida, Georges Bataille e Tzvetan Todorov, Severo Sarduy, por sua vez, apresentou uma teoria mais próxima às ideias estruturalistas. Ao afastar-se do conceito estipulado por D’Ors, Sarduy se aproxima do barroco-artifício, que compreende a metáfora ao quadrado de Gôngora em três mecanismos: substituição, proliferação e condensação, que perfazem as vozes poéticas na construção da linguagem.

Em *El barroco y el Neobarroco* (1972), Severo Sarduy escreve que o barroco sempre esteve destinado à ambiguidade, “a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y elíptico, tumoral, verrugoso [...]”³⁸. (SARDUY, 1999, p. 1385). No mesmo ensaio, ainda afirma que o barroco se define nos conceitos bakhtinianos de dialogismo, polifonia, carnavalização e resulta em um processo intertextual:

espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidade, lo barroco se presentaria, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería linear, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica³⁹ (SARDUY, 1999, p. 1394).

Há analogias entre os períodos sem que este último seja uma repetição do anterior e para explicar as confluências entre o barroco seiscentista e esse neobarroco, Sarduy formula a teoria de “retombée”, termo mais adequado para denominar toda causalidade anacrônica:

la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la, incluso, puede preceder a la, ambas pueden bajarse, como en un jugo de naipes. *Retombée* es también, una similitud o un parecido en lo discontinuo: los objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble – la palabra tomada también en el sentido teatral del término – del otro: no

³⁸ À difusão semântica. Foi a pérola grossa e irregular, a rocha, o nó, a densidade aglutinada da pedra, talvez a excrecência, o cisto, que proliferaram, ao mesmo tempo livre e lítico, tumorosos, verrugosos [...]. (Tradução nossa)

³⁹ Espaço de dialogismo, polifonia, carnavalização, paródia e intertextualidade, o barroco apareceria, então, como uma rede de conexões, de filigrana sucessivas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmico. (Tradução nossa).

hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia⁴⁰ (SARDUY, 1987, p. 75).

Apoiado em teorias científicas da origem do universo, Sarduy propõe que o primeiro barroco na América – espanhol e americano – seria a astronomia, pelo estudo dos movimentos regulares, enquanto o último seria cosmologia, pela tentativa de compreender a origem do universo, “un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual”⁴¹ (SARDUY, 1999, 1371).

Sarduy makes Kepler's ellipse a metaphor for Neobaroque decentering, and he makes the seventeenth-century scientist a figure for twentieth-century destabilization. To illustrate how this epistemology operates in all Baroque (and Neobaroque) media, Sarduy moves from astronomy to poetry, and on to painting and architecture: from ellipse to ellipsis (the suppression of one element to highlight another—in Góngora's work, in Caravaggio's chiaroscuro, in Velázquez's erasure of the subject in *Las meninas*), and then on to anamorphosis (images or spaces that change according to the observer's angle of vision—in Borromini's floor plan of the Roman church of San Carlino and, in another essay, the oblong skull in Holbein's *The Ambassadors*)⁴² (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 10).

Assim, sob a ideia de que os modelos cosmológicos de determinadas épocas são refletidos na cultura, o homem do primeiro barroco seria partícipe de um mundo oscilante, descentrado, a partir do modelo de Galileu e Kepler, já o pós-moderno, imbuído pela teoria de Big Bang, está submetido a uma infinidade de possibilidades assimétricas e fragmentárias. Marcas de “una nueva inestabilidad” pautada nas noções como descentralização, ruptura, subversão que perfazem esse espaço simbólico que se dá como na figura da elipse. Portanto, enquanto o primeiro barroco se constitui de imagens em certa harmonia, “la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza

⁴⁰ A causa e a consequência de um determinado fenômeno podem não se seguir a tempo, mas coexistir; a lata pode preceder a, ambas podem ser baixadas, como em um suco de cartão. Retombée é também uma semelhança ou uma semelhança no descontínuo: objetos distantes e sem comunicação ou interferência podem revelar-se análogos; um pode funcionar como o dobro - a palavra também usada no sentido teatral do termo - do outro: não há hierarquia de valores entre o modelo e a cópia. (Tradução nossa)

⁴¹ Um desequilíbrio, uma expansão, talvez um apagão final ou uma nova contração para retornar a um estado pontual. (Tradução nossa)

⁴² Sarduy faz da elipse de Kepler uma metáfora para a descentralização de Neobaroque, e ele faz do cientista do século XVII uma figura para a desestabilização do século XX. Para ilustrar como essa epistemologia opera em todas as mídias barrocas (e neobarrocas), Sarduy passa da astronomia para a poesia, e para a pintura e arquitetura: da elipse a elipse (a supressão de um elemento para destacar outro - na obra de Góngora, no claro-escuro de Caravaggio, no apagamento de Velázquez do assunto em *Las meninas*) e depois na anamorfose (imagens ou espaços que mudam de acordo com o ângulo de visão do observador - na planta baixa de Borromini da igreja romana de San Carlino e, em outro ensaio, o retângulo crânio em *Os embaixadores* de Holbein. (Tradução nossa)

por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue⁴³ (SARDUY, 1999, p. 1252), o novo barroco representa a “ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistemológico⁴⁴” (SARDUY, 1999, p. 1252).

Severo Sarduy, no intento de revisão do barroco histórico – aquele legado tão-somente ao século XVII –, suscita, portanto, a ideia “motivada pela consciência americana do romancista cubano e projetada para o contexto mais amplo do mal-estar da cultura ocidental” (CHIAMPI, 2010, p. 26), com a qual instaura decisivamente o termo “neobarroco” como figuração máxima de um tempo marcado pela desarmonia. Escreve: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión⁴⁵” (SARDUY, 1999, p. 1403) e concentra o interesse que o barroco provoca para o fim da modernidade. Daí ser a teoria sarduyana, para muitos, orientação fundamental e indispensável para quem se aproxima dos procedimentos barrocos em nossos dias. Para Sarduy, a produção literária é baseada em um processo de digestão da arte alheia, uma assimilação entre textos, como define, em *La simulación*:

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino – como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima – de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia – con frecuencia culturales – propios de nuestro tiempo ⁴⁶(SARDUY, 1999, p. 1307).

O novo barroco ou neobarroco, ainda que se configure como elemento de difícil definição por sua proximidade com as concepções de pós-moderno, aparece como uma chave hermenêutica que nos permite abordar o problema da cultura latino-americana – continente de mestiçagem, de mistura linguística-cultural – e representação de nossa modernidade desarmônica. Alinhadas com correntes

⁴³ O que possui com a homogeneidade e ritmo dos logotipos externos que os organizam e os precedem, mesmo que esse logotipo seja caracterizado por seu infinito, pela inesgotabilidade de sua implantação. (Tradução nossa)

⁴⁴ Ruptura da homogeneidade, dos logotipos como absolutos, a falta que constitui nosso fundamento epistemológico. (Tradução nossa)

⁴⁵ Neobarroco: reflexão necessariamente pulverizada do conhecimento que não é mais “pacificamente” fechada em si mesma. Arte do destronamento e discussão. (Tradução nossa).

⁴⁶ Não se trata, porém, de compilar os restos mortais do barroco fundador, mas - como foi produzido na literatura com o trabalho de José Lezama Lima - de articular os estatutos e as premissas de um novo barroco ao mesmo tempo em que integra as evidências pedagógicas das formas, antigo, sua legibilidade, sua eficácia informativa e tentaria atravessá-los, irradiá-los, enfraquecê-los por sua própria paródia, por esse humor e intransigência - muitas vezes culturais - típicos de nosso tempo. (Tradução nossa)

barrocas, surgidas na América Latina a partir de Cuba e desses precursores, muitas releituras do barroco moderno ou neobarroco se fizeram. Conforme escreve Irlemar Chiampi, em *Introdução: a história tecida pela imagem*, texto introdutório a *Expressão Americana*, de Lezama Lima:

De Sarmiento à Martí, pasando por Bilbao e Lastarria, no século XIX; de Rodó a Martínez Estrada, num primeiro arco contemporâneo que abrange, entre muitos outros, os nomes de Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña e Mariátegui, as respostas àquelas indagações variaram conforme as crises históricas, as pressões políticas ou as influências ideológicas. (...) Não houve intelectual de influência em seu tempo que tivesse permanecido indiferente à problemática da identidade. Com paixão veemente ou frieza cientificista, com otimismo ou desalento, com visões utópicas ou apocalípticas, com nacionalismo ou hispanofobia, progressistas ou conservadores, os ensaístas do americanismo expressaram – como num texto único – a sua angústia ontológica em resolver as suas contradições numa forma identitária (CHIAMPI, 1988, p.17-18).

A partir dessas preocupações identitárias, é que surge o que Irlemar Chiampi (2010) denomina “síndrome do barroco”, o reaparecimento e a reinvenção dessa arte, antes seiscentista, no contexto contemporâneo, como uma forma de expressão americana. Esse novo barroco ou neobarroco configura-se como o barroco reciclado e atualizado ao momento contemporâneo. Para Chiampi, conforme escreveu em *Barroco e modernidade*, essa reciclagem estética e cultural do barroco ocorre em quatro momentos: o primeiro, com o modernismo hispano-americano, representado por Rubem Dario e o “preciosismo verbal”; o segundo, com a terceiro, trazido a partir das reivindicações linguística, proposta pelas Vanguardas; inovações de mestiçagem, impulsionado por Carpentier e Lezama Lima; e o quarto momento, iniciado com Severo Sarduy, que traz, à luz da pós-modernidade, as crises de temporalidade (elíptica) e do sujeito (fragmentado).

A nova onda barroca – advinda da tensão, do desequilíbrio e da fragmentação social e cultural na contemporaneidade – surgiu apresentando o barroco como chave discursiva para a identidade da América Latina multicultural, mestiça, heterogênea e plural. Muitos pensadores latino-americanos, portanto, se propuseram a reavaliar o barroco como resquício na construção da contemporaneidade.

Inserido como conceito cultural, o neobarroco encantou certa vertente crítica europeia pelo viés de reciclagem, como Omar Calabrese, Mario Perniola e Christine Buci-Glucksmann. Omar Calabrese, em sua *A idade neobarroca*, apresenta o “neobarroco” como adjetivo para nosso tempo confuso, fragmentado e indecifrável. O autor refuta a ideia determinista de desenvolvimento e progresso da civilização e a

ideia de ciclos históricos, portanto, não significa que tenhamos retornado ao barroco histórico, mas sim que há um “ar” deste tempo que perfaz muitos fenômenos culturais de hoje, o que os torna aproximados,

É por causa deste espírito que me permito associar certas teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade, e assim por diante) a certas formas da arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isso não quer dizer que sua associação seja direta. Significa apenas que análogo era o seu *móvil* que se se transferiu das maneiras mais específicas em toda a área intelectual (CALABRESE, 1987, p. 10).

O uso do prefixo “neo” representa aqui o sentido de reciclagem das constantes formais daquele período. Apoiado em pesquisas de Heinrich Wölfflin e Eugenio D’Ors, Calabrese compreende que o barroco representa uma categoria do espírito presente nessas constantes formais e que pode ressurgir em outros momentos históricos, tal como o clássico. Assim, enquanto o clássico, que tende para a estabilidade, aparece na arte para a construção e consolidação dos gêneros, o barroco vem para desestabilizar, representar a instabilidade, no caso, da contemporaneidade. Calabrese estuda os fenômenos culturais em relação aos meios de comunicação, Umberto Eco, no prefácio de *La era Neobarroca*, explica isso como a consciência de que os fenômenos culturais não apenas existem, mas determinam nossa maneira de pensar.

Em outra perspectiva, mas ainda pensando na modernidade, Claudio Daniel, em seu ensaio *A escritura como tatuagem*, afirma que além de cíclico, num diálogo com Ernest Curtis, o barroco é trans-histórico e “o neobarroco é, com certeza, uma resposta à modernidade” (DANIEL, 2004, p. 18). O ensaio traz, nesse aspecto, a problemática da pertinência em se falar de barroco, ou neobarroco, para além dos cânones do Século do Ouro, e, após levantar discussões referentes a seu ressurgimento na modernidade, conclui que não seria estranho ter renascido na América Latina “continente perturbado pelo jogo de claro-escuro entre o arcaico e o moderno, a subnutrição e a informática” (DANIEL, 2004, p.19), uma vez que o barroco “incorpora esse conflito em seus processos textuais, assume o caráter inquieto do contexto social, via linguagem, fazendo do tecido estético um ícone da loucura que vivemos” (DANIEL, 2004, p. 19).

O termo cunhado por Severo Sarduy – neobarroco – foi e continua sendo repensado, relido e rerepresentado em diferentes perspectivas, como, por exemplo, neobarroso, neo-no-barroco, barroco contemporâneo, brut barroco, barrococó. Néstor

Perlongher suscita a teoria do reelaborado e paródico neobarroco, a emergência do barroco geograficamente demarcada como sul-americana, sobretudo, as produções escritas no eixo aos arredores da bacia do Prata e que se mistura, metaforicamente, ao barro do rio:

Hablamos de neobarroco y neobarroso. ¿Por qué es neobarroso? Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo lo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo ⁴⁷(PERLONGHER, 1996, p. 97).

Em *Perlongher: neobarroco transplatino*, Haroldo de Campos descrevendo-o como “intelectual lúcido, poeta de surpreendente poder inventivo e transfigurativo (...), principal representante do “neobarroco” portenho” (2010, p. 105), delineia a teoria barroquizante de “neobarroco” como uma escritura de raiz lezamiana e sarduyana mas na qual a “cubanidade” é “substituída por um mergulho no *kitsch* e no *cursi* urbano-argentino” (CAMPOS, 2010, p. 105).

Diferente da *práxis* estética do neobarroco, demarcada geograficamente, ao sugerir o desgaste do termo e o mau uso da palavra por parte da crítica que tende a usá-lo como sinônimo daquilo que se tem dificuldade de compreender ou que apresenta uma fragmentação (ESPINA, 2015, p. 133), Eduardo Espina parodia o neobarroco e cria o “neo-no-barroco” e o “barrocó”:

Considerados los antecedentes, y por respeto a una definición menos anfibia del fenómeno literario y sus especificidades, cabría tal vez, mejor dicho, convendría, hablar de neo-no-barroco o barrocó, en vez de neobarroco para definir el espectro en constante aparición y disolución de una poética multiforme y coral que atraviesa el lenguaje como excavadora y máquina demolidora, convencida de que solo al “otro lado” de las palabras la mente tiene algo para decir y va a decirlo como quiere, sin sentirse responsable de la “comunicabilidad” o no de las palabras elegidas para interpelarla⁴⁸ (ESPINA, 2015, p. 140).

Esse barroco histórico, no Novo Mundo, reciclado pelos teóricos,

⁴⁷Estamos falando de neo-barroco e neo-lamacento. Por que neobarroso? Essas reviravoltas de jade em ofegantes soariam absurdas e fúteis (um brilho oco que só é nublado por insignificância superficial) nos estúdios do River Plate, suspeitas do princípio de toda a tropicalidade e inclinadas a lidar com a ilusão de profundidade da melancolia dos grandes desenraizando distâncias. (Tradução nossa)

⁴⁸ Considerando os antecedentes, e por respeitar uma definição menos anfibia do fenômeno literário e de suas especificidades, talvez fosse melhor falar de neo-não-barroco ou barroco, em vez de neo-barroco, para definir o espectro em aparência constante e dissolução de uma poética multiforme e coral que atravessa a linguagem como escavadeira e máquina de demolição, convencida de que apenas do "outro lado" das palavras a mente tem algo a dizer e o dirá como quiser, sem se sentir responsável pela "comunicabilidade" ou não das palavras escolhidas para questioná-la. (Tradução nossa)

pesquisadores e pensadores do último século acompanhado dos pressupostos da modernidade compõe o neobarroco. Emir Rodriguez Monegall (1979, p. 131) assinala que não é por acaso que o neobarroco tenha sido adotado, “cada crise escava no passado [...] para legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe”. Esse termo representa e abarca as tentativas de reconstituição do barroco como estética e ideologia do século XX, marcado por contradições, heterogeneidade, desarmonia e pela não historicidade hegeliana,

Walter Benjamin engages the seventeenth-century German Trauerspiel to collect Baroque fragments into meaningful (Neobaroque) constellations; Christine Buci-Glucksmann engages Venetian painting to devise an alternative (Neobaroque) theory of seeing; Sarduy analyzes the structures of seventeenth-century European science to create a transgressive (Neobaroque) poetics of “debate and dethronement”⁴⁹ (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 13).

Dessa forma, muitas leituras do novo barroco, neobarroco, barroco moderno, surgiram no âmbito hispano-americano e continuam a aparecer, como as de Roberto Echavarren e Tamara Kamenszain, que convergem com Irlemar Chiampi, ou ainda Eduardo Milán, José Kozer e Claudio Daniel que recorrem a Lezama Lima. Assim, também no Brasil, muitos trabalhos engendrados pelo barroco e sua reavaliação se fizeram, pesquisas que prolongam ou aprofundam a visão do barroco mais como um “estilo de vida” do que como um fenômeno como Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, Holanda; outras pesquisas que tentam dar conta do barroco visto por um viés sincrônico na história, como Haroldo de Campos, Affonso Ávila; outros que negam ou relativizam a existência do barroco como fenômeno histórico, como Hansen, Candido, Grammont.

Uma das primeiras e significativas contribuições à barrocoologia brasileira no último século foi a de Oswald de Andrade, com o “Manifesto Antropófago”, texto já percebido por Haroldo de Campos como uma “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (2006, p. 234). Em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, Haroldo de Campos propõe uma história da literatura brasileira que incorpore autores que romperam com modelos canonizados e traz a noção de barroco como a primeira razão antropofágica. Assim, além de Oswald ter publicado sua “Marcha das Utopias” – e sua verificação do barroco

⁴⁹ Walter Benjamin envolve o Trauerspiel alemão do século XVII para coletar fragmentos barrocos em constelações significativas (Neobarroques); Christine Buci-Glucksmann emprega pinturas venezianas para conceber uma teoria alternativa (Neobaroque) de ver; Sarduy analisa as estruturas da ciência europeia do século XVI para criar uma poética transgressora (neobarroca) de “debate e destronamento. (Tradução nossa)

como “estilo utópico” - a antropofagia oswaldiana adiantava o mote que alimentaria *A expressão americana*, de Lezama Lima, ensaio no qual se constatava que o barroco seria, em última análise, uma resposta do colonizado ao colonizador, pois o ensaísta cubano “secunda, talvez sem o saber, a síntese antropológico-filosófica da teoria de *antropofagia* do modernista brasileiro Oswald de Andrade: *devorar, deglutir e devolver nossa a alimentação cultural importada*” (ÁVILA, 2004, p. 30, itálicos do autor).

Afora as intervenções dos modernistas dos anos 1920, que “descobriram ou inventaram” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 24) um barroco brasileiro, buscando nas avaliações de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho e nas obras plásticas-tectônicas por ele verificadas na Bahia, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais como traços característicos de uma arte verdadeiramente nossa (ANDRADE, 1993, p.80), tínhamos também, na primeira metade do século XX, algumas experiências ensaísticas na revitalização do barroco entre nós, descobertas, sobretudo, nos *insights*, de Sérgio Buarque de Holanda sobre a poesia de Claudio Manoel da Costa e nos ensaios de Otto Maria Carpeaux e Afrânio Coutinho – este último, nos anos 1950, lançou *A literatura no Brasil* e propôs uma “revisão periodológica” no que tangia à “literatura colonial de índole barroquista” (ÁVILA, 1971, p. 106) – e, ainda, estudos de teor plasticista como os de Lourival Gomes Machado, Sylvio de Vasconcellos e Hannah Levy.

Paralelamente à contribuição dos cubanos temos, no Brasil, o poeta e pesquisador mineiro Affonso Ávila, que, buscando no estudo da cultura do barroco e sua “tropicalização americana, brasileira” (ÁVILA, 2004, p. 14), incorporou “o barroco ao quadro geral de nossas heranças” (ÁVILA, 1967, p. 5), analisou e interpretou os seus resquícios, estabelecendo uma linha evolutiva da tradição brasileira. Ao se apropriar da estrutura sincrônica, não linear, para a validação do termo barroco como procedimento de interpretação atual de nossas raízes, considerou esse termo não como um estilo enclausurado em compartimento estanque ou como uma época histórica determinada. Para Affonso Ávila, o barroco voltaria, em tempos atuais, como uma constante humana já verificada nos Setecentos, período em que a tensão estética provocada pela deflagração de questões existenciais sobre o homem brasileiro se prolongaria também no âmbito social, visto que o “homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático” (ÁVILA, 1969, p. 17), assim, longe de historicidade estanque, Ávila alude às formas que assumem as artes em confronto com o devir humano:

E essas formas, correspondendo sempre a uma pressão de contemporaneidade ou às imposições de um contexto peculiar, não se imobilizam, todavia, numa historicidade irreversível, podendo ao contrário reemergir na sua dinâmica própria, ainda que sob roupagem nova, desde que dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de tensão estética, existencial, social (ÁVILA, 1969, p. 15).

Ainda, do outro lado dessa revisão do barroco brasileiro, há aqueles que minoram ou relativizam a experiência do chamado barroco histórico como propulsor da avaliação da nossa modernidade, como Antonio Candido, que não inseriu o barroco por não se enquadrar em seu “sistema”, chave proposta pelo crítico para a leitura de nossa história literária. No mesmo decênio, em que Afrânio Coutinho lançava seus estudos sobre o barroco convertidos em tese, Antonio Candido publicava a primeira edição de sua *Formação da Literatura Brasileira* – livro que desencadeou debates teórico-críticos sobre o papel do barroco em nossa “formação”, entre eles o texto do próprio Coutinho (1960)⁵⁰ – que já imediatamente questionava os marcos cronológicos de Candido –, e o ensaio contestatório e de retificação metodológica, publicado por Haroldo de Campos. Em seu *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*, o poeta-ensaísta, pensando nossa historiografia como uma recusa à metáfora substancialista da evolução natural – geralmente, pautada no conceito de origem –, propôs uma nova ideia de tradição “a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon” (CAMPOS, 2006, p. 237). Assim, fugindo da linearidade evolucionista, ou de uma historicidade “apoiada na divisão estanque das etapas e escolas de estilo” (ÁVILA, 1969, p. 15) que nega possibilidades de apropriações de conceitos históricos para a contemporaneidade, teríamos um “espaço crítico paradoxal, ao invés da doxa: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escoteiros” (CAMPOS, 2006, p. 237).

Haroldo de Campos ocupa espaço privilegiado nos estudos do barroco, pois engendra grande parte dos contrapontos a serem refletidos acerca da fenomenologia do barroco, permeia muitos dos escritos ensaísticos sobre a expressão artística aplicada à contemporaneidade e, sobretudo, ainda faz surgir, incitando pela tradução como crítica – transcrição –, nomes da literatura hispano-americanas ligados aos estudos do barroco que dialogam com a barrocolgia dos escritores brasileiros.

⁵⁰ “Formação da Literatura Brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2008. (1ª edição de 1960)

Em 1971, Haroldo de Campos publica o texto *Uma arquitetura do barroco*, no qual apresenta um percurso sobre o barroco próximo à constante histórica “uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entre-espelham” (2013 p. 149). Nesse percurso, Haroldo perpassa por Lícofron, Li Shang-Yin, Góngora, Mallarmé, Sousandrade e Lezama Lima, trazendo afinidades metalinguísticas entre os poetas, sob o signo barroco, e transcrições. Em 1988, escreve *Lezama: o barroco da contraconquista*, no qual, além de tecer análise sobre o barroco como “forma de devir”, “arte da contraconquista” e “rotação de signos”, elenca as teorias e discussões de Lezama, postos em *Expressão americana*, as particularidades brasileiras, como Machado de Assis, Gregório de Matos. E finaliza, ainda, dizendo: “nada melhor que fechar esta resenha jubilante com um poema emblemático de José Martí, figura exponencial do *róseau lezamesco*” (2010, p. 60). A obra de Lezama permeia direta e indiretamente a obra de Haroldo de Campos, em *A morte vestida de verde jade* e *Escrito sobre Jade*, o poeta brasileiro, remetendo ao poema lezamiano, retoma o fascínio pelo elemento simbólico da cultura oriental e pré-colombiana, uma espécie de delírio neobarroco, para recriar.

Outro cubano de notável admiração por parte de Haroldo de Campos é Severo Sarduy. Foi de Haroldo a iniciativa de publicar em português os ensaios de Severo Sarduy, reunidos sob o título *Escritos sobre um corpo* (1979) que, em texto introdutório intitulado *No limiar do Opus Sarduy*, o brasileiro destaca a filiação entre os escritores cubanos em relação ao Barroco na América Latina. Em 1986, Sarduy vem ao Brasil e Haroldo publica a tradução de alguns sonetos seus considerando, borgeamente, que suas transcrições desses poemas são traduções de traduções: travestimento de outro travestimento, usando termos do próprio Sarduy. Em conferência apresentada ao *Coloquio internacional sobre la obra de Severo Sarduy*, em Havana, 1995, Haroldo expõe *Três (re)criações para Severo Sarduy*, no qual conta sua trajetória como leitor de Severo, desde a primeira aproximação, através do romance *De onde son los cantantes*, até o momento em que se tornam amigos. No texto da conferência, Haroldo ainda perpassa toda a criação literária de Sarduy, seu viés ensaístico sobre o barroco e, além de apresentar as três (re)criações, tece apreciações críticas acerca da própria escrita literária, a “levitação barroquista de Sarduy, o gigantismo do barroco “sério”, corroído pela ironia pós-moderna, se achinesa em “tutameias” (Guimarães Rosa) de um voluptuoso rococó. Barrococó” (2010, p. 73).

São muitas as contribuições de Haroldo de Campos para os estudos do barroco, desde ensaios crítico contestatórios, ensaios apreciativos, transcrições dos clássicos barrocos como Sor Juana Inês de la Cruz e Góngora, transcrições dos novos barrocos como Lezama Lima, Severo Sarduy, César Vallejo, Octavio Paz e Perlongher, impulsor desses diálogos entre literaturas latino-americanas, Haroldo de Campos foi também um poeta neobarroco, não somente em suas criações, mas também em suas recriações. Severo Sarduy, no ensaio *Rumo à concretude*, escreve ao se referir a *Galáxias* que há ali um gesto de

barroco frondoso, selvático, furioso, que se deixou decantar numa geometria legível, despojada até à transparência do projeto, com as fachadas mineiras do Aleijadinho. Neobarroco, ou melhor, outro classicismo: como se os moldes métricos ou estróficos não implicassem uma torção ou um resíduo do sentido, porém estivessem prestes a conduzi-lo em toda a sua intensidade (1979, p. 125).

E conclui dizendo ainda que a obra de “Haroldo de Campos seria como a exaltação e o desdobramento de uma região da dicção, de um espaço da fala vasto e barroco como o mapa de seu país: sopro e articulação, alento e pronúncia: nascimento e discurso” (1979, p. 125). Para o crítico literário Jacobo Sefamí, a poesia concreta brasileira, e particularmente a influente coleção de poesia de Campos, *Galáxias*, de 1984, deu um impulso crucial ao neobarroco (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 11).

Assim como com Haroldo, afora os ensaios e pesquisas teóricas, o barroco foi incorporado também às composições literárias dos pesquisadores. Lezama Lima escreveu seus ensaios revisionistas sobre o barroco, mas também escreveu barrocamente *Paradiso*, o inacabado *Oppiano Licario* e muita poesia; Carpentier demonstrou a mestiçagem e o “real maravilhoso”, de que fala, nas próprias linhas de escritos como *O reino deste mundo*, *Concierto Barroco* e *Recurso do método*; em Severo Sarduy desde *Gestos* e *Donde son los cantantes*, romances em que proliferam o cubanismo recheado da terminologia sexual caribenha, até *Colibri*, *Cobra*, *Maytreia*, *Cocuyo* e *Pájaros de la playa*, onde fervem descrições e personagens que se multiplicam pela incorporação de funções, atos dramatizados, gestos performáticos, metalinguísticos, intertextuais, barrocos podem ser vistas como a exemplificação do que chamou de mescla neobarroca; Affonso Ávila além de seus *Resíduos Seiscentistas em Minas* ou *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, ensaios de dicção barroquizante em sua feitura, ainda foi um poeta do neobarroco, como estuda

Anelito de Oliveira em sua pesquisa *A aurora das dobras*. Assim como com Perlongher e seus *Alambres*, José Kozer e suas coletâneas poéticas, Eduardo Espina, Eduardo Milán, entre outros pesquisadores que se apropriaram do barroco repensado incorporando seus aspectos expressivos a suas próprias técnicas literárias.

Daí a importância de olharmos para antologias da escrita neobarroca na América Latina, compostas a partir da vinculação de escritores do século XX e XXI. Essas antologias literárias, longe de definirem um cânone fechado, como o fazem as historiografias literárias, correspondem a uma mostra transistórica e fascinante de escritores que jogam no campo da experimentação poética pela arquitetura verbal. Todos sob o signo neobarroco.

4.1. ANTOLOGIAS DA LITERATURA NEOBARROCA LATINO-AMERICANA

O neobarroco, designação às vezes dúbia pela contemporaneidade de sua teorização, mas consoante com as práticas de uma literatura multiforme, é objeto para se pensar algumas produções literárias no rol latino-americano. Faz-se importante ressaltar de antemão que não há uma escola literária neobarroca composta por certos escritores que seguem parâmetros e concepções artísticas específicas, mas sim que há, entre esses escritores, conexões e traços que assim podem caracterizá-los. As obras ditas neobarrocas não têm, portanto, uma estratégia de escrita almejada propositalmente, nem princípios normativos exclusivistas que as regem. Ao contrário, o neobarroco se faz como uma estética da mistura, da quebra de fronteiras entre repertórios culturais, “mesclando o erudito ao popular, o neologismo ao arcaísmo, o ocidental ao oriental, o poético ao prosaico, num deliberado hibridismo que incorpora ainda a tradição do Século de Ouro e da vanguarda internacional” (DANIEL, 2010, p. 17).

Severo Sarduy (1979), por exemplo, pensando nesse barroquismo da latino-américa e seus procedimentos variados, relaciona, em seu ensaio *El barroco y neobarroco*, de 1979, artistas – poetas, prosadores, pintores, cineastas, escultores – brasileiros e hispano-americanos sob o mesmo signo barroco, ainda que cada um em sua singularidade, “la exuberancia barroca de Gran sertón: veredas, de João

Guimarães Rosa, son detectables, como sostenes oratórios⁵¹” (SARDUY, 1999, p. 1391), Glauber Rocha e “la superposición cinematográfica: superposición de dos o más imágenes que se condensan en una sola —es decir, condensación sincrónica— [...] y también superposición de varias secuencias, que se funden en una sola unidad del discurso en la memoria del espectador⁵²” (SARDUY, 1999, p. 1393); as Galáxias em que “el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregorio de Matos⁵³” serviram para os mosaicos fonéticos para as “aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a sí mismas, tan endeble es la vértebra semántica⁵⁴” (SARDUY, 1999 p. 1398), entre outros. Assim como Haroldo de Campos, em *Barroco, Neobarroco e Transbarroco*, após identificar duas linhagens de barroco, transcorre sobre produções barrocas, árcades tardo-barrocas, românticas, simbolistas, modernistas e contemporâneas perpassando por Gregório de Matos, Padre Vieira, Aleijadinho, índio Kondori, Tomás Antonio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa, Luis Gama, Bernardo Guimarães, Sousandrade, Odorico Mendes, Cruz e Souza, Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Affonso Ávila, Décio Pignattari, Severo Sarduy, Alejo Carpentier e, até mesmo, sua barroquizante *Galáxias*, de modo a borrar todo esse sentido diacrônico de escolas literárias ao apresentar cada um desses artistas sob um estilo barroco, um barroquismo de impacto trans-histórico, através de “fios dispersos desses estilos em nossa literatura (sobretudo na poesia, mas também na prosa), a partir do barroco histórico da Colônia, projetando-o, todavia, no presente de criação” (CAMPOS, 2004, p.14).

Condensação sincrônica, superposição ou mescla de linguagens, nesse aspecto, antologias foram estabelecidas compostas por distintos escritores que têm no âmago de suas produções literárias – tanto poesia como prosa – a chancela de homem latino-americano neobarroco. A primeira, *Transplatinos*, foi organizada por Roberto Echavarren e publicada por Editorial El Tucán de Virgínia, no México, em

⁵¹ A exuberância barroca de Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, são detectáveis, como oratórios. (Tradução nossa)

⁵² Superposição cinematográfica: superposição de duas ou mais imagens que são condensadas em uma - ou seja, condensação síncrona - e também [...] superposição de várias sequências, que se fundem em uma única unidade de discurso na memória do espectador. (Tradução nossa)

⁵³ O cortante jogo de texturas portuguesas, explorado pelo poeta gongoriano Gregório de Matos. (Tradução nossa)

⁵⁴ Aliterações que se espalham nas páginas para dispositivos móveis e se referem apenas a si mesmas, tão frágil é a vértebra semântica. (Tradução nossa)

1990; em seguida, *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*, versão em português de escritores hispanos, organizada por Néstor Perlongher e com traduções de Josely Viana Baptista (Iluminurias, São Paulo, 1991); dessas duas constituiu-se o núcleo base para o *Medusario/Muestra de poesia latino-americana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1996), compilação editada por Echavarren, José Kozer e Jacobo Sefamí, com prólogos do primeiro e de Perlongher e epílogo de Tamara Kamnienzsain; na mesma perspectiva ainda tem-se a antologia organizada por Cláudio Daniel, *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*, publicada em 2004, a antologia bilíngue da poesia argentina e brasileira contemporânea *Puente=Ponte* (2003), organizada por Jorge Monteleone e por Heloísa Buarque de Hollanda, e, em 2009, a antologia bilíngue *The Oxford Book of Latin American Poetry* a cargo de Ernesto Livon-Grosman e Cecilia Vicuña. Todas essas antologias reuniram escritores sob o signo da assimetria, do hibridismo, da mistura linguística e cultural e das releituras de uma estética anteriormente estanque no espaço-temporal, com uma criação literária rumada pelo uso da linguagem sem limitação, intensificando, assim, o diálogo entre escritores de língua portuguesa e de língua espanhola pertencentes a esse complexo contexto cultural da América Latina.

Além de tudo, essas antologias ao acrescentarem poetas brasileiros vêm para barrar o “19+1” (CANDIDO, 1995, p. 298), ou seja, o distanciamento do Brasil em relação aos outros países da América Latina, problemática apontada por Antonio Candido, em 1981, ao ensaiar sobre a “nova narrativa latino-americana”,

Por todo el mundo, cuando se menciona la "nueva narrativa latinoamericana", se piensa casi exclusivamente en la producción de veras impresionante de todos los autores distribuidos en todos los países de América que hablan la lengua española, es decir, diecinueve, si no me engaño. Una unidad compuesta, sólida y poderosa, frente a la cual, en un segundo momento, se recuerda que existe una unidad simple que habla portugués y que es necesario incluir, a fin de completar el panorama⁵⁵ (1995, p. 297).

Abre-se, desse modo, a possibilidade para estudos comparativos num encontro com a *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1970-1972), extenso e intenso ensaio, em que Haroldo Campos proporciona um cortejo sincrônico, uma

⁵⁵ Em todo o mundo, quando é mencionada a "nova narrativa latino-americana", pensa-se quase exclusivamente na produção verdadeiramente impressionante de todos os autores distribuídos em todos os países da América que falam a língua espanhola, ou seja, dezenove, se não enganado. Uma unidade composta, sólida e poderosa, diante da qual, em um segundo momento, recorda-se que existe uma unidade simples que fala português e que é necessário incluir, para completar o panorama. (Tradução nossa)

mirada da literatura latino-americana que vai do barroco às manifestações de vanguarda atual, representados, em especial, por Sousândrade, Huidobro, Octavio Paz, Borges e Cortázar, o barroquismo de Lezama, Cabrera Infante e Severo Sarduy são estudados em correlação com autores brasileiros, do modernismo de 22 à poesia concreta. Aqui, Haroldo de Campos faz um transcurso sobre as obras desses escritores que demarcam a rarefação dos limites demarcatórios entre poesia e prosa, adentra ensaisticamente a teoria do barroco, chega a descrever, por exemplo, o porquê de *De donde son los cantantes* é “uma das mais significativas manifestações do neobarroquismo” (CAMPOS, 1977, p. 35), as correlações neobarrocas entre *Rayuela*, *Três tigres tristes*, *Grande sertão: veredas* e *Paradiso*, e demarca, desse modo, barroquismos a serem encontrados, percebidos e explorados apenas posteriormente.

Ambos, *Grande Sertão* e *Paradiso* – são livros barrocos: neobarrocos, melhor dizendo. O de Rosa por suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores; pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavra); pelo confronto oximoresco de barbárie e refinamento [...]. O de Lezama, pela metaforização gongorina do cotidiano; pelo prodígio de uma linguagem que é um escândalo romanesco, na medida em que substitui, às convenções de “tipo” do romance realista, com seus requisitos de verossimilhança, a unidade plurifacetada do discurso poético do autor [...]; enfim, pelo misticismo sincrético; pela fusão também de sofisticação e *naïveté* (a um ponto que, por vezes, roça o *kitsch*) e, ainda, por um tema amoroso que se inscreve de igual no *topos* do Eros interdito (CAMPOS, 1977, p. 34).

Diferente das historiografias literárias, as antologias, aqui expostas, representam, justamente, o pensar fora da lógica organicista. A literatura de Wilson Bueno não corresponde ao cânone, o escritor se centra à margem dos estudos literários *standards*, mas, ainda assim, pelo jogo com a palavra narrativa, com a emulação, fabulação, com o baixar fronteiras ao mesclar idiomas – português, espanhol, guarani e árabe – e culturas numa mesma sentença, ou seja, com a literatura de arquitetura verbal, se enquadra nesse conjunto de poetas-ensaístas e prosadores que reinventam a língua e que dela partem em suas narrações e, desse modo, foi incluído em antologias como *Medusario/Muestra de poesia latino-americana*, *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* e *The Oxford Book of Latin American Poetry*, as três, de diferentes maneiras, realizam uma seleção de poetas sob o mesmo signo: o neobarroco.

Medusario/muestra de poesia latino-americana, ampliação de *Caribe transplatino* e *Transplatinos*, tem, de acordo com seu prólogo, dois propósitos: “a)

pretende dar a conocer a los poetas en ambitos donde no se los ha leído por faltar sus libros, b) yuxtapone unos poemas que posiblemente daran impresiones vivaces por su contraste y comparación⁵⁶ (ECHAVARREN, 1990, p. 7). Em entrevista à revista *Zunái*, Roberto Echavarren disse:

Chamei-a de “mostra” para distingui-la de uma antologia. Nossa tarefa foi mais próxima de um curador de artes plásticas: alguém que relaciona os artistas a partir de traços comuns ou de contrastes calculados. O processo de realização teve uma longa gestação e seus antecedentes foram o meu *Transplatinos* (que apresenta a poesia do Rio da Prata ao leitor mexicano) e *Caribe Transplatino* (a coleção bilingüe preparada e prefaciada por Néstor Perlongher, publicada em São Paulo). Lezama Lima aparece no pórtico de *Medusário* como figura sinaleira e “pai” da nova poesia — deslocando, por certo, outras figuras que, apesar de sua notoriedade, não foram inspiradoras para os novos poetas (DANIEL, s.d.).

No prólogo, Roberto Echavarren correlaciona o modernismo espanhol e o brasileiro dos anos vinte ao surgimento de vanguardas que romperam “con la ilación de la frase y también, como Joyce, con la incegridad del significance, explosión y reflexión de fonemas⁵⁷” (ECHAVARREN, 1990, p. 9). Para exemplificar essa tendência, Echavarren cita o grupo *Noigandres*, de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que nos anos 1950 se voltaram ao poeta Mallarmé e seu *Um lance de Dados* e, ainda que diferente do poeta francês, tenham suprimido a sintaxe em favor de significantes declinações geométricas sobre a página, produziu efeitos semânticos a partir

de los deslizamientos (o las modificaciones) del significante, al mismo tiempo que Roman Jakobson, desde la linguística, definía la función poetica como el recaer (el resonar) del eje vertical de la selección de las palabras de acuerdo a lo que significan, sobre el eje horizontal de la combinación o sucesión de las frases. Dicho de otro modo: lo que se dice, lo que se escribe, depende de un criterio de relación “motivada” (o armónica o disonante) entre el aspecto semantico y el fonico del habla.⁵⁸ (ECHAVARREN, 1990, p. 10).

A função poética de Jakobson, souberam os concretistas e a linhagem Huidobro-Girondo-Paz-Noigandres, funciona em qualquer mensagem. Os escritores

⁵⁶ a) visa tornar os poetas conhecidos em áreas onde não foram lidos porque seus livros estão faltando; b) ele justapõe alguns poemas que possivelmente deram impressões animadas devido ao contraste e comparação. (Tradução nossa)

⁵⁷ Com a extensão da frase e também, como Joyce, com a incerteza do significado, explosão e reflexão dos fonemas. (Tradução nossa)

⁵⁸ Dos deslizamentos (ou modificações) do significante, ao mesmo tempo em que Roman Jakobson, da linguística, definiu a função poética como a recaída (ressonante) do eixo vertical da seleção de palavras de acordo com o que elas significam, sobre o eixo horizontal da combinação ou sucessão das frases. Em outras palavras: o que é dito, o que é escrito, depende de um critério de relação “motivada” (ou harmônica ou dissonante) entre os aspectos semântico e fonético da fala. (Tradução nossa)

do chamado neobarroco recuperam o jogo com as palavras, a batalha de estilo travada pelos poetas do modernismo, a nova poesia, a lá Jose Lezama Lima, tendo em vista a poesia barroca e não apostam, como foi o caso das vanguardas, em um método único ou coerente de experimentação, trabalham tanto a sintaxe quanto o substrato fonético. Para Echavarren, a poesia neobarroca compartilha com a vanguarda a tendência a experimentação com a linguagem, mas evita o didatismo ocasional, assim, por exemplo, como Haroldo de Campos que “después de la etapa del concretismo, ha escrito las *Galaxias*, ejercicio sintáctico de largo aliento. Los neobarrocos conciben su poesía como aventura del pensamiento mas alla de los procedimientos circunscritos de la vanguardia⁵⁹” (ECHAVARREN, 1990, p. 10). Também, a poesia neobarroca rejeita qualquer limitação coloquialista, qualquer estratégia privativa ou restrição a um determinado vocabulário, “puede decirse que no tienen estilo, ya que mas bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento⁶⁰” (ECHAVARREN, 1990, p. 11). No texto *Barroco y neobarroco*, Echavarren fala novamente dessa “antologia”:

Los poetas de Medusario han sido llamados neobarrocos. Comprobamos en ellos una dispersión de escrituras. Nada parecido a una escuela, a la manera de Breton y los surrealistas. Nadie apuesta aquí los métodos de experimentación de las vanguardias: supresión de la sintaxis, enumeración caótica, o cualquier otro procedimiento más o menos exclusivo. Nadie se vuelve prisionero de un procedimiento. En este sentido, la poesía barroca no tiene estilo⁶¹ (ECHAVARREN, 2010, p. 84).

Assim, *Medusario*/muestra de poesia latino-americana, realizada por Roberto Echavarren, José Kozer e Jacobo Sefamí no México, em 1996, (Fondo de Cultura Económica), representou uma nova linhagem de poetas de língua hispânica e lusitana que incluíam em sua literatura “experimentos polivocálicos y paratácticos de un alto Modernismo junto con la métrica e imaginario de los poetas metafísicos ingleses y los bardos del Siglo de Oro del barroco español” (KOZER, 2019, p. 19). Dentre esses poetas, tendo como liminar Lezama Lima, estão Eduardo Milán, Néstor Perlongher,

⁵⁹ Após o estágio do concretismo, ele escreveu as *Galáxias*, um exercício sintático de longo prazo. Os neobarrocos pensam em sua poesia como uma aventura de pensamento além dos procedimentos circunscritos da vanguarda. (Tradução nossa)

⁶⁰ Pode-se dizer que eles não têm estilo, pois preferem passar de um estilo para outro sem se tornar prisioneiros de uma posição ou procedimento. (Tradução nossa)

⁶¹ Os poetas de Medusario foram chamados de neobarrocos. Verificamos sobre eles uma dispersão de escrituras. Nada como uma escola, à maneira de Breton e dos surrealistas. Ninguém aqui aposta nos métodos de vanguarda da experimentação: supressão de sintaxe, enumeração caótica ou qualquer outro procedimento mais ou menos exclusivo. Ninguém se torna prisioneiro de um procedimento. Nesse sentido, a poesia barroca não tem estilo. (Tradução nossa)

Arturo Carrera, José Kozzer, Reynaldo Jimenez, Eduardo Espina, Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, José Carlos Becerra, David Huerta, Mirko Lauer, Marosa di Giorgio, Raúl Zurita, Marco Antonio Etedgui, Tamara Kamenszain, Osvaldo Laborghini, Coral Bracho, Gonzalo Muñoz, Roberto Echavarren e os brasileiros Paulo Leminski, Haroldo de Campos e Wilson Bueno. De Wilson Bueno, um trecho da novela *Mar paraguay*.

A inclusão de 18 páginas de *Mar paraguay* no *Medusario* representou, além da união de práticas poéticas aproximadas, o intercâmbio entre as literaturas brasileira e latino-americana. Em entrevista a Claudio Daniel para o Suplemento Literário de Minas Wilson Bueno disse que essa interação, apesar de que deveria ser maior, já foi pior:

Mas aos poucos acho que isto está melhorando, sobretudo depois da internet e de iniciativas louváveis de reunião de escritores como as empreendidas por Luis Bravo, no Uruguai e, mais recentemente, Jorge Montesinos e Douglas Diegues, em Assunción, no Paraguai, sem deixar de citar Reynaldo Jimenez com aquela brilhante e generosa edição da argentina *Tsé-Tsé* dedicada a 30 poetas brasileiro (DANIEL, 2018, p. 221).

Em *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, além de fragmentos da novela *Mar Paraguay*, os textos *Silêncios* e *Cada cabeça, uma sentença* foram incluídos. Wilson Bueno configura, nesta antologia, ao lado de Severo Sarduy, Lezama Lima, Carlos Ortiz, Coral Bracho, Eduardo Espina, Eduardo Milán, Horácio Costa, José Kozzer, Josely Vianna Baptista, León Félix Batista, Mário Arteca, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Raúl Zurita, Reina Rodriguez, Reynaldo Jiménez, Roberto Echavarren Roberto Picciotto, Rodolfo Hinostroza, Tamara Kamenszain, Vitor Sosa, Haroldo de Campos e Paulo Leminski, ou seja, perpassa e abrange escritores do Brasil, Peru, México, Cuba, Chile, Uruguai, República Dominicana e Argentina. Como prefácio, o livro apresenta o texto de Haroldo de Campos intitulado *Barroco, Neobarroco, Transbarroco*, texto supracitado em que o poeta realiza um percurso pelos principais textos críticos sobre o barroco americano, perpassa Lezama Lima e a visão de barroco como arte da contraconquista – retomada por Carlos Fuentes em *O espelho enterrado* no qual invoca a proposta de José Martí de que “a diversidade cultural, longe de ser um embaraço, transformou-se na própria fonte de criatividade” (CAMPOS, 2004, p. 13) – considera o fenômeno do hibridismo indo-afro-ibérico nas artes do Novo Mundo e a visão de que “os conquistadores foram conquistados” em paralelo com o conceito de antropofagia proposto por Oswald de

Andrade, enfim, parâmetros referenciais que “sinalizam a importância do barroco em sua transplantação na Ibero-América, onde se miscigenou ao contributo indígena e africano” (CAMPOS, 2004, p. 13). Nesse texto, Haroldo de Campos pensa em duas linhas que percorrem o barroco histórico: “o sério-estético (lírico, encomiástico, religioso) e o joco-satírico (aliado, na prosa, ao ‘picaresco’, gênero este que deu, entre nós, com variantes e características próprias, o ‘romance malandro’, estudado por Antonio Candido)” (p. 14) e faz um passeio pelas linhagens do pensamento Barroco, passando por Oswald de Andrade, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Carlos Fuentes, Gregório, Padre Vieira, Odorico Mendes, Bernardo Guimarães, Cruz e Souza, Euclides da Cunha, Raul Pompéia, Décio Pignatari, Affonso Ávila, Paulo Leminski, demonstrando em cada um o lugar que lhe convém, na saturação de signos e na prosódia barroca, nessa designação.

A seleção ainda conta, além do posfácio de Echavarren (texto que era prefácio de *Medusario, muestra de poesia latinoamericana*), com introdução de Claudio Daniel, intitulada *Escrita como tatuagem*, em que o poeta, além de explicar sua visão trans-histórica do barroco, afirma que a diferença desta para *Transplatinos* e *Caribe Transplatino* é justamente a presença de um número maior de brasileiros “cuja produção está em sintonia com esse ‘artesanato furioso’ ou loucura da linguagem” (DANIEL, 2004, p. 21) e introdução de José Kozer, *O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana*, em que o escritor comenta a aproximação desses poetas por meio da escritura neobarroca e, comenta, o porquê da inclusão de cada um na antologia ao tecer uma pequena glosa de seus escritos. Para José Kozer, os poetas do neobarroco não permanecem numa moldura definida,

trabalham no deslocamento extremo, esticando a linguagem ao máximo, todos os tipos de linguagem, participando na liberdades do barroco: sua escrita não é engendrada para a luxúria mas, na melhor das hipóteses, para a luxúria como adoração; cada um e todos eles, mais do que poeta, é uma configuração de muitas vozes, polifônica, coral (KOZER, 2004, p. 25).

Assim,

um sumário da poesia neobarroca incluiria noções tais como dispersão, a reapropriação de estilos formais, estilos que movem-se em paisagens bárbaras, onde as ruínas são reunidas, uma escrita onde o *trobar clus* e o hermético proliferam, onde há turbulência, misturas não-naturais, uma alegria engrenada para combinar linguagens, a dissolução do sentido unidirecional, sem aplauso para o *self* ou o ego ou o eu; polifonia, polivalência e versatilidade, utilização de estilos anteriores de a forma a destruí-los, criando uma verdadeira explosão de diferentes formas de escrita, um terreno de materiais, uma assinatura em direção ao feio, ao sórdido, ao reciclável, tudo aquilo caracteriza o neobarroco (KOZER, 2004, p. 39).

Claudio Daniel ainda realizou, para a *Psicanálise & Barroco em revista* v.8, n.1: 207-209, jul.2010, a antologia *Breviário de Poesia Neobarroca na América Latina II* na qual publicou um poema de um livro inédito de Wilson Bueno, intitulado *35 poemas de amor*, ao lado de poetas que, além de jogarem com a linguagem, dedicam seus poemas a poetas barrocos e neobarrocos já falecidos.

The Oxford Book of Latin American Poetry, editada pela Oxford Press University em Nova York, é uma coletânea, bilíngue, que busca abranger quinhentos anos da literatura latino-americana – bem como práticas poéticas de tradição oral anteriores a 1492 e que resistiram – sob o intuito de demonstrar como o contexto complexo, desde a colonização europeia, e a mistura cultural fez dos latino-americanos criadores de uma poética singular, como explicam no prefácio os editores Cecilia Vicuña e Ernesto Livon-Grosman:

The continual clash of cultures and languages in Latin America, brought about by the European conquest, created a "verba criolla," in José Lezama Lima's words—a verbal mix, a mestizo poetics resplendent with contradiction and linguistic experimentation. To present this dynamic mestizaje, or hybridity, as well as the continuity of the experimental tradition, became our goal in selecting work. To this end we included a great number of poets not yet well known in the English language ⁶² (2010, p. 17).

Os dois textos introdutórios, *An Introduction to Mestizo Poetics*, de Cecilia Vicuña, e *A Historical Introduction to Latin American Poetry*, de Ernesto Livon-Grosman, representam muito à seleção dos poetas da antologia. O texto de Cecília Vicuña perpassa problemáticas da historicidade latino-americana como a violência da colonização europeia, a tentativa de destruição da cultura nativa, a conversão forçada ao cristianismo, a tentativa de substituição sistemática dos idiomas nativos por português e espanhol e, ainda, a escravidão tanto indígena quanto negra para denotar o sentimento de resistência, intrínseco até hoje, surgido no âmago do americano. Vicuña atribui, por exemplo, o início da poesia latino-americana a Malintzin, escrava nahua que se tornou a '*lengua*' intérprete e concubina de Hernán Cortés, e que, forçada a falar na língua dos conquistadores, inventou uma maneira de falar espanhol

⁶² O choque contínuo de culturas e línguas na América Latina, causado pela conquista europeia, criou uma " *verba criolla* ", nas palavras de José Lezama Lima - uma mistura verbal, uma poesia mestiça resplandecente às contradições e à experimentação linguística. Apresentar essa mestiçagem dinâmica, ou hibridismo, bem como a continuidade da tradição experimental, tornou-se nosso objetivo na seleção de trabalhos. Para esse fim, incluímos um grande número de poetas ainda não bem conhecidos no idioma inglês. (Tradução nossa)

com uma entonação nativa que, dentro de algumas gerações, se tornou a matriz da poesia mestiça. A partir de Malintzin, a escritora tece considerações sobre o conceito de “mestiço” exemplificando momentos em que os nativos foram obrigados a se adaptar ao europeu, mas que, ao invés de simplesmente aceitar a cultura do outro, mantiveram seus valores centrais, resistiram à conquista e acabaram por transformar e criar uma nova cultura, nas palavras de Oswald de Andrade: antropofagia. Cecília se utiliza desse mote para compor a seleção e explicar o porquê de cada poeta na antologia.

Nesta mesma perspectiva, Ernesto Livon-Grosman afirma que os poemas apresentados na antologia são respostas a discussões sobre o poético na cultura latino-americana e respostas a questões de raça e etnia que se originaram no século XX e começaram a informar e definir o que significava ser latino-americano.

As a result, Latin American literary culture is marked by socially conscious dialogue. This does not mean that this dialogue is always explicitly political, but Latin American poetry is, among other things, a product of the struggles for independence that resulted in different nation-states and, later, in the longlasting effort to define itself as a new territory distinct from Europe⁶³ (2010, p. 33).

Essa antologia, diferente das outras, traz em sua abertura hieróglifos maias que aparecem em vasos pré-colombianos preservados. O primeiro poema é o original de Nahuatl que descreve a resposta indígena à corte e aos conquistadores. Posteriormente, passamos para trechos pintados de livros maias, para um "khipu" (um sistema de notação andino usando nós e fios coloridos), para os *Comentários reales de los incas*, de 1609, por Inca Garcilaso de la Vega, o primeiro autor que se autodenominava um mestiço e, finalmente, um trecho do *Popul Vuh*. Após esses escritos é que a antologia, de maneira cronológica, inicia com os escritos do Novo Mundo espanhol, começando com *La araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, perpassa escritores do barroco, a poesia do século XIX, começando com Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862, Uruguai), poetas como José Martí (1853-1895), que lutaram pela independência de Cuba da Espanha, e poetas que figuram a transição entre os séculos XIX e XX. Ao entrar no século XX, encontramos muitos nomes com os quais o mundo de língua inglesa já está familiarizado - Gabriela Mistral, César

⁶³ Como resultado, a cultura literária latino-americana é marcada por um diálogo socialmente consciente. Isso não significa que esse diálogo seja sempre explicitamente político, mas a poesia latino-americana é, entre outras coisas, um produto das lutas pela independência que resultaram em diferentes estados-nação e, posteriormente, no esforço de longa data para se definir como um novo território distinto da Europa. (Tradução nossa)

Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz, etc., mas é a inclusão de poetas mais ignorados que torna essa antologia superlativa. Inclui invenções poéticas concretas de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, assim como outros poetas da América do Sul e da América Latina que aplicaram sua criatividade à poesia visual. Outra coisa interessante nessa antologia da poesia latino-americana é a inclusão de transliterações da poesia oral, o volume termina com obras de poetas orais contemporâneos maias de Tzoltzil, como Xunka Utz'utz 'Ni', Loxa Jiménez López e Maria Ernándes Kokov.

Repleto de fotografias e desenhos para ilustrar a fisicalidade destes poetas, esta antologia se sobressai por resgatar as poéticas da América Latina – desde antes da colonização no continente americano até as poesias experimentais do século XX – e transcrevê-las sob a característica de resistência cultural através da mestiçagem e do neobarroco, manifestação de linguagens e de culturas,

a practice that grew out of an appropriation of the Spanish baroque to become an authentically Latin American aesthetic. This came about, in great part, because José Lezama Lima, among others, developed even further the concept of an American neo-baroque, one that would fuse European and criollo cultural referents and take the original Spanish form to a new level of complexity and diversity. Other well-known practitioners include the Cubans Severo Sarduy and José Kozer, the Argentine Néstor Perlongher, and the Brazilian Josely Vianna Baptista—all poets who combined the concept of mestizaje with experimental poetics⁶⁴ (GROSMANN, 2010, p. 38).

Figura na seleção⁶⁵ um fragmento, de *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, como escritor que alargou as fronteiras geográficas publicando vários volumes de contos,

⁶⁴ Uma prática que surgiu de uma apropriação do barroco espanhol para se tornar uma estética autenticamente latino-americana. Isso ocorreu, em grande parte, porque José Lezama Lima, entre outros, desenvolveu ainda mais o conceito de um neobarroco americano, que fundiria referências culturais européias e crioulas e levaria a forma original espanhola a um novo nível de complexidade e diversidade. Outros praticantes conhecidos incluem os cubanos Severo Sarduy e José Kozer, o argentino Néstor Perlongher e o brasileiro Josely Vianna Baptista – poetas que combinaram o conceito de mestiçagem com poéticas experimentais. (Tradução nossa).

⁶⁵ Na seleção ainda há escritos anônimos – Maya scribes, And All Was Destroyed (excerpt), Codex Cantares Mexicanos, The Florentine Codex (excerpt), Inca Khipu, Popol Vuh (excerpt), The Book of Chilam Balam of Chumayel (excerpt), The Book of Chilam Balam of Mani (excerpt), Grant Don Juan V Life, Atahualpa Death Prayer – e textos do Inca Garcilaso de La Vega, Alonso de Ercilla y Zuñiga, Mateo Rosas de Oquendo, Felipe Guamán Poma de Ayala, Gregório de Matos, Sor Juana Inês de la Cruz, Simón Rodríguez, Bartolomé Hidalgo, Francisco Acuña de Figueroa, Hilario Ascasubi, Antonio Gonsalves Dias, Manuel Antonio Alvares de Azevedo, Sousândrade, José Hernández, Antonio de Castro Alves Rosa Aranedo, José Martí, João da Cruz e Sousa, José Asunción Silva, Olavo Bilac, Rubén Darío, José Juan Tablada, José María Eguren, Joaquin Torres García, Julio Herrera y Reissig, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry, Delmira Agustini, Manuel Bandeira, Enriqueta Arvelo Larriva, Gabriela Mistral, Oswald de Andrade, Oliverio Girondo, César Vallejo, Vicente Huidobro, Mário de Andrade, Pablo de Rokha, Maria Sabina, Juan L. Ortiz, Gamaliel Churata, Raúl Bopp, Luis Palés Matos, Jorge Luis Borges, Cecilia Meireles, José Gorostiza, Carlos Drummond de Andrade, Nicolás Guillén, Xavier Villaurrutia, César Moro, Pablo Neruda, Aurelio Arturo, Omar Cáceres, Martín Adán, José Lezama Lima, Enrique Molina, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Paz, Joaquín Pasos, Nicanor Parra, Violeta Parra, Gonzalo Rojas, César Dávila Andrade, João Cabral do Meló Neto,

novelas e poemas em prosa no México, no Chile, em Cuba, na Argentina, no Canadá, nos Estados Unidos, no Peru, Uruguai, chegando ainda a ser editor-assistente da revista *De Azur*, editada pela Columbia University, nos Estados Unidos, dedicada à produção literária anglo-hispânica.

Parafraseando Roberto Echavarren (2004, p. 255), a prosa poética barroca e a neobarroca não partilham necessariamente os mesmos procedimentos literários, ainda que certos traços sejam equivalentes, o que partilham é uma tendência ao conceito singular, não geral, uma necessidade de ir além das adequações pré-concebidas e entre a linguagem do poema e as expectativas supostas do leitor, o desdobrar de experiências além de qualquer limite. Assim, à essa arquitetura verbal nas alegorias simbólicas narradas é que pretendemos nos deter neste texto, sobretudo, na escritura paródica e polifônica de um barroco mestiço que abriu caminhos além-fronteiras e permitiu a Wilson Bueno ter partes de suas narrativas incorporadas às antologias latino-americanas que podem se configurar e caracterizar sob o signo do neobarroco.

Para tanto, a recomendação de Lois Parkinson-Zamora e Monika Kaup na introdução de *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest* se faz, aqui, igualmente válida, o neobarroco não pode ser teorizado sem ser experimentado

too, and walk instead through New World Baroque cities and villages, circulate in their public spaces and stand in their buildings, study their retablos and paintings and sculptures, touch the stone carvings of their doorways and façades, see how multiple cultures and histories are accommodated, including today's. Listen for Sor Juana, who in her sonnet (our epigraph) traces a trajectory like that of her fictive forebear Prospero, concluding with her own call to sensory experience: "Que yo, más cuerda en la fortuna mía, / tengo en entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo" (For I, in fortune mine more wise today / In my two hands both of my eyes retain / And only what I touch do I then see). Despite the skepticism of the Baroque about the efficacy of the senses, despite its preoccupation with deceptive appearances and recurring themes of illusion and disillusionment—despite these undercurrents and also because of them, the Baroque celebratessensory

Olga Orozco, Idea Vilariño, Jaime Saenz, Juan Sánchez Peláez, Jorge Eduardo, Carlos Martínez Rivas, Gyula Kosice, Ernesto Cardenal, Rosario Castellanos, Apolónio Alves, Blanca Varela, Décio Pignatari, Carlos Germán Belli, Francisco Madariaga, Leónidas Lamborghini, Edgardo Antonio Vigo, Enrique Lihn, Haroldo de Campos, Juan Gelman, Augusto de Campos, Jaime Jaramillo Escobar, Lorenzo Ramos, Antonio Martínez, Aurelio Frez, Alfredo Silva Estrada, Gerardo Deniz, Isabel Fraire, Sergio Modragon, Susana Thénon, Roque Dalton, Alejandra Pizarnik, Óscar Hahn, Eugenio Montejó, Osvaldo Lamborghini, José Kozler, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Juan Luis Martínez, Gloria Gervitz, Soledad Fariña, Paulo Leminski, María Mercedes Carranza, Arturo Carrera, Cecilia Vicuña, Néstor Perlongher, Daisy Zamora, Raúl Zurita, Coral Bracho, Elvira Hernández, Reina María Rodríguez, Emeterrio Cerro, Jorge Santiago, Humberto Ak'abal, Elikura Chihuailaf, Myriam Moscona, Josely Vianna Baptista, Xunka' Utz'utz' Ni', Loxa Jiménez Lopes, María Ernandes Kokov, Tonik Nibak, Cristina Rivera-Garza, Juan Gregorio Regino.

opulence, corporeal and material abundance, kinetic exuberance⁶⁶ (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 26).

As formas barrocas convidam a participação, a visão e o *insight*, o pensamento e o sentimento, a teoria e a prática convergem, como exige o neobarroco.

⁶⁶ Caminhe pelas cidades e vilas barrocas do Novo Mundo, circule em seus espaços públicos e fique em seus edifícios, estude seus retablos, pinturas e esculturas, toque nas esculturas em pedra de suas portas e fachadas, veja como várias culturas e histórias são acomodadas, incluindo as de hoje. Ouça Sor Juana, que em seu soneto (nossa epígrafe) traça uma trajetória como a de seu ascendente fictício Próspero, concluindo com seu próprio apelo à experiência sensorial: “Que eu, mais sensato na minha fortuna, / tenho as duas mãos nas duas mãos olhos / e somente o que toco vejo ”(Pois eu, na minha fortuna mais sábia hoje / nas minhas duas mãos, meus olhos retêm / e somente o que toco vejo). Apesar do ceticismo do barroco sobre a eficácia dos sentidos, apesar de sua preocupação com aparências enganosas e temas recorrentes de ilusão e desilusão - apesar dessas correntes e também por causa delas, a opulência celestial e sensorial, a abundância corporal e material, a exuberância cinética. (Tradução nossa)

5. MARAFONAS SOB O SIGNO NEOBARROCO

Escritor de vieses múltiplos e com vasta produção literária, a obra de Wilson Bueno sempre se fez sem rótulos limitativos e sem estilísticas forçadas. Seja nas crônicas ficcionais de *Bolero's bar* (1986), nos pequenos tratados poéticos sobre a fauna do opúsculo *Manual de Zoofilia* (1991), na “mescla aberrante” do portunhol malhado de guarani de *Mar paraguay* (1992), na estória da velha que tudo vê e por tudo é vista através do *Cristal* (1995), nos tankas do *Pequeno tratado de brinquedos* (1996), na zoologia fantástica pautada na tradição dos bestiários medievais de *Jardim zoológico* (1999), na “cavalgada quixotesca” de *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), na reescrita ou emulação, que muito recorda a Cabrera Infante em *Tres tristes tigres*⁶⁷, do manuscrito em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), no alegórico fabulário imoral de *Cachorros do céu* (2005), nas crônicas, não tão ficcionais, de *Diário Vagau* (2007), nos *Ojos de água* (1992), no *Pincel Kyoto* (2007), em *Canoa Canoa* (2007), em *A copista de Kafka* (2007), seja nos livros póstumos *Mano, a noite está velha*, *Mascate* e *Novelas Marafas*, a literatura de Wilson Bueno, constituiu-se por “veros exercícios de permanecer à margem” (BUENO, 2007f), pois que a margem-trânsito foi o lugar em que se sentiu mais à vontade, de modo a extrapolar estanques panoramas literários.

Margear nos interstícios literários torna Wilson Bueno um escritor multifacetado que opera, nessa zona fronteira, com aquilo que aproxima pela disparidade ao desterritorializar toda escritura: o debruçar-se na linguagem, tendo como ponte-trânsito a língua transeunte nos híbridos que constituem a narrativa poética. Dessa narrativa – obra de uma escritura que não se preocupa em ser novidade, mas que mesmo assim perturba estruturas consolidadas – que recria o linear corriqueiro e tradicional, cede-se aos jogos linguísticos e à sintaxe em distorção e, ainda, mescla culturas e misticismos erguendo as desfronteiras de um mundo narrativo, é que se faz as wilsonbuenienses⁶⁸ margens. Estar em condição fronteira não significa renunciar às perspectivas, mas sim expandir-se como lugar de ambiguidade, deslocando-se do

⁶⁷ Cabrera Infante traz neste livro capítulos escritos em primeira pessoa, por diferentes personagens ou vozes intercaladas em intervalos regulares, numa polifonia de gírias, jargões, sotaques e línguas. Emula e dá voz, para tanto, por exemplo, a Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Lezama Lima, José Martí.

⁶⁸ Como se refere Douglas Diegues, poeta do portunhol selvagem e amigo de Wilson Bueno, ao conjunto de sua obra.

espaço-território e ganhando mobilidade para redefinir a realidade ao conferir-lhe as possibilidades que dela se abrem e o hibridismo que nela perpassa.

Nesse entre-lugar podemos destacar, como peculiaridade de uma poética do ambíguo, a fusão híbrida de gênero: o feminino e o masculino mesclam-se a ponto de fazer surgir um outro, como a Marafona del balneário, personagem cuja excessiva necessidade em confirmar seus traços feminis em exagero ou a ocultação de seu nome nos levam a oscilar na eventualidade de ser essa “boneca meretriz” uma transgênero; no menino do romance *Cristal* a quem a velha dedica cuidados e pinta-o “com o batom Avon” (BUENO, 1995, p. 83), põe nele “pó-de-contrabando do circuito Elizabeth Arden”, veste-o com saia e plissê e lacinhos nos ombros nus, tornando-o um menino vestido de mulher, um menino travestido; como o “Viado” de *Diário Vagau* sobre o qual “no pescoço de homem faíscam, bijuterias, duas voltas de colar rubi” (BUENO, 2007d, p. 47), ou como o garoto de beleza prostituta de *Mano, a noite está velha*, em suas duplicidades corriqueiras. Ademais, vale destacar como procedimento fronteiriço de escrita o cruzamento homem-animal, recriando as tradicionais fábulas animais, mas concedendo-as o cunho de imoralidade, nas quais os animais falam, diferentemente de Esopo, como “licantropos ao inverso” (BARROSO, 2005, p.1), expressando, por intermédio do escárnio rebuscadamente furtivo, o que há de mais desumano na tragicidade de que se zomba. Ou ainda a hibridez tempo-espaço, ao situar *Mar paraguay* entre mares paraguaios e balneários brasileiros, mescla que se assemelha ao Roseno e seu brioso em páramos com ares de Macondo. Toda a escrita de Wilson Bueno e seus múltiplos híbridos confluem à mistura narrativa, em que tudo serve de pretexto para inscrever-se para além dos modelos preconcebidos, ao mesclar e desordenar a prosa, a poesia, o fabulário, a rapsódia, o conto, entre outros. Em um mesmo texto, como *Os chuvosos*, recria a fábula, parodia o conto infantil tradicional e o torna um poema narrativo; em outro, narra o caminho prosseguido por Roseno, Rosano, Rosalvo, Rosilvo, Roselvo, Rosevaldo em encontro à filha Andradazil, uma narrativa fabular, em que a cada nova designação - Rosemundo - o ato narrado alcança um novo segmento.

A hibridez da linguagem, em Bueno, às vezes traz culturas distintas sob uma mesma sentença, como, por exemplo, no simples fato de intitular narrativas como *Bolero's Bar*, *Mar Paraguayo*, *Cristal* ou *Ojos de água*, fundindo termos anglo-hispânicos e estruturas americanizadas sem pensar na língua como limitação, mas como um espaço de mescla em que as personagens marginais podem transitar por

fronteiras transnacionais, e criando, como em *Cristal*, a ambiguidade necessária para se pensar um possível viés interpretativo para a narrativa da velha na janela, uma vez que a língua nos lembra que cristal significa, no sentido figurado, espelho em espanhol. Essa pluralidade discursiva transborda-se com a mescla de línguas e linguagens dentro de um mesmo contexto de narração, no qual, português, espanhol, portunhol, guarani, árabe, misturam-se, significam em conjunto e interdependem-se na mesma significação, como ocorre em *Mar paraguayo*, tecido por essas mesclas supracitadas e objeto de inúmeros estudos desde sua publicação em 1992.

Diante disso, dessa escrita que denominamos anteriormente como rizomática, a erupção de possibilidades interpretativas e apreciativas na literatura de Wilson Bueno faz-se, quiçá, demasiada extensa e intensa para o propósito aqui dissertado. Os múltiplos vieses, as linhas que se atravessam, os agenciamentos maquínicos que formam e são formados pelo rizoma – obra – demandam mais. Podemos, como nos foi possível, adentrar cada uma das narrativas e retirar delas o que mais parece nos agregar, nesse instante, à pesquisa, mas cada prosa-poética wilsonbueniana se abre também rizomaticamente a novas possibilidades interpretativas inerentes a si mesma e isso torna nossa análise, anteriormente realizada, um mero compêndio de aspectos mais gerais. Quem sabe futuramente nos debrucemos novamente sobre essa literatura rizomática de Wilson Bueno e possamos, não apenas excursar sobre suas linhas, adentrar em cada parte desse todo. Portanto, apesar de termos empreendido excursão pela obra de Wilson Bueno, ao esmiuçarmos seu projeto literário, e, de certa forma, termos mapeado os diferentes procedimentos literários utilizados em cada uma, o que temos nessas narrativas são artifícios isolados e exercícios estéticos de linguagem que foram, posteriormente, reformulados e incorporados a sua prosa poética, aqui dita, neobarroca. O neobarroco configura, em nossa análise, como a linha selecionada dessa obra-rizoma. O cerne de nosso estudo está na prosa-poética narrada pelas marafonas de *Mar paraguayo* (1992) e de *Novelas Marafas* (2018). A partir das narrativas dessas mulheres cognominadas marafonas – boneca de pano, prostituta, meretriz, entre outras significações já exploradas no capítulo terceiro – é que a prosa-poética de Wilson Bueno pôde se fazer, de fato, neobarroca.

Diferente de narrativas de Wilson Bueno, como *Meu tio Roseano a cavalo*, em que o espaço lírico é o sertão “donde permanecen tradiciones y costumbres antiguas (...) dimensiona la vida hacia la exaltación y el éxtasis (...) las noticias llegan amortiguadas y con retraso” (ECHEVARREN, 2018, p. 7) em que se vive “dentro de

un mundo magico de sagradas escrituras” (ECHEVARREN, 2018, p. 8), as que são narradas pela persona da Marafona parecem seguir um *modus operandi* no qual não aparece o sertão em si, com suas intrínsecas características sertanejas, mas sim, um território deslocado, um território em que a linguagem é a geografia e em que esse espaço narrativo só se permite existir através de língua. Publicada em 1992, a novela *Mar paraguayo* nos traz a marafona de Guaratuba, balneário do Paraná; deixada no prelo antes da morte do autor em 2010 e publicada em 2018, *Novelas marafas* nos traz a marafona de Eldorado del Paraná. Esse intervalo dado por Wilson Bueno na criação da marafona de Guaratuba e da marafona de Eldorado del Paraná parece acentuar o desígnio literário do autor desde suas primeiras narrativas: o trabalho com a materialidade da palavra, a mescla de línguas e de linguagens, português, espanhol e o guarani agora incorporados à vertente árabe, as fronteiras como espaço de criação e o hibridismo que compõe as narrativas desse “Ne’ê”, dessa palavra, dessa fabulação, raconto ou conversa.

Essas narrativas marafas – palavra de origem árabe, corruptela de mara haina (significando literalmente “mulher enganadora”) – apontam, portanto, para uma indeterminação espacial. Assim como o mar paraguaio inexistente, o espaço físico ocupado pela marafona de Eldorado del Paraná parece nos transportar a uma ideia mística de lugar inexistente – a fabulosa Eldorado, fruto de uma lenda indígena dos tempos da colonização da América, que atraía aventureiros além mar em busca de ouro do Novo Mundo – muito embora a narrativa nos deixe entender que está essa narradora num entre-lugar fronteiriço entre Brasil, Paraguai e Argentina, “por la frontera e los rios rumorosos de la frontêra, por todo el Brasil e el país del Paraguay” (BUENO, 2018, p. 69). Com essa geografia inusitada, uma “geografia imaginada” para Benedict Anderson, que é esse mar paraguaio e, posteriormente, a Eldorado del Paraná, a narrativa, segundo o próprio Wilson Bueno, “apuntase hacia la desterritorialización, que es una de las grandes marcas del neobarroco” (BUENO⁶⁹), evidenciando “uma cosa que no existe ni nunca existió” (BUENO s/d) e, desse modo, “hice como quien baraja todas las fronteras” (BUENO s/d). Walter Mignolo (2003) escreve que em cada cultura, a geografia tem um papel fundamental na constituição do imaginário cultural de um povo, ela é tanto natural quanto cultural, uma entidade

⁶⁹ Nesse texto, algumas citações aparecerão como (BUENO s/d). Isso se deve ao fato de que Wilson Bueno foi adepto à escrita em blogs e sites informais e que, portanto, não apresentam datas ou páginas em suas publicações. Entretanto, consta, nas referências, o endereço do texto.

material e uma visão mítica que participa na definição identitária. Estabelecer contato entre esses três países da América Latina, mais duas línguas americanas herdadas do colonizador misturadas com uma língua ameríndia, torna a narradora fronteira a ponto de, na mesma medida em que sua fala e seus costumes são produtos de uma hibridização cultural, a narrativa toda se faça um conjunto de hibridismos fronteiriços:

A fala rural, o passado indígena, os nomes de paragens, montes, rios, o impacto das fronteiras do Brasil com Argentina, com o Paraguai, com a Banda Oriental (a Cisplatina), a escansão rítmica de termos guaranis, uma fala das avós insere devoções antigas e medos ancestrais (ECHAVARREN, 2018, p. 28).

A Tríplice-fronteira em que se situam as novelas é, por si só, um espaço de multiplicidade e troca cultural, mas essa “cultura migrada, pela impossibilidade de se manter inalterada no espaço do Outro, pode fecundá-la através de trocas criativas próprias da transcultural” (PORTO, 2005, p. 229), ou seja, nesse espaço não há uma simples conformidade com os costumes do povo alheio, pelo contrário, ocorre ali uma espécie de antropofagia, em que se deglute a cultura do outro e digere sob forma tipicamente própria, a partir de preceitos culturais preexistentes. Oswald de Andrade, em seu “Manifesto antropofágico”, escreveu “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 1995, p. 47) ao se referir a cultura deglutida e digerida desde os tempos da colonização, se estendendo temporalmente no sentido de que somos capazes, como antropófagos, de deglutir, não copiar, e produzir algo diferente. Ao abordar esses contatos culturais, Homi Bhabha afirma que a convivência entre culturas é capaz de produzir uma nova cultura que, renovando o passado, interrompe o presente ao articular-se com a idiosincrasia fronteira, “esses entre-lugares fornecem terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidades e postos inovadores de colaboração, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (1998, p. 27). Falar em fronteira, portanto, implica uma discussão político-territorial que envolve a formação identitária de quem vive nessas fronteiras, “barajar fronteras”, como deseja Wilson Bueno, seria atravessar e intersectar aquilo imposto pelos sistemas de poder e pelo homem, pois aquele que retém vínculo com seu lugar de origem e suas tradições, mesmo que esteja disposto a se ajustar às novas culturas não pretende perder sua identidade. A marafona, nessa transcultura da fronteira, configura-se como um sujeito em constante processo de desterritorialização, ultrapassando o caráter de representação de uma identidade fundida pela duplicidade fronteira, pois, no discurso, ela não representa a cultura

guarani e nem simetricamente o oposto, como se fosse e não fosse ocidental ou guarani ao mesmo tempo, no contato cultural sua constituição é movediça e sua identidade é inapreensível dentro de aspectos estereotipados.

Reflexões que trazem à tona conceitos como entre-lugar, terceiro espaço, zona de contato ou fronteira, buscam se referir ao espaço em que culturas diferentes se conectam fornecendo uma nova cultura. Autores como Walter Mignolo, com a “gnose liminar”, Fernando Ortiz e Angel Rama, ao escrever sobre a transculturação, Édouard Glissant, com a “crioulização”, Nestor Canclini, com as “culturas híbridas”, entre outros, buscaram, de formas distintas, uma teorização acerca dessa cultura fronteiriça ao definir como espaço de enunciação um lugar fronteiriço não limitado por polaridades e debater, sob preceito de estudos pós-coloniais, questões ainda existentes nas dicotomias colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, desenvolvido/subdesenvolvido, contribuindo para o entrelaçamentos multiculturais, de heterogeneidade, transculturação, miscigenação e hibridismo. Aqui surge, então, o hibridismo, conceito ainda controverso⁷⁰, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, subverte os paradigmas homogeneizantes da modernidade inserindo-se “na movência da pós-modernidade e associando-se ao heterogêneo” (BERND, 2004, p.100).

A noção de fronteira – local físico ou imaginado, nas duas marafonas de Wilson Bueno, se faz justamente como um entre-lugar que permite a passagem, o contato e a interação entre as diferenças linguísticas, culturais, religiosas, processos dinâmicos que se dão na construção e negociação de identidades, a partir de trocas simbólicas promovidas pela possibilidade hibridismo. Wilson Bueno escreveu que o melhor em sua narrativa *Mar paraguayo* é justamente “ese borrar todas las fronteras, la indeterminación, como en la Teoría del Caos, generando leyes sutiles de determinaciones imprevistas” (BUENO s/d), assim, estar em condição fronteiriça, estar à margem, portanto, não significa renunciar perspectivas, mas sim se expandir como lugar de ambiguidade, deslocando-se do espaço-território e ganhando mobilidade para redefinir a realidade ao conferir-lhe as possibilidades que dela se abrem e o hibridismo que nela se perpassa. Paulo Leminski, em texto intitulado

⁷⁰ Fernand Ortiz propôs o neologismo transcultura para explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial. Utilizaria em sua obra o termo transculturação, o qual definiria o fluxo e refluxo das culturas em transformação, na qual a configuração da modernidade européia teria se adaptado à realidade latino-americana através do processo de transculturação. Ver: Ortiz, Fernando. *Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

“Bueno’s Blue & seus boleros ambíguos”, destaca o “[...] estranho e belo híbrido prosapoesia que, hoje, é sua marca registrada, sua prosófia” (LEMINSKI, 2007, p. 7), o que corrobora com a chamada ausência de fronteiras, sobretudo na linguagem, que é o mais prodigioso na literatura wilsonbuendiana para Antônio Roberto Esteves:

en la frontera de los géneros literarios tradicionales, mezclando lo lírico, la narrativa y el ensayo, se teje el relato de Wilson Bueno. Se mezclan también registros lingüísticos y discursivos, la lengua culta y literaria se entrecruza con el lenguaje popular, lo escrito se amalgama con lo oral y con la representación escrita de lo oral. Aprovechándose de que la ligereza de la zona fronteriza la hace muy sensible a los vientos, como una puerta de vaivén que nunca está totalmente abierta o totalmente cerrada [...] (ESTEVEZ, 2005, p. 7).

Canclini, em “Culturas híbridas”, afirma que o hibridismo⁷¹ se constitui como uma mescla intercultural – e a fronteira é propícia a isso – oportuna para repensar as identidades, pois, há na hibridização processos “socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 1998, p. 14). Em “Conceitos de literatura e cultura”, Stelamaris Coser ressalta que todas as culturas são híbridas uma vez que o hibridismo é uma condição inerente às sociedades, “marcadas ou não pela imigração. O hibridismo não está convenientemente circunscrito às margens, aos guetos de imigrantes (...) híbridos somos nós, são todas as culturas e todas as histórias” (COSER, 2012, p. 185), pois, se as identidades são múltiplas e compósitas, a arte e as escrituras que dela se originam são também híbridas, “dúcteis e maleáveis” (CANCLINI, 1998, p. 32).

De encontro ao pensamento de Oswald de Andrade, para Canclini a heterogeneidade multitemporal e multicultural se faz elemento fundamental na compreensão do processo de formação cultural americana, a descoberta do Novo Mundo permitiu a mestiçagem de colonizadores espanhóis, portugueses, seguidos dos ingleses e franceses, agregando-se aos indígenas que aqui habitavam e aos negros trazidos da África (2013, p. 27). Essa mestiçagem já foi referida por Sérgio Buarque de Holanda, em “Raízes do Brasil”, como sendo uma consequência da administração portuguesa no período Brasil colônia, “foi admitida aqui a livre entrada de estrangeiros que se dispusessem a vir trabalhar. Inúmeros foram os espanhóis, italianos, flamengos, ingleses, irlandeses, alemães que para cá vieram, aproveitando-

⁷¹ O termo hibridismo é frequentemente utilizado pela crítica pós-moderna em detrimento a termos como mestiçagem ou sincretismo porque, como define Canclini, a mestiçagem estaria associada principalmente à mistura de raças, no sentido de miscigenação, enquanto o sincretismo à mistura de diferentes credos religiosos.

se dessa tolerância.” (1995, p. 108), o que demarcou a formação cultural brasileira desde 1500, com a “mistura assídua de duas raças e duas culturas” (1995, p. 128), referindo-se às culturas: lusa e tupi. Destacando antigas rivalidades coloniais e fronteiras espaciais, esse hibridismo vem a formar um terceiro espaço, no qual o processo fronteiriço não é uma divisão, mas um espaço onde antigos lados se encontram e, a fusão entre essas culturas, é uma “poderosa fonte de criativa, produzindo novas formas culturais” (HALL, 2005, p. 91). Para Bhabha (1998) só é possível entender as representações criadas acerca da hibridização a partir da esfera do discurso, em outras palavras, é na linguagem que se encontram os caminhos desenhados pela identidade híbrida e mestiça, essa afirmação conflui com a representação de Canclini para demonstrar esse hibridismo ao citar o caso da cidade de Tijuana na fronteira entre México e Estados Unidos:

O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também nas línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas às linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol coexistem “naturalmente” (CANCLINI, 2005, p. 320).

Em interstício cultural semelhante é que Wilson Bueno cria suas marafonas novelas, na fronteira em que português e espanhol coexistem também naturalmente, e mais, se fundem criando um híbrido, o portunhol, “la lengua no tiene ninguna ley, constituyéndose invariablemente en “devenir” (BUENO s/d), uma língua surgida da necessidade fronteiriça e hibridizada “como copulando, producen una tercera lengua, el portuñol, estilizado, igualmente reinventado como milagro y simulacro.” (BUENO s/d). Como já anteriormente explicado, o portunhol funciona como língua cotidiana e habitual nas fronteiras do Brasil com os países de língua hispânica desde muito (ABRANTES, 2012, p.69), a ela, isso Douglas Diegues (2007, p. 3) denomina “portunhol selvagem”. Entretanto, o portunhol literário, o portunhol do *Mar paraguayo* e das *Novelas marafas*, é mais que a junção de duas línguas em movimento, é uma criação poética pensada e estudada em sua realização. Há nela uma pretensa busca por alcançar o efeito estético em que as gramáticas das línguas ali misturadas “perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (BUENO, 1987, p.25) se mesclando línguas indistintamente. Essa mescla não se faz da junção das duas línguas ou do intercalamento na frase de uma língua e de outra, há nessa mescla aberrantemente poética um singular fascínio que advém desse cruzamento de

desvios, como escreveu Nestor Perlongher no prólogo de *Mar paraguayo*, sempre aqui lembrado,

Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática: chuva e lluvia (grafada de ambas as maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo. (...) indeterminação... cabe lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, ao invés de dizer “sim”, quer dizer “sem”, com o qual se retira da afirmação sua existência. Algo indefinidamente cômico espreita, do mesmo modo, na substituição de *son* (são) por *san* (santo). (...) esse fundo é cômico (um riso patético, desgarrado), é a tragicomédia das misérias cotidianas encarnada nos deslizes dos idiomas (PERLONGHER, 1992, p. 9).

Essa mescla de línguas e linguagens que confluem numa mesma sentença, supera parâmetros gramaticais e normas linguísticas de modo a estabelecer uma narrativa poética em que o enredo fica em segundo plano, dando espaço ao como se narra. A criação linguística que emerge dessas línguas várias que se cruzam, dessa geografia desterritorializada vêm a “pôr diferentes línguas em contato, um sistema cujo propósito é a iluminação de uma língua por meio da outra, o delineamento de uma imagem viva de outra língua” (BUENO s/d). As marafonas, a de Guaratuba e a de Eldorado do Paraná, tecem suas falas a partir de um local de enunciação em que coabitam e interagem geografias, línguas, linguagens, etnias ou mesmo culturas diferentes, palco de convívio de forças antagônicas em permanente estado de tensão, sob terminologia dos estudos pós-coloniais, no “entre-lugar” (*in-between*).

O manejo com a língua guarani no curso das narrativas de Wilson Bueno já é explicado no próprio capítulo inicial de *Mar Paraguayo*, intitulado “Notícia”, escreve-se: “Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicidio de palabras anchas” (BUENO, 1992, p. 13), a isso, ainda, completa “No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p.13). José Kozér, que organizou junto de Roberto Echevarren a *Medusario/Muestra de poesia latinoamericana* na qual figura Wilson Bueno como representante brasileiro do neobarroco justamente pelo trabalho com a linguagem em sua obra, escreve que:

todo o texto é um jogo de linguagem ocorrendo em três línguas: português, espanhol (misturado com portunhol) e guarani. Você pode dizer que o texto é escrito em quatro ao invés de três línguas, desde que o portunhol, aquele híbrido, torna-se um só, e assim surge uma quarta língua, sinto, com um grande futuro. A língua é o personagem principal do livro; esta língua é um lugar sem lugar, um U-topos, a instância utópica (pelo tempo ser inexistente) como possibilidade. Wilson Bueno escreve: “matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, Itacupupú, chia, chia, tiní, chiní, sus águas de pura agonía.” Onde, graficamente, ele converte espanhol em português, colocando acentos em palavras tais como ô, águas, ou o oposto, omitindo o

acento na palavra "agonia", uma palavra que significa o mesmo nas duas línguas, mas que ele utiliza no sentido espanhol (KOZER, 2004, p.31).

Recorda-se que afora a coletânea de José Kozér e de Roberto Echavarrén supracitada, como visto no capítulo quarto, outras antologias e coletâneas agruparam escritores da América Latina pelo viés do trato elevado com a linguagem, cada um à sua maneira e *práxis* extremamente distintas, e subintitularam de antologia da literatura latino-americana ou mesmo da literatura neobarroca na Latino América. Faz-se interessante retomar o fato de que o neobarroco não se configura como uma escola literária, não se prende a procedimentos estéticos pré-estabelecidos, não se faz através de moldes limitativos e muito menos se compõe enquanto *práxis* dos mesmos aspectos estratégicos do barroco histórico. Esse novo barroco se faz, sim, de resquícios daquela arte e tem a mesma preocupação linguística, lúdica, persuasória, visual, fonológica, rítmica e poética, mas há nele o anseio do nosso tempo, fragmentado e heterogêneo. Daí a necessidade de compreender que a *práxis* neobarroca pode emergir de maneiras extremamente distintas na literatura de cada escritor, desde que haja o incessante, mas não hermético, trabalho com a linguagem. O neobarroco não é, pois, um rótulo limitativo. Wilson Bueno, como já se sabe, figura nessas antologias de literatura neobarroca, mas isso não significa que ele escreva igual a outros poetas que também nelas figurem. Ao contrário, perpassar essas leituras sincrônicas feitas através da assimilação de alguns escritores, nos dá a exata dimensão do quão heterogêneo e carregado de desdobramentos e possibilidades o neobarroco pode ser.

Há, aqui, aquela "pulsión creadora" (1976, p. 61) referida por Alejo Carpentier, em *Problemática de la actual novela latino-americana*. Nosso continente é propício ao barroquismo, nossos artistas se utilizam da diversidade cultural e dos absurdos históricos como fonte de criatividade, desse modo, o legítimo estilo "del novelista latino-americano actual es el barroco" (CARPENTIER, 1976, p. 36). Claro está, então, que não adotamos o conceito de barroco sob um viés estacado, como um fenômeno histórico, estanque no espaço e no tempo – século XVII e contexto da contrarreforma – mas sim o barroco remodelado, reciclado, cíclico, o barroco das circularidades, trans-histórico, como uma constante histórica com a qual voltamos a nos deparar na contemporaneidade a partir da verificação de seus signos transposta, e atualizada, nesse prefixo neo. Nossa preocupação está, numa perspectiva aproximada a Severo

Sarduy, nas estratégias barrocas de artificialização da linguagem. Nesse sentido é que tomamos a liberdade de imputar a leitura neobarroca à obra de Wilson Bueno.

As mafonas, tanto do *Mar paraguayo* quanto a das *Novelas marafas*, aproximam-se do homem do XVII ao remontarem existências submersas no abuso de informações, na ludicidade persuasória de elementos visuais cotidianos, que se esgueiram nos interstícios contrastantes da dualidade – entre a morte a vida, a carne e o espírito, o religioso e o profano, o popular e o erudito, moderno e arcaico – ou na multiplicidade de impactos e estímulos estéticos, vivendo sob a incerteza desassossegada da vida. Dilema já apontado por Afonso Ávila em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, em que apresenta evidentes relações entre o homem do século XX e o homem do século XVII:

Creemos poder sintetizar que aqui as proximidades entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas a fins de expressão estética. a identidade como o barroco ainda que revelada mais obviamente no plano dá atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o homem do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e ideias de humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências de realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas (1997, p. 237).

O barroco revisitado traduz um homem em perpétuo estado de conflito e tensão espiritual, um homem em estado de crise, ora ligado à razão, ora à imaginação. O artista barroco concilia as forças antagônicas. Daí o dualismo e o contraste formarem o eixo estético do Barroco. Assim, as marafonas são postas e põe o mundo ante nossos olhos, agônicas, perplexas e dilemáticas em seu retrato, ao proferirem: “ah, mi vida, tecové, tinî. La ruína de la matéria es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que empezen a ir al solo las derradeiras tábuas de mi construcción precária. No, no deseo ver desfacirme in polvo y huessos ossossoporosos” (BUENO, 1992, p. 28), ou ainda, “la vida es una cosa imprevista y imprevisible. Como amarrá-la em cordas e tenerla presa a uma colêra como se fuera un cão? Añacuá. Anãretãmeguá” (BUENO, 2018, p. 93). Da poesia de Luís Góngora, Sor Juana, Gregório de Matos à prosa de Vieira se observa o jogo linguístico e o trato com a instabilidade do mundo. O

labiríntico e traiçoeiro, o adorno, o espiral ou o fragmentário representam a desestabilidade enviesada do barroco. Enquanto o complexo jogo barroco de ideias, palavras e formas, lá do seiscentos, tinha como propósito o convencimento religioso, o desdobramento do barroco na contemporaneidade, sob viés trans-histórico, dá lugar às fissuras do homem moderno que está inserido em uma realidade aparentemente concreta, pois que virtual, de apelos tecnológicos em constante indefinição, frustrado e confuso. A instabilidade das coisas do mundo, outrora já pensada por poetas como Gregório de Matos, recebe, ainda, a indefinição desses tempos ainda mais efêmeros, “la máscara de la marafona, esto rostro que veo en el espelho, es una cara asi cerca de los quadros cubistas ô de los radicales abstrato – la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende” (BUENO, 1992, p. 40), como se descreve a marafona de *Mar Paraguayo*. Essa incompreensão da vida, ou compreensão demasiada da impossibilidade de compreendê-la, demarca uma narrativa permeada por dualidades e dilemas representados no todo narrativo e nos detalhados conjuntos vocabulares.

O tema da morte, dramática e igualmente carnavalizada, perpassa e fecunda as narrativas, a marafona paraguaia constantemente se refere ao existir como efemeridade incompreensível, tanto a sua própria existência quanto a do velho com quem ela se relaciona. Já no início do relato, a marafona diz “hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me ace sufrir, que me hace sufrir, que me hace, que me há construído de dolor y sangre, la sangre que vertió de mi vida amarga” (BUENO, 1992, p. 15), a dicotomia entre o que ela vê em sua bola de cristal e o que ocorre na realidade do texto constrói uma dualidade que confunde o leitor. Ora, ela como sortista, vê “antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte” (BUENO, 1992, p. 16), ora alguém matou o velho, ora suas próprias mãos o mataram, ora ele morreu de ataque do coração. A narrativa tem, em si mesma, o tom de “esto mundo que raconto, morangú, fronteras de la muerte, e infierno, añaretã que puede dissimular-se” (BUENO, 1992, p. 24), a existência marafa dessa paraguaia vinda ao litoral paranaense é traçada sob a inconcretude. Além das ruínas de sua precária construção, persegue-a o entendimento de que “vivir es una cosa assombrosa” (BUENO, 1992, p. 64), de que o existir é incompreensível “llorando la certeza sin duda de que un dia, un dia, un dia a gente se va a morir: tecové, tecové, tecovepavaerã” (BUENO, 1992, p. 29) e de que poucas coisas, como o seu cachorro Brinks, funcionam como “precária negación del infierno con que tentamos driblar a la muerte, se non su única alternativa” (BUENO, 1992, p.

72). Em sua existência precária ela se identifica e afirma ter se inscrito no coração dos marginalizados, “de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (BUENO, 1992, p. 30).

A marafona das *Novelas marafas* também se encontra na dualidade da existência, descreve-se como “yo, solo la proyección de una vida que dura y dura – mismo vencida por el Tiempo, este dios que no duerme. Porenosé. Tieguiporã. Porã. Añá. Añaretãmeguá” (BUENO, 2018, p. 75). E, por sua vez, não é atravessada pela sombra da morte, mas é ela mesma quem insere a morte em seus relatos. Exemplos maiores disso, as longas e descritivas histórias de Hidalgo Flores e Viejito e viejita, em que a própria personagem principal é a morte, e os textos introdutórios aos contos. A primeira história conta o medo de Don Hidalgo Flores, coronel, de que o enterrassem vivo, assim, após sua morte, “solo podrían devolver-lhe a la dura tierra, obligatoriamente después de hacer quarenta y ocho horas el cadáver exposto” (BUENO, 2018, p. 50), o relato descreve essas quarenta e oito horas de espera para a constatação da morte e, sobretudo, o cheiro putrefato que exala do corpo que ainda espera, disfarçado “con olores y perfumaciones, para que em ningun momento de su velório viesse a exalar lo más mínimo, pití’ú, pití’u, cheiro de tombas u a los inevitables derruimientos de la carne” (BUENO, 2018, p. 50). A morte permeia todas as sentenças da marafona, muerte, morte, manó, manovaí, manoreí enunciam a certeza de que ali no caixão só está o corpo sem vida do coronel, coberto por um excessivo perfume de baunilha que, misturado ao calor do sol e a putrefação corporal, mais denuncia o odor mortífero do que o encobre. A morte, o tempo de espera, o cheiro do corpo, as flores e os perfumes, dão à cena um ar carnavalizado. Já no conto do viejito e da viejita a morte é posta através da fantasmagórica possibilidade de visita dos filhos mortos aos pais, “la viejita Inalda no podia redecirlo a el o qué fuera uno a uno los hijos muriendo-se de morir en la vida – todos tan precoces en esta actividad terminal y despechada, la incessante tarea de murir” (BUENO, 2018, p. 191). Inalda é quem recebe a visita e os pedidos inusitados dos filhos, que chegam com muita fome, mas que não se saciam, pois tudo aquilo, inclusive a comida, “nunca fueran, jamás seran” (BUENO, 2018, p. 193). Pombero, cucú, manó, manóisu, manovaí e todas as escanções possíveis para uma visagem fantasmagórica perpassam essa história de tristeza e solidão, “recuentos tristes de almas dessoladas, recuentos en que no se vive solo una vez” (BUENO, 2018, p. 195), contada pela marafona e suplantada pelos índios, num misto de realidade, crença popular e religiosidade indígena. Ainda assim, afirma a

marafona, que sejam índios ou mascates a contar a história, todos sabem que os dois, Inalda e Ortêncio, “no sufrieron nada em nesta história doliente – já habian morido de todo que se hace necessário y flanavam y han de flandar, em nesta legenda, catitos y enbruxados de lo más alto encanto y de lo más intenso amor” (BUENO, 2018, p. 206). Essa conclusão parece retomar a introdução ao conto do Malabares, intitulado *El diablo de média-noche*, em que se suplica para que deixem morrer o morto, para que não os enfeites com guirlandas e flores dia e noite porque nada estressa mais o morto do que sua morte não aceita e “solo vos es que muere de morir um pôco a la vez en que no deja a el muerto morir a su muerte estrellada” (BUENO, 2018, p. 126).

Essa dualidade entre vida e morte, trazida pela incompreensão do ato de existir, revela, em contraponto, marafonas que veem na sensualidade a possibilidade de suportar os sofrimentos da vida. Enquanto se perguntam “que razón lo mueve, a esto músculo de carne y sangre y espinhos?” (BUENO, 1992, p. 21), narram o sexo “em brasa tocando me” (BUENO, 1992, p. 36), “yo costumbrava devolver-lhe en cuspo todo o que su língua ávida me ofertava en saliva con uno indecifrible saber sêmen” (BUENO, 1992, p. 37), narram as vontades e os gostos íntimos, “ahora es la hora del más lúbrico amor: rufos, madressilva, tufos, pelos, úmidos sudores (...) ama-me su boa mi boca dentro – cuspo y ceniza; sêmen y humo.” (BUENO, 1992, p. 73), “derruimentos de la vida, mi vida marafa y marombêra; yo, la caçadora de pelo longo y preto, de lisos pelos pretos. Ama-me el negro algodón-dulce de los pentellos y también dos que mantengo debajo de las axilas, sin raspá-los nunca y jamás.” (BUENO, 2018, p. 74), “no si cansaba ni de los plans ni de mi carne e yo ni de sus plans ni de sus pelos y babas y de su bombudo sexo hecho un hierro entesado.” (BUENO, 2018, p. 95), “enseñó muy cedo las artes de la seducción, ñembopî’ayara, y me hisso tornar-me mujer, cuñacaraí, cuñaporã” (BUENO, 2018, p. 152). Toda essa sexualidade extremamente aflorada nas páginas dos livros através das falas das marafonas, tanto a “putana, la sortista de mierda em Guaratuba” (BUENO, 2018, p. 53), quanto a do puteiro de Eldorado del Paraná, denunciam pelo abuso, ainda, uma incompreensão não apenas com as coisas terrenas, mas também com as questões divinas. Quase sempre que se referem ao ato sexual ou às partes íntimas de si mesmas e de seus amantes, as marafonas tendem a demonstrar preocupações, ainda que passageiras e expressas por interjeições, com o que pode haver de pecaminoso naquilo, embora pareçam, entretanto, não se preocupar. Aludem assim a Deus, Alá, Maomé, Jesus, como se, apesar de tudo, sentissem que há uma força superior que

as vigia em sua incompreensão do existir. Inferno, añaretã, purgatório e paraíso são postos lado a lado como que em comparação, “lo paraíso es de una cegante felicidad, de una plenitud sin muerte ni remordimientos. Como alcanzarlo sin pasar por esta cámara-de-tortura que es el vivo mundo de los hombres vivos? Aña, añacuá.” (BUENO, 2018, p. 103), voltando-se, assim, àquela dualidade anterior.

A sensualidade em *Mar paraguay* e em *Novelas marafas* não se refere, entretanto, apenas à banal descrita acima. As narrativas marafonas são em si mesmas narrativas sensuais. Tanto no que se relata quanto no como é relatado. As marafonas nos provocam com aquilo que expõem, suscitam-nos à causa, as marafonas querem ser ouvidas e usam da sensualidade da palavra para isso, seduzindo-nos e enfeitando a cada parágrafo-desabafo, sentença ambígua, vocábulo duplo e, ainda, cada vez que a nós, leitores, elas se referem. Nisso elas são persuasórias. Em ambas as narrativas o leitor é convidado a participar, por exemplo, em “los confidencio, a vos, lectores inventivos, más inventivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guarârias harpejantes” (BUENO, 1992, p. 23), em “señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales, claro está, que retorno a referir a el infierno” (BUENO, 1992, p. 28), em “no, lector, no vá jamais atrás de lo que chamam aparência” (BUENO, 1992, p. 53), ou em “no aspire entender, lector amigo, nadie ouse comprender lo que ya está traçado, a sangre, hierro y fuego em los sagrados del destino” (BUENO, 1992, p. 54), além disso, inúmeras perguntas retóricas são a nós aludidas. Desenvolve-se, desse modo, relatos íntimos em que as marafonas narradoras, unilaterais e traiçoeiras, por esse motivo suplantadas pelos indígenas, envolvem dois níveis de leitura: o que revela os fatos narrados e o que os ironiza ou os dramatizam perante o leitor cobrando uma tomada de consciência. Isso, numa espécie de metalinguagem que remete a um erotismo textual, como “o deleite, a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desdobramento, o prazer, jogo, perda, desperdício e prazer, isto é erotismo (1979, p. 78), referido por Severo Sarduy em *Escrito Sobre Um Corpo*.

Tanto o enredo de *Mar Paraguay* quanto o de *Novelas Marafas* confirmam o ser barroco da contemporaneidade. As marafonas – a paraguaia em Guaratuba e a do puteiro de Eldorado Paraná – parecem multiplicar-se, ora parecem a mesma, ora mais que duas, isso a partir de uma linguagem que dobra e se desdobra (DELEUZE, 1991, p. 18) numa transfiguração ou extensão uma da outra. Há nelas esse aspecto multifacetado que traz em si a efemeridade da vida, a impossibilidade de

compreensão da existência, a certeza da morte, junto ao profano, o sexual e o religioso e a credence popular. Essas personagens sem nome, representadas apenas pelo discurso poético, apresentam o espaço delimitado e confluyente em sua geografia, integram e promovem uma dessacralização ao retirar do elemento bento o caráter de divinal e os submeter ao sensorial sedutor. Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991) procura explicar essa associação de alma e corpo no contexto barroco:

No barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma animalidade orgânica, ou cerebral (grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que fará ascender as dobras totalmente distintas (p. 26).

Numa obra barroca, para Deleuze, cada intervalo corresponde a uma possibilidade, a um espaço aberto ao surgimento de uma dobra, uma redobra. Esse dobrar e redobrar, bem como o desdobrar, são movimentos de expansão de algo anteriormente escondido na dobra. Isso é o que Wilson Bueno faz ao sobrepor na fala das marafonas, estratos, elementos, multiplicidades. Vida e morte, erotismo e pecado, tudo sob uma prosa-poética que se constrói através de metáforas, alegorias, paradoxos que remontam e brincam ao remontar aquele jogo de palavras do barroco histórico. O jogo com as palavras produz aliterações que reforçam a ideia de que a fala das marafonas possui valor metalinguístico e nos remete a outros escritores brasileiros da contemporaneidade que, como Wilson Bueno, valorizaram a palavra em suas experimentações, como Ferreira Gullar, Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto e Haroldo de Campos. Como vimos no capítulo sobre o Neobarroco, Severo Sarduy, em *Barroco y Neobarroco*, descreve o processo de artificialização, metaforização, de uma linguagem que está incessantemente envolvendo-se sobre si mesma. Nessa artificialização há, ainda, a substituição, a proliferação e a condensação. A substituição ocorre quando um significante é substituído por outro cujo significado, aparentemente não apresenta nenhuma aproximação com o primeiro; a proliferação consiste no uso de significantes dispostos em uma cadeia de progressão metonímica que, em seu conjunto total, remete ao significante ausente e, logo, ao significante almejado; a proliferação seria uma enumeração disparatada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas; a condensação representa o processo de troca ou fusão entre elementos fonéticos e plásticos de dois significados, essa somatória resulta em um terceiro significante que condensa, resume em si, o significado dos dois primeiros.

O jogo de palavras é o cerne das narrativas marafas. Em ambas as narrativas somos confrontados pela mistura de línguas – árabe, português, espanhol e o “guarani que escande o portunhol transfronteiriço e o enriquece dentro do caracol do ouvido” (ECHAVARREN, 2018, p. 26) – e linguagens, pela distorção sintática, ressignificação semântica, escanção sonora das palavras, pela relação imagética que elas travam entre si numa mesma sentença e pelo poético que disso surge. Na literatura de Wilson Bueno, a palavra importa mais que a coisa dita. As palavras-valise não estão na narrativa por acaso. As marafonas nos recordam dessa condição a todo momento ao repetir e repetir e repetir: ñe’ê, do guarani, palavra, vocábulo, língua, idioma, voz, comunicação, comunicar-se, falar, conversar.

Recorda Silvina Carrizo que “em *Mar paraguay*, o mar, como lugar fora do mapa – Paraguai não tem mar -, apenas habitado na linguagem da Marafona e como metáfora oceânica, de água, ondas e espuma, das línguas” (CARRIZO, 2017, p. 6483). À nós, também numa leitura metafórica, em *Mar paraguay* o mar é a própria metáfora do livro, as ondas são as páginas, tal o multituninoso poema de Haroldo de Campos, em *Galáxias*, no qual “esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e vário murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polúphloisbos” (CAMPOS, 2004, s/p), perde-se aqui também a dimensão do horizonte mar-livro composto por ondas-páginas. Todo o relato nos atrai e induz por um caminho marítimo sem direção exata, sujeitos a unilateralidade dessa narradora traiçoeira e dramalhona, numa ida e volta nauseante nada linear e cronológica, num fluxo de consciência narrado sob tensão e desequilíbrio, em que “solo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo resto es todo ficción, dramas, televisiones, literatura.” (BUENO, 1992, p. 51). E por isso, afirma a marafona, que “mi mar? Mi mar soy yo. Iyá” (BUENO, 1992, p. 73). A possibilidade metafórica do mar paraguaio se estende por toda a narrativa desde a argumentação ao jogo de encadeamento de palavras:

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

Todas as palavras remetem a ou significam mar, pará (mar, policrômico), paraná (rio unido ou ligado ao mar, rio do tamanho do mar, rio que lembra o mar), paraîpîreté (abismo do mar), porãitereí (lindíssimo), a conexão através das palavras revela uma narrativa imagética que trabalha não só com o verbal, mas também com o visual. Esse encadeamento de palavras que se assimilam e são dispostas através da aproximação sonora ou imagética se faz muito presente na literatura wilsonbueniana, trechos como “llove u llora la lluvia en las olas del océano” (BUENO, 2018, p. 119) ou “lusco-fusco, mañanas de ayes, mboi, mboi'michî, salindo, mínimas serpentes, der fondo del arco de la garganta. Mboi'michîmirá'yimi. Mboi. Mboi'michî” (BUENO, 2018, p. 111) com frequência são lidos. Basta fazer uma apreciação do glossário das narrativas para se constatar a escolha vocabular esquemática e estratégica do escritor. Como uma escansão poética, encontramos, nos glossários, por exemplo, em *Novelas marafas*, manó, manovai, manoreí, referente à morte e podridão da carne, pajé, pajé porã, pajé reheguá, payé, payehá, referentes à magia, em *Mar Paraguayo*, añaretã, añaretãmeguá, referentes a inferno, chiã, chiní, chororó, referente ao sussurro, barulho de água fervendo, e ñandu, ñanducavayú, ñandu'i, ñandurenimbó, ñandutimichi, referentes à aranha e teia de aranha, numa perfeita consonância não só de encadeamento semântico, fonético, mas também, metafórico, no sentido de tecer, a aranha tece a teia, tal como o escritor tece o texto.

Tecer o texto, o mar paraguaio que é mar-livro, é, no sentido metafórico de toda a narrativa, a substância e o contorno do livro, remetendo novamente a Haroldo de Campos, em suas galáxias:

um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro” (CAMPOS, 2004, s/p.)

Desse mesmo modo, também a marafona das novelas nos relata uma história dentro de outra história, “Ñe'ê. Una estória dentro de outra estória dentro de outra estória aún, cómo en las prestigiaciones se saca una caja de adentro de ôtra caja de adentro de ôtra caja ainda.” (BUENO, 2018, p. 156). Essas caixas-história que se abrem e se multiplicam em novas caixas-história tal a onda do mar, que é página, ou a ramificação da teia de aranha, traz à memória a metáfora ao quadrado, conceito utilizado por Severo Sarduy (1979, p. 83) para designar o processo de metaforização de Luís Góngora. Segundo Sarduy, a metáfora é a figura de linguagem barroca, ela

“é por si só metalinguística, o das metáforas poéticas, que por sua vez supõem ser a elaboração de um primeiro nível denotativo, ‘normal’ da linguagem” (SARDUY, 1979, p. 163).

Metáforas, encadeamentos verbais, escansões sonoras, distorções sintáticas, conceituam algumas estratégias literárias, mas, ainda assim, não há como teorizá-lo sem experimentá-lo. As formas barrocas convidam à participação (KAUP, ZAMORA, 2010, p. 26). É um verdadeiro trabalho artesanal no qual as palavras são entalhadas meticulosamente conforme o som e até suas formas visuais. A narrativa pretende extrapolar seus limites formais, para além de um simples código-mensagem. É o que avalia Afonso Ávila:

Há, portanto, em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunica-lo sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estasia mais fraca e envolvente, mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres (ÁVILA, 1997, p. 20).

Nessa escrita inventiva e macarrônica, se instala o artifício barroco do exagero, da desordem ordenada, do desperdício, da instabilidade na desarmonia harmônica, na qual os elementos contraditórios se explicam e se completam. Embora possa remontar ao barroco primeiro, pelos elementos que o perfazem, a nova expressão barroca americana não é, como já vimos, um mero regresso a um período histórico, o neobarroco tem um gosto do nosso tempo, confuso, fragmentado em ruínas e indecifrável tal o seiscentos. O fazer artístico barroco pode desdobrar-se à atualidade porque, apesar de ter em seu bojo aspecto delimitados e assinalados, sejam sonoros, semânticos ou sintáticos, a obra de arte que pende ao barroco se faz de uma forma aberta. Contrário ao estanque e fixo, os jogos a que se dispõe a obra de arte barroca provocam no espectador um dinamismo proveniente dos movimentos e das sugestões. A sentença literária barroca alude ao estímulo, à inventividade. A sentença literária barroca não transcende enquanto arte de contemplação, pelo contrário, o traço barroco faz-se de estímulos ardilosos, engenhosos e estratégicos de leitura. Assim, se a arte do barroco seiscentista era aberta, também o é seu desdobramento na atualidade, conforme traz Umberto Eco (1971, p. 44):

Num rápido escorço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas

simétricas e ângulos fechados, convergentes para um centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazio, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação.

As marafônicas narrativas são feitas de exagero. Tal qual uma igreja barroca, em que adentrá-la implica em perder-se no excesso de elementos, no impacto das cores e traços, nas dobras e redobras dos detalhes, na impressão de que se é minúsculo perante a grandiosidade artística. A narrativa da marafona do Balneário e a das novelas marafas nos capturam pelo abuso de formas poéticas, cores e sinestésias, elementos visuais descritos, semânticas que se desdobram, sonoridade das palavras que significam, movimento narrativo que persuade, pelas línguas que se mesclam e confluem, ou seja, por todo o trabalho com a artificialidade da linguagem literária. Na superfície cremos ter ciência de toda composição das entrelinhas, visualizar o tracejamento de cada minuciosidade e percorrer a particularidade de cada desdobramento textual, no entanto, o excesso, esse exagero de que se faz uma obra de arte barroca, desde uma narrativa neobarroca até uma igreja do século XVII, nos dá tanto detalhe que acaba, em verdade, por esconder os elementos. A exorbitância cega e mostra, num jogo de velar e desvelar, que suplica e convoca o leitor à percepção. Nessas narrativas de Wilson Bueno, tudo excede, as línguas – português, espanhol, guarani, árabe – os sincretismos, a geografia, as dualidades entre vida, morte, erotismo e pecado, mas, como afirma Severo Sarduy:

o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação- a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto (SARDUY, 1979, p. 77).

O “zoo de signos” (BUENO, 1992, p. 13) que sobressai das palavras às sentenças, as palavras-valise que escandem poéticos significantes semânticos, a “vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p. 13) que causa o movimento dos idiomas e toda “suspensão barroca” (BUENO, 1992, p. 9) de elementos díspares, conflitante e metafóricos que irradia dessa “mescla aberrante” (BUENO, 1992, p. 9) confirmam que *Mar Paraguayo* e *Novelas Marafas* não são, resumido com maestria por Néstor Perlongher, prosa-poética “para se contar por telefone” (BUENO, 1992, p. 11).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prosa-poética de Wilson Bueno não pode ser contada por telefone. Essa constatação feita por Néstor Perlongher no prefácio (1992) de *Mar Paraguayo* parece resumir toda a obra literária wilsonbueniana. Isso se dá porque a literatura de Wilson Bueno tem como cerne o trato com a palavra nela mesma, através de uma escrita que abusa da sintaxe em distorção, de uma semântica que se ressignifica pelo encadeamento de vocábulos díspares, da mescla de línguas, linguagens e culturas. O enredo, dessa forma, fica em segundo plano. Os fatos narrados interessam menos que a própria narração. Se temos textos que lidam com bestiários – *Manual de zoofilia*, *Jardim zoológico* e *Cachorros do céu* – deles devemos observar como o autor subverte a lógica desse texto arcaico ao reescrevê-lo e reinscrevê-lo na modernidade; se somos defrontados com um fábula – *O gato peludo e o rato de sobretudo* – carecemos de estar preparados para a perda da dimensão pedagógica e moralizante do gênero; se estamos diante de Machado de Assis ou Franz Kafka – *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e *A copista de Kafka* – percebemos a suplantação de forma e conteúdo, como emulação, através da disparidade proposital com o dito texto original; se adentramos o espaço sertanejo semelhante ao roseano – *Meu tio Roseno a cavalo* – confrontamos um mundo de possibilidades dimensionadas pelo atraso e pela imensidão da paisagem em contraste com o êxtase do relato; se estamos diante do uso do portunhol poético, aliado ao guarani e ao árabe – *Mar paraguayo* e *Novelas marafas* – emergimos de um espaço de mescla cultural, misticismos, sincretismos e fronteiras; se somos levados ao outro lado do vidro – *Cristal* – temos de perceber os signos e símbolos que surgem de cada sentença, de cada enumeração narrativa, do espelhamento de nomes e, sobretudo, da dicotomia entre ser e parecer. Desses traços distintos, dessemelhantes e significativos, a necessidade de se reconhecer na obra de wilsonbueniana o aspecto rizomático e, sobretudo, de se compreender que os rizomas que dele se perfazem são atravessados, em sua totalidade, pela subversão da linguagem, pela arquitetura, pelo jogo sonoro e linguístico.

O que se narra não é o mais importante. A subversão de estruturas em aparência consolidadas e o abuso de línguas e linguagens na poeticidade da palavra o são. Isso é o que une a obra de Wilson Bueno. O trato com a palavra. Toda sua obra centra-se no trabalho minucioso com a palavra. Esse fato foi o que possibilitou excursarmos pelo que denominamos Projeto Literário de Wilson Bueno, o traço

literário comum a toda a obra, o desejo pela dobra e desdobra da palavra. Ainda que tenhamos empreendido esse excuro pelo Projeto Literário wilsonbuenano e demonstrado de que maneira o escritor teceu o tecido texto, a excursão pela linguagem demonstrou também os inúmeros vieses que se abrem da obra de Wilson Bueno e, por conseguinte, seu caráter rizomático.

O conceito de rizoma trazido por Deleuze, em *Mil platôs*, aplica-se pela possibilidade de leitura e apreensão de aspectos múltiplos e multívocos da obra. Podemos adentrar a literatura wilsonbueniana por distintas portas, a partir da fábula, da paródia, do sertão, da emulação, do bestiário, das fronteiras, da mescla de línguas, enfim, a partir de inúmeros e dessemelhantes motivos. Esses motivos, entretanto, abrem-se, ainda, para outros e ligam-se entre si, de modo a criar outras e novas possibilidades rizomáticas. Surgiu disso a necessidade de um recorte, já pensado inicialmente para a pesquisa. Esse recorte se deu pelo viés da linguagem, muito embora todas as narrativas tenham como cerne o defronte com a linguagem, seja na sintaxe em distorção, sonoridade ou encadeamento narrativo exacerbado de signos, nosso delineamento se centrou nas narrativas das marafonas, *Mar paraguayo* e *Novelas Marafas*, como representativas mor-expressivas da escritura de Wilson Bueno sob o signo do Neobarroco.

O Neobarroco, aqui, apresentou-se como fenômeno, ao pensá-lo enquanto trans-histórico, e *práxis*, ao pensá-lo em sua prática neobarroca mesmo enquanto linguagem literária. Desse modo, após transcorrermos, brevemente, sobre o barroco trazido da Europa ao Novo Mundo e, aqui, fundido, à maneira da antropofagia oswaldiana, às noções culturais americanas de maneira a transfigurar-se em outro barroco, nos centramos no barroco do Novo Mundo. Esse outro, não o europeu, foi o que nos interessou. Para tanto, decorremos pelas releituras, no século XX, que se fizeram da arte seiscentista, tanto para enxergar-no como adaptação a maneira de ser e de produzir cultura dos povos colonizados, quanto para repensar o impacto que essas práticas deixaram aos colonizados ou, ainda, como permanência desse estilo em composições identitária e busca por responder os anseios contemporâneos a partir o que nos foi legado. Assim, citamos desde Wöllflin e D'Ors, a Rubém Darío, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, entre outros, que revisitaram os poetas do seicentos como Góngora e Quevedo no intuito também de uma renovação estética, os cubanos Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, que representam extensivas pesquisas sobre o barroco, Haroldo de Campos e Afonso Ávila, cuja preocupação

dessa problemática se deu no contexto brasileiro, Irleamar Chiampi e o conceito de reciclagem do barroco, além de, ainda, perspectivas como as de Omar Calabrese, Néstor Perlongher, Claudio Daniel, Roberto Echavarren, Carlos Fuentes, Eduardo Espina, entre outros que, a partir dos cubanos, teceram considerações próprias sobre esse neobarroco.

Após perpassar as teorizações do barroco, neobarroco e novo barroco, constatamos que, além de teorizarem, alguns pesquisadores também se apropriaram do barroco em sua *práxis* literária. Ainda que não se configure enquanto escola literária e não tenha moldes, procedimentos e estratégias delimitadas, essa *práxis*, a que nos referimos remete, sobretudo, à artificialização da linguagem enquanto tática literária. Disso, surgiram algumas antologias da literatura neobarroca latino-americana, como exemplificação de que esse conceito, dúbio, mas não limitativo, pode ser imputado à literatura desses escritores. Citamos, para tanto, *Transplatinos*, organizada por Roberto Echavarren, *Caribe Transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*, organizada por Néstor Perlongher, *Medusario/Muestra de poesia latino-americana*, compilação editada por Echavarren, José Kozer e Jacobo Sefamí, a antologia organizada por Cláudio Daniel, *Jardim de camaleões*, a poesia neobarroca na América Latina e a antologia bilingue *The Oxford Book of Latin American Poetry* a cargo de Ernerto Livon-Grosman e Cecilia Vicuña. O intuito de percorrer essas antologias é, sobretudo, que nelas figura a prosa de Wilson Bueno como exemplificação de escrita neobarroca.

A partir disso, no último capítulo, realizamos uma tentativa de detalhar a *práxis* neobarroca na prosa-poética de Wilson Bueno em *Mar Paraguayo* e *Novelas marafas*. Para tanto, retomou-se os aspectos do neobarroco levantados anteriormente na pesquisa sob o pressuposto de rerepresentá-los como configuradores da proposta de escritura sob o signo neobarroco. Essas marafonas – cuja designação já se faz de antemão ambígua caso se busque definições: boneca de trapos e sem rosto, mulher enganadora, prostituta – compõe narrativas contadas em primeira pessoa, dissimuladas e sedutoras, permeadas de mesclas de línguas – guarani, árabe, portunhol –, hibridismos fronteiriços, sintaxes distorcidas, semânticas recriadas, encadeamentos sonoros de palavras, escansão rítmica e poética de vocábulos, dualidades, metaforizações, que acabam por deixar a coisa narrada, o enredo mesmo, em segundo plano. Todo esse trato esquemático e estratégico com a linguagem, que ora o aproxima de um James Joyce paranaense, ora de um Cabrera Infante pelas

emulações, ora de Alejo Carpentier pela carnavalização e pelos pingos de realismo mágico, ora Guimarães Rosa pelo jogo com as palavras no sertão imaginado, ora a Haroldo de Campos pelos excessos e metaforizações, ora a Perlongher ou a Severo Sarduy pela artificialização travestida, faz de Wilson Bueno, entretanto, um escritor ainda mais original pela disparidade literária com todas essas similaridades anteriormente citadas. Por criar e recriar, com maestria, através da linguagem que retorce a palavra, escande sonoridades, encadeia semânticas ressignificadas e metaforiza o próprio fazer literário, com toda essa *práxis* inventiva da palavra que se debruça sobre si mesma e torna-se cerne da prosa-poética, Wilson Bueno merece o reconhecimento e a valorização de que se faz digno para uma inserção mais sólida ao panorama da literatura contemporânea, seja através da denominação, aqui estudado, sob o signo do neobarroco ou, ainda, uma vez que sua obra é atravessada pela possibilidade poética e imantada pela abertura sob novas perspectivas, por qualquer outra entrada rizomática.

7. REFERÊNCIAS

1. Escritos de Wilson Bueno

- BUENO, Wilson. *A Copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007a.
- _____. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004a.
- _____. *Álcool e alcoólatras*, in. *O Estado do Paraná*, 2007b.
- _____. *Artigo na Folha*. Jun., 2004b.
- _____. *Bolero's bar*. 2ª ed. Curitiba, Travessa dos Editores, 2007c.
- _____. *Cachorros do céu*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- _____. *Cartas Wilson Bueno a João Antônio*, Candido, jornal da biblioteca pública do paraná. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Cartas-Wilson-Bueno-Joao-Antonio> acesso em: 07/07/2020
- _____. *Correio de Notícias*, 5 fevereiro, 1990a.
- _____. *Cristal*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. *Diário Vagau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007d.
- _____. *Estado do Paraná* - junho 1989.
- _____. BUENO, W. *Fronteras: En los entrecielos del lenguaje*. Humboldt – La otra lengua, edición especial sobre literatura, Goethe Institute, s/d. Disponível em <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3286146.htm> Acesso em 07/07/2020
- _____. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Mano, a noite está velha*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2011.
- _____. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Manual de zoof lia*. 2. ed. Paraná: Ed. UEPG, 1997.
- _____. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Novelas marafas*. Montevideo: Editorial La Flauta Mágica, 2018.
- _____. *O inventa-língua Wilson Bueno*. 2009, Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/blogdocadernog/index.phtml?id=930829&ch> acesso em: 07/07/2020
- _____. *Os chuvosos*. São Paulo: Lumme editor, 2007e.
- _____. *Pequeno tratado de brinquedos*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. *Rascunho*, in. *Paiol Literário*, n.o 77. Curitiba, janeiro de 2007f.
- _____. *Rascunho*, *Paiol Literário*. Curitiba, dezembro de 2006.
- _____. *Revista Veja*, janeiro de 1990b.

_____. *Tempo de criar*. In: Nicolau. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987.

2. Fortuna crítica (pesquisas, entrevistas)

ABRANTES, Fernanda Arruda. *Portunhol Selvagem: hibridação linguística, multiterritorialidade e delírio poético*. Dissertação – Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2012.

BARROSO, 2005, *Orelha do livro*, in. Cachorros do céu, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

BELON, Antonio Rodrigues. *Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta*. Revista Literatura e Autoritarismo, n. 14, 2008.

CARRIZO, Silvina Liliana: *Linguagens de Mescla: memórias, línguas e territórios*. UFJF, Abralic, 2017.

DANIEL, Claudio. A escritura como tatuagem. IN. *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina/ organização, seleção e notas, Claudio Daniel: tradução, Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso, - São Paulo: Iluminuras, 2004.*

_____. *Entrevista a Wilson Bueno*. In. *Novelas Marafas*. Editorial La Flauta Mágica, Montevideo, 2018.

DIEGUES, Bernarda Acosta. *Escritura e oralidade em Mar Paraguayo de Wilson Bueno*. 2007. f. 96. Dissertação. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível: <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/handle/123456789/1106>
Acessado em: 10/07/2020

ECHAVARREN, Roberto. La invencion del portuñol. In. *Novelas marafas*. Montevideo, Editorial La Flauta Mágica, 2018.

ESTEVES, Antônio Roberto. *Tradición y ruptura: palimpsestos (Una lectura de Mar Paraguayo, de Wilson Bueno)*. In: CRESPO BUITURÓN, Marcela et al. *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015.

FLORENTINO, Nádia de. *Entre géneros e fronteiras: uma leitura de Mar Paraguayo, de Wilson Bueno*. 2016. f.198 Tese - Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) Assis, SP, 2016.

LIMA, Manoel Ricardo de. *A copista de Wilson Bueno*, In. *Jornal Diário do Nordeste*, 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores: uma viagem entre mitos e motes* - São Paulo, Escrituras Editora, 2001.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana*, UFMG, VIA ATLÂNTICA Nº 11 JUN/2007a

_____. *Zoopoéticas contemporâneas*. Remate de Males, Campinas, 2007.

MANFREDINI, Luis, *A pulsão pela escrita*. Curitiba, PR: Ipê Amarelo, 2018.

MILLARCH, Aramis. *No "Bolero's Bar", Wilson lembra a cidade emocionada*. Estado do Paraná, nov. 1986.

NETTO, Irineo. *Obcecado por Kafka, Wilson Bueno escreve para sintetizar o século 21 do fascismo cotidiano e das ambiguidades*, Gazeta do Povo, out. 2007.

PERLONGHER, Néstor. *Sopa Paraguaia*. In: *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PERON, Eliza da Silva Martins. *Amar-te a ti nem sei se com carícias de Wilson Bueno: da margem ao centro*. São Paulo, Brasil, XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008

PORTILLO, Diego Emanuel Damasceno. *Uma poética desterritorializada em Mar Paraguayo*. Dissertação Universidade Federal do Paraná, 2018.

RUIZ, Alice, *Orelha do Livro*, In *Pequeno tratado de brinquedos*, 2ª edição, São Paulo, Iluminuras, 2002.

SANTOS, Márcio, R. *O jornal também faz parte do legado do escritor*, Cândido: jornal da biblioteca pública do paraná, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Orelha do livro*. In. *A Copista de Kafka*. São Paulo: Editora Planeta, 2007

SOLDA, Luiz Antonio. *A copista de Kafka: a violência nossa de cada dia*. Estado do Paraná, out. 2007.

SOUZA, SABRYNA LANA. *Wilson Bueno e a poética do Portunhol em Mar Paraguayo: Añaretã, Añaretãmeguá*. Dissertação Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

TEIXEIRA, Selma Suely (org), *Jornalismo cultural: um resgate* – Curitiba: Gramofone, 2007.

TERRON, Joca Reiners. *Roubando Wilson Bueno*. Cândido: set. 2011

VASQUES, Marco. *Homenagem a Wilson Bueno*. Jun. de 2010. Disponível em: poetasnosingular.blogspot.com/2010/06/homenagem-wilson-bueno.html acesso em 07/07/2020

VAZ, Valteir Benedito. *Hibridismo e semiosfera em Mar Paraguayo e "Mascate"*, de Wilson Bueno, 2017. Tese de doutorado Universidade de São Paulo.

VEGAS, C., DESLANDES, F. *Bueno deixará saudades no mundo literário*, in. Tribuna, 2010.

VIEIRA, MARIA LÚCIA. Dissertação, *NICOLAU: um jornal cultural*, Curitiba, UFPR, 1999.

WARICK, Dirce. *O feitiço da palavra: uma conversa com Wilson Bueno*. ZUNÁI - Revista de poesia & debates. Disponível em http://www.revistazunai.com/entrevistas/wilson_bueno.htm acesso em 07/07/2020

Yelin, Julieta Rebeca, *Animales Errantes: dos reflexiones sobre la zooliteratura de Wilson Bueno*. Universidad Nacional de Rosario/ CONICET, Argentina, - set.-dez. - n. 3 - v. 21, 2011.

3. Demais obras consultadas.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil* em 1920. São Paulo: Experimento, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: *A Utopia Antropofágica. Obras completas*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1995.

ÁVILA, Affonso. *Circularidade da Ilusão e outros textos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
_____. *O lúdico e as projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição na atitude de vanguarda*. Petrópolis: Editora Vozes, 1969.

_____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

BERND, Zilá. *O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe*. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2006.

BUSTILLO, Carmen. *Barroco y America Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

CALABRESE, Omar, *A Idade Neobarroca*, Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Haroldo. A obra de arte aberta. IN: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2006

_____. *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Barroco, neobarroco, transbarroco. IN: *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Organização de Cláudio Daniel. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. Perlongher: neobarroco transplatino, in: *Segundo Arco-Íris Branco*, São Paulo: Iluminuras, 2010

_____. *Ruptura Dos Gêneros na Literatura Latino Americana*, São Paulo, Perspectiva, 1977

CANDIDO, Antonio. *La nueva narrativa brasileña*. In: *Ensayos y comentarios*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Fondo de Cultura de México, 1995.

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARPENTIER, Alejo. Conferencia-debate, In: *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas. 1987

_____. *Ensaio selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

_____. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI de España, 1981

_____. Problemática de la actual novela latino-americana. IN: *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

CHIAMPI, Irlemar. A história tecida pela imagem. IN: LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução, Introdução e Notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Barroco e modernidade: Ensaio sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, Hibridismo e hibridização*. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Ed. UFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2012

DANIEL, Claudio. *A literatura é sempre um manuscrito encerrado numa garrafa: uma entrevista com Roberto Echavarren*, in: ZUNÁI - Revista de poesia & debates. s.d. Disponível em: http://www.revistazunai.com/entrevistas/roberto_echavarren.htm acesso em 07/07/2020

_____. (org.). *Jardim dos camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Todo Começo é Involuntário*. In: *A poesia brasileira no início do século XXI*, Lumme Editor, 2010.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Netto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora Unesp, 2002.

DIEGUES, Douglas. *Uma flor: sonetos em portunhol*. São Paulo: Dulcineia Catadora, 2007.

ECHAVARREN, Roberto. Barroco y neobarroco, In. *Confluente* Vol. 2, No. 1, pp 1-13, ISSN 2036-0967, 2010.

_____. KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (org.). *Medusario – muestra de poesía latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1996.

_____. (org). *Transplatinos: muestra de poesia rio-platense*. México, Editorial El Tucán de Virgínia, 1990.

ESPINA, Eduardo, *Neo-no-barroco y barroco*: hacia una perspectiva menos inexata de neobarroco. IN: revista chilena de literatura, n. 89, 2015

FERNANDES, José Carlos. *Plural versus singular*. Gazeta do Povo. Curitiba, 1.º abr. 1995.

FUENTES, Carlos, *Espelho Enterrado*, Traduzido por Mauro Gama, Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética do Diverso*. Trad. E. A. Rocha. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. , Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KOZER, J., WALTON, T., NELSON, P. *Make it True Meets Medusario: Bilingual anthology of Neobarroco & Cascadian*. Pleasure Boat Studio, Estados Unidos, 2019.

_____. O neobarroco: um convergente na poesia latino-americanall, in: *Jardim dos camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Bueno's Blues Band & Seus Boleros Ambíguos*, 2ª ed. Curitiba, Travessa dos Editores, 2007.

_____. In: Correio de Notícias, 19 maio, 1989.

_____. In: Correio de Notícias, 1991.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993

_____. La Posibilidad. IN: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Número 2. Mayo-Agosto, 1988.

LOPES, Rodrigo Garcia, *Com quantos paus se fazia um Nicolau*, Candido, jornal da biblioteca pública do paraná. S.d. Disponível em <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Nicolau-Com-quantos-paus-se-faz-um-Nicolau> acesso em 07/07/2020

MELIÀ, Bartolomeu. *El guaraní como lengua general*. In: Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas, 5., 1994, Montevideo. Anales, Montevideo: [s.n.], 1994.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MONTAIGNE, Michel de. *Apologia de Raymond Sebond*. Ensaios, II. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MONTOYA, Antonio Ruiz. *Tesoro de la lengua guarani*. Madrid: Juan Sanchez, 1639.

NAUGHTON, Virginia. *Bestiario medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

NEUMANN, Eduardo Santos. *Práticas Letradas Guarani: produção e usos da escrita indígena (séculos XVII e XVIII)*, tese de doutorado UFRJ, Rio de Janeiro 2005.

PERLONGHER, Néstor (org.). *Caribe transplatino – poesia neobarroca e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Prefácio a Caribe transplatinoll, in Perlongher, Néstor (org.). *Caribe transplatino – poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Prosa Plebeya*. (Ensaios 1980-1992). Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1996.

PORTO, Maria Bernadette e TORRES, Sonia. *Literaturas migrantes*, In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de literatura e Cultura*. Niterói: Eduff, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

RODRIGUES, Arion Dall'Igna. *Fonética histórica tupi-guarani: Diferenças fonéticas entre os tupi e o guarani*. Curitiba, *Arquivos do Museu Paranaense Vol. IV*, 1945

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Deane Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. In: *Obra Completa*. Tomo II. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1999.

_____. *La simulación*. In: *Obra Completa*. Tomo II. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1999.

_____. *Nueva inestabilidad*. In: *Obra Completa*. Severo Sarduy: edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1ª, Ed. 1999. TOMO II.

_____. *Rumo à concretude*. In: *Signantia quasi coelum, signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SÉRGIO, Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

SCHMIDT, Ivan. *Armazém Literário. Observatório da Imprensa*. São Paulo, out. 2007.

SNEGE, Jamil. *Tempo Sujo*. São Paulo, SP. Editora Escala, 1956.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.

VICUÑA, C. LIVON-GROSMAN, E. (org). *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*. Nova York, Oxford University Press, 2009.